

La toma de Sevilla por el santo rey Fernando de Cristóbal de Morales Guerrero: teatro y pintura al servicio del proceso de canonización de Fernando III el Santo

Juan Manuel Carmona Tierno¹

Universidad de Málaga
carmonatierno@gmail.com

Recepción: 17/01/2022, Aceptación: 07/06/2022, Publicación: 31/12/2022

Resumen

La toma de Sevilla por el santo rey Fernando es un drama historial compuesto por el dramaturgo Cristóbal de Morales Guerrero que pretende promocionar la figura del rey Fernando III el Santo en una época en que su proceso de canonización estaba en plena efervescencia. Una de las estrategias empleadas por el autor para lograr su objetivo es la recreación en escena de cuadros vivientes que remiten a una tradición pictórica ya existente y reconocible, presentando de forma impactante y visual las virtudes y hazañas del monarca protagonista y reforzando así esos modelos iconográficos con vistas a su santificación. En este contexto, Sevilla desempeña un papel crucial, pues no solo es presentada como uno de los logros del rey al haber sido reconquistada por él, sino también buena parte de su prestigio como ciudad se debe, precisamente, a su vinculación con el monarca.

Palabras clave

Siglo de Oro; teatro; Cristóbal de Morales Guerrero; hagiografía; pintura; escultura; escenografía; puesta en escena.

1. El autor de este artículo es beneficiario de un contrato posdoctoral del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI), cofinanciado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (España) y el Fondo Social Europeo (convocatoria de 2020). El trabajo, además, forma parte de la iniciativa VI-VIR Andalucía del Barroco (Viaje Virtual a la Andalucía del Barroco), auspiciada por el Departamentos de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y el grupo de investigación *Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y relecciones (ANLIT-C)*.

Abstract

English Title. *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* by Cristóbal de Morales Guerrero: Theatre and Painting in the Service of Ferdinand III the Saint's Canonisation Process. *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* is a historical drama written by dramatist Cristóbal de Morales Guerrero whose aim is to promote the character of king Ferdinand III of Castile during a period in which his canonisation process was in progress. One of the strategies employed by the playwright on this purpose is to recreate on stage several scenes which follow an existing pictural tradition well recognised by the audience. They deploy the king's virtues and feats in an impressing and visual way contributing to reinforce the iconography in the interest of the canonisation. In this context, Seville plays an important role because it is shown as one of Ferdinand's achievements, who conquered it, and a city whose prestige is due to its relationship with the king.

Keywords

Golden Age; theatre; Cristóbal de Morales Guerrero; hagiography; painting; sculpture; scenography; mise en scène.

Las canonizaciones en 1622 de san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y santa Teresa de Jesús animaron a las autoridades de Sevilla a poner en marcha la de Fernando III el Santo, que, como su sobrenombre indica, gozaba de opinión de santidad en la ciudad desde muy antiguo, prácticamente desde los años que siguieron su muerte en 1252. Más allá de su trascendencia meramente religiosa, es evidente que el proyecto colmaría las expectativas de promoción no solo de la capital hispalense, a la que su conquistador estaba íntimamente ligado, sino también de la propia monarquía hispánica, que por aquella época ansiaba elevar a los altares a alguno de sus antiguos reyes para legitimar su papel de defensora del catolicismo en Europa —del mismo modo que la vecina Francia contaba con san Luis (Luis IX) en el santoral—. ² El proceso se inició en 1624 y, tras

2. Álvarez-Osorio Alvariño (2005: 243-247).

numerosas vicisitudes y alguna que otra pausa, culminó en 1671, cuando Clemente X permite su veneración en todos los dominios españoles.³

En este contexto se desarrolló toda una actividad propagandística en que las artes y la literatura desempeñaron un papel esencial: pinturas, grabados, esculturas, poesías, piezas teatrales y todo tipo de textos piadosos y devocionales —algunos redactados expofeso para los trámites del proceso; otros escritos de forma más espontánea— contribuyeron a apoyar primero y a celebrar después la santificación de don Fernando. Centrándose en la literatura, y para hacerse una idea de la magnitud del fenómeno, es justo traer a colación un listado seiscientista, dado a conocer por Klaus Wagner en 1988, sobre obras que en la época trataban de algún modo la figura del Santo Rey, en el que se indizan casi doscientas.

Si hay que citar algunos ejemplos, los más relevantes son quizás el *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey don Fernando*, de índole expositiva y firmado por Juan de Pineda en 1627; y *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando Tercero*, compuesto por Hipólito de Vergara en 1630.⁴ En cuanto a las obras de creación, destacan las composiciones épicas y las dramáticas. Entre las primeras se pueden citar *El Fernando o Sevilla restaurada* de Juan Antonio de Vera y Figueroa, publicada en 1632; o *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva y la *La Hispálica* de Luis de Belmonte Bermúdez, la primera impresa en 1603 y la segunda datada en torno a 1618 (no se llegó a publicar), que son anteriores al comienzo del proceso de canonización pero muy relevantes al ser indicio del interés que la figura de Fernando III suscitaba por la fecha. Si se atiende a la producción teatral, son numerosos los títulos que pueden mencionarse; he aquí algunos de ellos: *La Reina de los Reyes* de Hipólito de Vergara (1623); *El cerco de Sevilla por el rey don Fernando* de Belmonte Bermúdez (1626), adaptación del poema épico; *La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes* (segunda mitad del siglo xvii) de Jerónimo de Guedea y Quiroga; y el auto sacramental en dos partes de Calderón de la Barca *El santo rey don Fernando* (1671).⁵

Otra de esas piezas teatrales centradas en la figura del Rey Santo, y a la que se dedica este trabajo, es *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* del poeta Cristóbal de Morales Guerrero.⁶ Como se puede deducir del título, se trata de

3. Un estudio detallado del complejo proceso de canonización de Fernando III puede consultarse en Pacho Sardón (2015).

4. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (2020: 534).

5. Piñero Ramírez (1976: 86-91). Véase Poó Gallardo (2015: 82-122) para un análisis exhaustivo de las fuentes literarias sobre la figura de Fernando III el Santo.

6. Aunque ya se conoce bien su producción dramática, no se puede decir lo mismo de la vida de este dramaturgo, sobre el que perduran numerosas incógnitas. Al parecer, nació en Cartaya, en la actual provincia española de Huelva, y llegó a matricularse en la Facultad de Cánones de la Universidad de Sevilla en los cursos 1631/1632 y 1632/1633. No consta en esta ni en otras universidades importantes de la época la finalización de los estudios, aunque en una obra publicada en 1636 firmaba como “licenciado”. Algunas de sus obras teatrales, que en total suman once (*La toma de Sevilla* incluida), se representaron en el Corral de la Montería sevillano en los primeros años de la década de los 40 del

una obra que escenifica la conquista de la capital andaluza, siendo un buen ejemplo de lo que Joan Oleza denomina “drama historial de hechos famosos”, pieza de contenido histórico en que “autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa [...] acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato” y que normalmente se pone “al servicio de la construcción de una identidad colectiva”.⁷ En el caso que ocupa, esta dimensión propagandística se concreta, por un lado, en la celebración de la figura de Fernando III como rey santo de la monarquía española, y por otro, en la exaltación de Sevilla como ciudad en que se desarrolló buena parte de su actividad evangelizadora. No se sabe si la obra fue fruto del encargo de algún particular o institución especialmente interesado en el proceso canónico —práctica frecuente en aquellos tiempos— o de la iniciativa personal de Morales, que quiso hacer su aportación a la causa o, simplemente, aprovechar un tema en boga para componer una comedia y promocionarse.⁸

No obstante, hay que advertir de que, si bien la base genérica es el drama historial, *La toma de Sevilla* presenta rasgos en común con la comedia hagiográfica, hecho esperable en una obra sobre un personaje tenido por santo y por santificar. Esta influencia se aprecia especialmente en la presencia de los elementos cristianos sobrenaturales y en su puesta en escena espectacular por una parte y en la dimensión pictórica de algunas secuencias por otra. Se trata de unos caracteres que han sido subrayados por Anne Teulade como inherentes del teatro hagiográfico y que constituyen el tema de esta investigación.⁹

Así pues, se analizará la relación de la teatralidad de la pieza de Morales con las representaciones artísticas fernandinas de la época, fundamentalmente pictóricas, para concluir cómo juegan a favor de esos fines propagandísticos que la obra persigue.

La dimensión pictórica de *La toma de Sevilla*

Huelga recordar la trascendencia propagandística que a lo visual se le atribuyó durante el periodo áureo. En este sentido, la Contrarreforma recomendó el uso

Seiscientos. Por ello, se puede deducir que su carrera como dramaturgo se desarrolló a lo largo del segundo cuarto del siglo, hecho que lo hace integrante de la segunda generación de dramaturgos barrocos bajo la égida de Calderón, cuya influencia es palpable en sus obras (Carmona Tierno 2017a: 56-162).
7. Oleza (2009: 154-159).

8. Jean Sentaurens, en su *Séville et le théâtre*, documenta la representación de una comedia titulada *El santo rey don Fernando*, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo, en el Corral de la Montería en 1642 (1984: 1106). Héctor Urzáiz, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, se plantea si esta obra se corresponde con la compuesta por Morales, aunque los títulos varían sensiblemente (2002: 465). Es muy difícil corroborarlo o refutarlo sin más datos.

9. Teulade (2020).

de imágenes para reforzar la devoción de los fieles, lo cual no deja de ser, a fin de cuentas, una forma de propaganda en el contexto de lucha contra la Reforma luterana.¹⁰ En relación con esto, Pierre Civil señala el hibridismo que entre lo textual y lo pictórico se da en la hagiografía, ya que “[l]a santidad como construcción visual relaciona de manera estrecha la eficacia de la imagen y la elaboración retórica del relato, determinando una interdependencia entre la configuración plástica y la expresión literaria. Las consecuencias en lo visual merecen ser explicitadas cuando se suele insistir en el hecho de que la pintura religiosa de la época encontraba su mayor fuente de inspiración en las vidas de santos y *flores sanctorum*. Sin determinar si la imagen se ofrece como el sustrato del texto o como la proyección del mismo, y dejando aparte las perspectivas claramente didácticas, morales o devocionales, observaremos unos casos de funcionamiento de una retórica de la imagen al servicio de determinadas prácticas devocionales y, al mismo tiempo, ejemplos significativos de la compleja relación entre el relato edificador y su dimensión literalmente ‘imaginaria’”.¹¹

El teatro no fue en ningún momento ajeno al poder de la imagen, sobre todo en el ámbito religioso. A este respecto, Francisco J. Cornejo, buen conocedor de las relaciones entre teatro y pintura, recuerda que la apertura de los corrales de comedias coincide con la creación de cuadros de gran formato, algo que propiciaría la interrelación entre las dos formas artísticas.¹²

Los vínculos entre pintura y teatro han sido abordados desde diferentes puntos de vista, desde algunos de índole teórica (bases que sustentan la hermandad de las dos manifestaciones artísticas) hasta otros de tipo social (intervención de pintores en los montajes de comedias), sin olvidar los que se centran en su dimensión más práctica, es decir, cómo se materializa en el tablado la influencia pictórica o lo contrario: cómo el teatro pudo contribuir a la concepción de un cuadro. En esta línea se inserta el presente trabajo, y en concreto, en aquellos enfoques que se centran en cómo los dramaturgos idean secuencias con un fuerte impacto visual al estar directamente inspiradas en pinturas concretas de la época o, en su defecto, en la tradición iconográfica relativa a algún personaje destacado (santos, reyes...) o a situaciones típicas (conquistas, momentos de oración...).¹³ Se trata de la composición de cuadros vivientes o *tableaux vivants*, que han sido definidos por Teulade como la “creación de imágenes escénicas que recuerdan a las pinturas por la codificación visual o por la mención a una referencia pictórica en las didascalias”.¹⁴ La aparición de estos cuadros no es

10. Portús Pérez (1999: 19-30).

11. Civil (2021: 51).

12. Cornejo Vega (2005: 162-63).

13. No se puede olvidar en relación con este aspecto la influencia de la literatura emblemática, que también contribuyó a enriquecer visual y semánticamente las secuencias de comedias y autos sacramentales. Vid. Cull (2000).

14. Teulade (2020). Con esta alusión a las didascalias la investigadora se refiere, por ejemplo, a

gratuita y ni siquiera obedece únicamente al despliegue espectacular que tanto gustaba al público de la época; antes bien, la dimensión pictórica del teatro, especialmente el religioso, posee una serie de implicaciones ideológicas que dependen de cada caso concreto pero que suelen estar en relación con esos fines propagandísticos ya explicados, la apelación a la emotividad del espectador y la forja de una imagen estereotipada que arraigue en el imaginario colectivo.

Como se ha comentado al principio, en los años en que se está produciendo su proceso de canonización, se desarrolló un programa visual en torno a la figura de Fernando III que vino a revitalizar las tradiciones iconográficas existentes desde antiguo y que debía resultar familiar a Cristóbal de Morales, afincado en Sevilla. Por ello, el dramaturgo no dudó en aprovecharlo a la hora de escribir su *Toma de Sevilla*, en la que se pueden apreciar tanto momentos en que el Santo Rey aparece representado de acuerdo con alguno de esos modelos iconográficos como la puesta en escena de secuencias de mayor aparato y complejidad escenográfica que entroncan claramente con algunos de los cuadros que se popularizaron en aquellos años. En su estudio se centrarán las páginas que siguen.

La iconografía de Fernando III: el soldado de Cristo

De entre los diferentes tipos de representaciones fernandinas que Ana Melero y María Torres analizan, destaca la que denominan “triunfante”, que muestra al rey “generalmente de pie y barbado, coronado, con el nimbo luminoso de santidad, el cetro sobre una mesa, con armadura, golilla, y manto bocado [*sic* por ¿bordado o brocado?] forrado de armiño; en la mano izquierda la bola del mundo, símbolo de universalidad, algunas veces con la cruz, triunfo de la cristianidad, y en la derecha la espada”.¹⁵

Esta iconografía, que presenta variantes, se da especialmente a partir de 1671, tras la culminación del proceso de canonización, aunque esto no quiere decir que no puedan encontrarse ejemplos más tempranos. Sea como fuese, su objetivo es caracterizar al monarca como un auténtico *miles Christi*, es decir, un soldado de Cristo, en que se aúnan el poder terrenal y la dimensión religiosa: un monarca al servicio de un Dios al que consagra todas sus conquistas y su gobierno al completo. Esto explica el atributo de la espada Lobera esgrimida y el arrebató místico que se aprecia en el rostro del rey en muchas de estas representaciones, que pintan o esculpen a Fernando mirando al cielo con gesto piadoso para dejar bien patente que todo lo que hace es en honor y a mayor gloria de Dios.¹⁶

las acotaciones que indican que el personaje, normalmente un santo, debe aparecer “como lo pintan”, en alusión a su tradición iconográfica.

15. Melero Casado y Torres Pegalajar (1994: 92).

16. Cintas del Bot (1991: 83-84).

Una de las obras artísticas que mejor plasman esta iconografía es el retrato que Bartolomé Esteban Murillo realizó hacia 1671 con motivo de la canonización del rey. En él se aprecia, en efecto, esta fusión de dignidad regia y guerrera, patente en las vestiduras reales y en la espada, y de trascendencia espiritual, reflejada en esa mirada perdida en el cielo y la aureola que nimba la cabeza. Esta pintura se conserva en la actualidad en la catedral hispalense y, según Adelaida Cintas, que ha estudiado en profundidad la iconografía fernandina, gozó de tanta popularidad que se hicieron numerosas copias.¹⁷ En la misma seo se custodiaba una talla que posee caracteres iconográficos similares, obra de Pedro Roldán y de la misma época que la pintura de Murillo: el escultor retrata también al Santo Rey blandiendo la espada y con orbe en la mano, mientras mira hacia arriba con la boca entreabierta.¹⁸



Figura 1.
Bartolomé Esteban Murillo, *San Fernando*, 1671, Sevilla,
Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla.

17. Cintas del Bot (1991: 84).

18. Dávila-Armero del Arenal y Pérez Morales (2008: 160-163).



Figura 2.
Pedro Roldán, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral
Metropolitana de Sevilla.

Parece que Cristóbal de Morales tuvo en cuenta esta tradición a la hora de perfilar escénicamente al protagonista de su drama historial. Hasta en dos ocasiones Fernando se inflama de ardor guerrero y religioso cuando imagina la conquista de la ciudad andaluza a Ajartaf, su caudillo, y su posterior cristianización. La primera se da en la jornada inicial, cuando está en León ultimando con sus hombres los preparativos de la guerra; el Santo Rey, en consonancia con esos modelos pictóricos, llega a desenvainar su espada, causando la sorpresa de sus súbditos y el pánico del gracioso Turrón:

[Santo Rey.] ¡Ea, españoles valientes,
el aire gima ofendido
de labio humano por labios
de metales y al gemido
sonoroso lleve el parche
con rumor alternativo
arrogantes contrapuntos,
que en el marcial ejercicio
sean para el moro endechas
y para Dios villancicos!;

¡Ajartaf tirano muera!,
 ¡muera cuantos han tenido
 a España tiranamente
 sujeta a esclavo dominio,

Saca la espada y cae Turrón.

Garcí Pérez. Santo Rey.	que este desnudo cristal que en la diestra mano esgrimo...! ¡Tened, señor, el acero! Lleveme del ardor mío: no pude más; ya el cristal desnudo en la vaina visto. <i>Envaina.</i>
Infante. Don Pelayo. Don Lorenzo. Garcí Pérez.	¡Ardor santo! ¡Celo heroico! ¡Raro afecto! ¡Estraño brío! (vv. 283-304) ¹⁹

La otra ocasión en que Fernando se deja llevar por su ardor tiene lugar ante las murallas de Sevilla, justo tras la llegada a la ciudad con sus ejércitos, en la segunda jornada. La secuencia es parecida a la anterior, aunque algo menos efectista; en esta ocasión el rey no llega al extremo de sacar su arma:

[Santo Rey.]	Ese ejército copioso, cuyos trabucos y lanzas secas arboledas pueblan con las rocas y las astas, viene talando soberbio cuanto cerca la distancia de ese globo azul turquí compuesto de luminarias. ¡Ea, valientes guerreros, esa alfombra dilatada, donde el mayo más hermoso teje ingeniosas guirnaldas, sea la sangrienta arena donde se obste bizarra la gallardía de Marte y la academia de Palas!
Infante. Don Pelayo.	¡De afecto santo se enciende! ¡De ardor cristiano se inflama! (vv. 929-946)

19. Las citas de la comedia de Morales están extraídas de la transcripción que hice para mi tesis doctoral, basada fundamentalmente en una suelta sin datos editoriales conservada en la Biblioteca Nacional de Francia con signatura 8-YG PIECE-1077 (vid. Carmona Tierno 2017b: 658-659).

La construcción del estereotipo de Fernando como soldado de Cristo se vale, ante todo, de estrategias textuales: a lo largo de los fragmentos citados hay referencias, tanto en la boca del propio rey como en las de sus cortesanos, a esa doble vertiente de hombre de armas y de religión que hace la guerra santa a los enemigos de Dios. Nótese el uso que se hace del léxico para caracterizar el arrebatado del Santo Rey (*ardor santo, celo heroico, extraño brío, afecto santo...*), que deja en evidencia los objetivos del autor. Estos se ven reforzados por la dimensión pictórica que las secuencias poseen, sobre todo la primera, ya que, en cierto sentido, pueden considerarse pequeños pero efectivos cuadros vivientes de los que hablaba la profesora Teulade y que evocarían en la mente de los espectadores esa iconografía triunfante que empezaba a ser bien conocida por la sociedad sevillana.

En este sentido, hay un elemento que sirve de nexo entre las estrategias textuales y las pictóricas y que son sintomáticas de ese hibridismo artístico que caracteriza el discurso hagiográfico según Pierre Civil. Se trata de esas intervenciones de los súbditos del rey en que comentan, admirados, su actitud. Estos parlamentos, normalmente paralelísticos, son un recurso retórico habitual del teatro áureo, y muy especialmente de los dramaturgos de la generación calderoniana. Sin embargo, en esta obra adquieren un papel muy relevante para la construcción de la santidad de Fernando pues contribuyen a señalar la excepcionalidad del héroe hagiográfico, capaz de suscitar la admiración de su público (en el nivel de la ficción y de la realidad), que es una de sus características principales según Teulade.²⁰ En este sentido, y he aquí la relación con la pintura religiosa, estas exclamaciones pueden ponerse en relación con la figura del *ammonitore* que menciona la citada investigadora: un personaje que aparece en muchos cuadros y que señala al santo e incluso, a la vez, mira al espectador, haciéndolo partícipe y destinatario directo de la acción que se muestra en la obra.

Esta ruptura de las barreras entre la obra y la realidad remite, para el mundo del teatro, a la convención del aparte. En esta línea, Javier Rubiera distingue tres tipos: para sí, para otro u otros personajes y para el público,²¹ que sería el que mejor casa con esa función del *ammonitore*, aunque también podría tratarse de un aparte para sí —un comentario que el personaje hace y que nadie más en escena oye— dirigido indirectamente al público. No obstante, en el texto de *La toma de Sevilla* no hay ninguna didascalia ni ninguna otra marca explícita que indique el carácter de aparte de esas intervenciones, lo cual no quiere decir, por otro lado, que no lo sean. De todas maneras, no es necesario: pueden entenderse como comentarios en voz alta que cumplen con esa función admonitoria para el público.

Otro modelo iconográfico, aunque en estrecha relación con el triunfante, es el que representa al monarca como ejemplo de buen cristiano, devoto y sometido a Dios. En realidad, según Cornejo Vega, no se trata de una iconografía exclusiva de

20. Teulade (2012: 196-197).

21. Rubiera (2018).

Fernando III, sino que es aplicable a cualquier rey.²² En ella el gobernante aparece en actitud reverente ante la divinidad, orando con la corona depuesta en señal de subordinación. Si se atiende al Santo Rey, destaca la pintura de Murillo titulada *La oración de san Fernando*, datada en torno a 1671 y expuesta en el Museo del Prado.²³



Figura 3.

Bartolomé Esteban Murillo, *La oración de san Fernando*, h. 1671, Madrid, Museo Nacional del Prado.

En la obra de Cristóbal de Morales no hay ningún momento que recree esta iconografía de forma evidente, o al menos tanto como el modelo triunfante. Sin embargo, sí hay una secuencia en que Fernando se retira a su tienda para acostarse, no sin antes rezar en intimidad a la Virgen. Su piedad le valdrá un prodigio: un ángel lo conduce dormido hasta la mezquita de Sevilla para que rece ante la imagen de Nuestra Señora de la Antigua:

Vanse todos, queda el Santo Rey y descúbrese una tienda, donde se acuesta.

Santo Rey.	Esta es mi tienda. María, del mar soberana Estrella, intacta Rosa, serena
------------	---

22. Cornejo Vega (2005: 214-216).

23. Cintas del Bot (1991: 84-85).

Tranquilidad, dulce Puerto,
Luz pura, Lucero cierto,
Sol bello, blanca Azucena...;
mas ¡válgame el cielo!, agora
el sueño me rindió; ¿aquí
es fuerza que duerma?

[Voz.]
Santo Rey.
[Voz.]

¿Hasta cuándo?

Sí. *Cantan.*

Hasta la aurora. *Cantan.*

Acuéstase.

(vv. 1624+-1634+)

No hay ninguna marca explícita ni implícita en el texto que indique lo que debe hacer el rey mientras declama la oración. No parece aceptable que lo haga acostado, como invitaría a pensar la primera acotación reproducida: lo más probable es que esa orden esté referida a lo que va a suceder en la secuencia que se inicia tras ella, y de ahí que se repita tras interrumpir el rezo las voces celestiales, momento en el cual el monarca se acostaría en su tienda.²⁴ Sin embargo, no es descabellado pensar que el recitado de la oración pudiera acompañarse de algún tipo de kinésica del actor acorde con el momento: ¿arrodillarse como en el cuadro de Murillo?, ¿mirar al cielo?, ¿una actitud reverente indefinida? Es imposible de dilucidar, y lo más probable es que todo dependiera de la compañía. Sea como fuese, si bien en esta ocasión es menos apropiado hablar de cuadro viviente, la puesta en escena contribuiría también a fijar la imagen de Fernando como monarca devoto y religioso, en complemento con el modelo triunfante antes abordado.

Los cuadros de Fernando III: Sevilla y su rey santo

Si hasta ahora el estudio se ha centrado en la iconografía general del Santo Rey, ahora se analizarán dos secuencias de mayor aparato escénico que conforman verdaderos cuadros vivientes y que incluso pueden ser identificados. Son, además, dos momentos de gran relevancia para el conflicto dramático y el significado global de la obra en tanto que se trata de la secuencia inicial de la comedia, aquella que abre la función y constituye lo primero que ve el público, y la final, la que cierra el espectáculo y queda grabada en la retina de los espectadores. En

24. Hay que ser cautos con el valor que se da a las acotaciones de una pieza teatral procedente de una edición suelta, como es el caso de *La toma de Sevilla*. El profesor Ruano de la Haza recuerda que los manuscritos de los dramaturgos son parcos en indicaciones escénicas, pues dejaban los detalles del montaje en manos de las compañías; por su parte, los textos impresos, cuando son abundantes en acotaciones, suelen proceder del manuscrito de alguna compañía, conque representan mejor lo que un público presencié (2000: 46-47). Es difícil saber, pues, hasta qué punto la orden de acostarse se debe a la planificación de Morales o a la representación de la compañía.

ellas a la glorificación de la figura del rey se une la promoción del que fue su gran logro: la reconquista de la ciudad de Sevilla.

La toma de Sevilla arranca con esta acotación: “El Santo Rey estará en un dosel, tocan chirimías y baja la Inspiración” (v. -1), a lo que sigue una conversación entre el monarca y el personaje celestial —más bien un largo monólogo de este último—, que le encomienda la misión divina de reconquistar Sevilla, prediciéndole el éxito. Se trata de una estampa de gran impacto visual que pretende impresionar al espectador al inicio de la obra, reclamando su atención y, posiblemente, estimulándolo al silencio. La imagen del rey sentado en su trono posee una gran fuerza dramática, especialmente si se escenificaba mediante una apariencia, es decir, en uno de los huecos del vestuario tras descorder una cortina.²⁵ Añádase a este cuadro el descenso de la Inspiración desde las galerías del teatro. Movimiento que muy probablemente se ejecutó gracias a la popular canal, esto es, un pescante que se movía verticalmente por unos raíles y accionado por poleas —muy frecuente en los corrales para escenificar estos vuelos lentos y majestuosos—;²⁶ y el son de las chirimías, un instrumento especialmente indicado para contextualizar musicalmente las secuencias protagonizadas por reyes.²⁷



Figura 4.
Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia inicial
de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D²⁸

25. Ruano de la Haza (2000: 225).

26. Ruano de la Haza (2000: 248-251).

27. Flórez (2006: 91-94).

28. El teatro que sirve de base para las dos maquetas virtuales de este trabajo, realizadas por Arqus 3D, es una abstracción que intenta representar los rasgos arquitectónicos comunes de los corrales de comedias del siglo XVII. No obstante, el creador se ha inspirado en el de Almagro, el único actualmente existente en España, para el diseño, de ahí el parecido.

Sin embargo, el objetivo de esta puesta en escena y su fuerza emotiva va mucho más allá de calmar al público. Si se acepta que este inicio pudo contar con una apariencia, según se ha indicado anteriormente, la figura del rey aparecería sentada dentro de uno de los huecos del teatro, conformando una estampa que recuerda a la mandorla divina en que figuran muchos santos en la pintura o a una imagen de bulto en un retablo, cuya disposición se ha comparado a menudo con la de los huecos del corral.²⁹ Si a ello se suma la conversación con el ser angelical que es la Inspiración, que lo nombra elegido de Dios para la conquista, resulta evidente que dicha puesta en escena pretende mostrar al protagonista como el santo que es, digno de ser elevado a los altares.

Pero la dimensión pictórica de la secuencia no se queda aquí, ya que existe otra lectura que roza incluso lo emblemático. La imagen del rey sentado en un dosel, especialmente si figura delimitado por el hueco del teatro, remite al escudo de armas de la ciudad de Sevilla, el cual representa al Santo Rey sentado y flanqueado por otros dos personajes destacables de la historia y cultura sevillanas: los obispos san Isidoro y san Leandro. Sus orígenes hay que buscarlos en el siglo XIII, precisamente en los tiempos de la reconquista de la ciudad, cuando el propio monarca se convirtió en símbolo de la misma. Al principio, Fernando aparecía solo, y habrá que esperar hasta el siglo XVI para que adopte el diseño del que era el sello concejil, con san Isidoro y san Leandro. El escudo figuraba en numerosos documentos oficiales, así como en los edificios públicos más importantes, como el ayuntamiento o el postigo del Aceite, cuyos escudos datan del primer y último tercio del siglo XVI respectivamente, según cuenta Marcos Fernández (1994: 34-35).³⁰



Figura 5.

Escudo de armas oficial de la ciudad de Sevilla, 2017.

29. Cornejo Vega (2005: 160-161).

30. Fernández Gómez (1994: 34-35). Como curiosidad, aunque se venía usando desde los tiempos medievales, el Ayuntamiento de Sevilla no hizo oficial este escudo hasta el año 2017, cuando se estandarizó su diseño ante la cantidad de modelos existentes. El acuerdo se recoge en el punto 3 del acta de la sesión de pleno celebrada el 27 de diciembre de dicho año.



Figura 6.
Escudo de armas de Sevilla en la fachada del ayuntamiento,
primer tercio del siglo XVI, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.



Figura 7.
Escudo de armas de Sevilla en el Postigo del Aceite,
último tercio del siglo XVI, Sevilla.

Por ello, el detalle no debía de pasar inadvertido a los espectadores sevillanos, al menos los más avispados, que relacionarían en sus mentes la persona y trayectoria del Santo Rey con la ciudad en que vivían. De todas formas, esta lectura visual está complementada por otra textual, ya que esta relación entre rey y escudo (Fernando y Sevilla) se hace explícita hasta dos veces en los diálogos de la comedia. La primera tiene lugar en la propia secuencia inicial, en el parlamento de la Inspiración, que, al anunciarle el triunfo sobre los musulmanes, le dice:

la eternidad de los tiempos,
 la duración de los siglos
 serás sus armas [de Sevilla], serás
 la piedra de este edificio,
 fundamento de esta torre
 y basa de este castillo
 tan comunicado al cielo
 que al Jardín de los Impíreos
 para pasar nuevas flores
 has de ser el pasadizo

(vv. 91-100)

La segunda ocasión en que se vinculan escudo y rey tiene lugar un poco después en la misma jornada primera, cuando se escenifica un sueño profético que asalta al caudillo musulmán de Sevilla, Ajartaf. La visión representa a una dama, alegoría de la ciudad, detenida por un musulmán y un judío, de quienes la libra Fernando con sus ejércitos. La muchacha, entonces, le comunica con una dilogía: “Tú serás mis armas, pues / con las tuyas me has ganado” (vv. 587-588).³¹

Así pues, desde los primeros compases de la pieza Morales ha querido dejar bien claros tanto el halo de santidad que envuelve a Fernando como su estrecho vínculo con la ciudad de Sevilla, cuya reconquista puede considerarse en esta pieza su mayor obra guerrera y piadosa. Es un mensaje sobre el que, como se podrá imaginar, se incide a lo largo de todo el drama —los ejemplos del modelo iconográfico triunfante del rey son una buena muestra de ello—, y sobre el que se vuelve al final con la toma de la ciudad:

Garci Pérez.	Pues la posesión tomemos.
Santo Rey.	Pues asistiendo conmigo aquí el noble don Lorenzo, entre en la Torre del Oro don Pelayo y con acentos de pífaros y tambores entre en el alcázar luego Garcí Pérez; don Alonso,

31. El sueño de Ajartaf parece estar tomado de la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, intertexto principal de la comedia de Morales. Vid. Carmona Tierno (2015).

el infante, sabio y recto,
 la torre de la mezquita
 corone, y estremeciendo
 los metales y las voces
 los aires, tomen a un tiempo
 posesión.

Infante. Ya lo ejecuto.
 Don Pelayo. Ya os sirvo.
 Garcí Pérez. Ya os obedezco.
 Turrón. (Jurelo, y voy a saber [*Aparte.*]
 si el Barbarroja del cielo,
 pues que sale tan flamante,
 tiene rubios los cabellos.)

Vanse los cuatro y sale Ajartaf con unas llaves en una fuente.

Ajartaf. Ya a Ajartaf, gran señor, tienes delante
 para que en mi cerviz tu pie triunfante
 pongas, Fernando, cuyo celo alabo;
 estas las llaves son y este tu esclavo.
 Entra, sol de Castilla,
 y el laurel vitorioso de Sevilla,
 colocado en tus sienes,
 nunca tenga vaivenes,
 y para que tu celo
 otro laurel pueda ofrecer al cielo,
 ofrezco en tu presencia
 de Abenjafor, mi primo, la obediencia
 para que Niebla altiva,
 si fue rama de Dafne, sea oliva
 que por bello soborno
 de tu corona sea heroico adorno.

Santo Rey. Bésame el pie y levanta.
 Ajartaf. ¡Nunca estaré más alto que a esta planta!;

*Habrà dos torres en lo alto y en la mayor se descubra el infante [y Turrón]
 y en la otra don Pelayo y en el muro a Garcí Pérez con cajas y clarines.³²*

mas ya ruidoso el viento,
 organizando mi infeliz tormento,
 su esfera está ocupando.

Todos. ¡Sevilla por el santo rey Fernando!
 (vv. 2714-2754)

32. La acotación olvida incluir a Turrón con don Alfonso, de quien es criado: esto se deduce de lo que ha dicho el gracioso en los versos precedentes, que muestran su intención de comprobar el color de las barbas del sol. Turrón continuará con la broma justo después del corte, ya subido en la Giralda.

Aunque, a diferencia del principio, no hay en esta ocasión ninguna tramoya que recree una acción sobrenatural, no se puede negar que se trata de una clausura de gran aparato escénico, con un decorado espectacular y casi todos los personajes de la obra en escena.³³ La muralla y torres de Sevilla (Torre del Oro y Giralda) debieron de recrearse mediante telones o bastidores pintados que se sacarían al final de la función,³⁴ con los actores que harían de don Pelayo y Garci Pérez, junto a los músicos, situados en la primera galería del corral y los que interpretarían al infante y a Turrón en la segunda.



Figura 8.

Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia final de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

Es fácil intuir la poderosa dimensión pictórica de la estampa que se ha configurado en escena, que constituye el ejemplo más logrado de cuadro viviente de la pieza. La toma de Sevilla es otro de esos modelos iconográficos que alcanzaron gran popularidad en la época, en este caso no ya referido a la forma de mostrar al rey, sino una de las empresas más famosas de su vida. Los ejemplos se suceden desde finales del siglo xv, y los dos más conocidos de la época del drama de Morales son quizás el firmado por Francisco de Zurbarán y titulado *La rendición de Sevilla*, datado en 1634 y conservado en la colección del duque de Westminster, y el conocido como *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, pintado en el mis-

33. Además de los mencionados en el fragmento reproducido, también están sobre el escenario la infanta musulmana Alguadaíra y su amante, el príncipe de Marruecos Muley, que se convierten al cristianismo y se casan.

34. Ruano de la Haza (2000: 211-215)

mo año por Francisco Pacheco.³⁵ No se descarta que Morales pudiera contemplar alguna de estas obras e inspirarse en ellas para diseñar el final de su obra, especialmente la de Pacheco, encargada por la catedral hispalense, donde se custodia, pues parece que el dramaturgo sigue con bastante fidelidad el modelo iconográfico: el Santo Rey, acompañado de su gente y en toda su majestad real y guerrera, de pie ante el caudillo musulmán, que, arrodillado, le ofrece las llaves de la ciudad en una bandeja; de fondo, las murallas y alturas de Sevilla sitúan la acción.



Figura 9.

Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634, Londres, Colección del duque de Westminster.



Figura 10.

Francisco Pacheco, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla.

35. Cintas del Bot (1991: 53-54).

De todas formas, por muy sugerente que resulte esta hipótesis, no es en absoluto necesaria, ya que este motivo iconográfico era, en la época del Barroco, bien conocido por el pueblo. En este sentido, Fernando de la Torre Farfán, que preparó una relación de los festejos organizados en la capital tras la canonización del monarca, llegó a decir que dudaba de que hubiera alguna casa en Sevilla que no contara con su cuadrito o representación,³⁶ afirmación que, aunque resulte a todas luces exagerada, es indicativa de la popularidad que alcanzó:

Ayudose siempre esta tradición [mostrar las llaves de Sevilla], para no descaecer de su fundamento, con la realidad invencible de las pinturas, ya antiguas, ya modernas, que en memoria desta acción pintan al moro postrado a los pies del REY SANTO entregándole en gran fuente este mismo instrumento [las llaves de la ciudad], pintura tan repetida de la devoción de los sevillanos que dudo que haya casa donde entre los adornos, ya magníficos o ya vulgares, no se venere esta demostración.³⁷

La estampa, pues, posee un gran impacto emotivo y visual, como aquella que abría la pieza. En este caso lo que hace es cerrarla, dejando una fuerte impresión en la memoria de los espectadores, que sentirían esa admiración por el protagonista de que habla la profesora Teulade. Por esta misma razón quizá, la citada investigadora defiende que los cuadros vivientes eran, precisamente, más elaborados y frecuentes en los desenlaces de las obras hagiográficas:³⁸ era el momento del milagro decisivo del protagonista, la apoteosis que corroboraba su santidad. El monarca que protagoniza *La toma de Sevilla* no lleva a cabo ningún prodigio sobrenatural, pero sí militar: la reconquista de una de las plazas más importantes de Al-Ándalus. Este cuadro, con toda su riqueza escenográfica, vendría a ser el sustituto de las apoteosis de las comedias hagiográficas, pues en ella se confirma el valor guerrero de Fernando y su piedad al ganar para el cristianismo una población tan relevante. Y, por supuesto, deja patente, una vez más, la estrecha relación que entre Sevilla y el rey se estableció desde entonces.

Conclusiones

Ya se advirtió al principio de que *La toma de Sevilla* no es una comedia hagiográfica, pero comparte con muchas piezas de esta convención genérica una serie de rasgos ideológicos y formales. De los primeros destaca el objetivo de promocionar un personaje histórico tenido por santo para su canonización y de los segundos la presencia de la pintura y la espectacularidad que se ha estudiado.

36. Cintas del Bot (1991: 52).

37. Torre Farfán (1671: 59). Se modernizan las grafías cuyo valor fonológico no difiere del español actual, así como la acentuación, puntuación y uso de mayúsculas.

38. Teulade (2020).

En este sentido, es perfectamente extrapolable a este drama historial el análisis que de la dimensión pictórica hace Anne Teulade: “Ces pièces relèvent de l’esthétique didactique évoquée plus haut, et l’effet pictural joue un rôle intéressant dans cette perspective. Il permet de distinguer le héros de l’humanité moyenne, parce qu’il l’isole visuellement du reste des personnages en le figeant dans une posture destinée à la postérité, identifiée comme telle par le spectateur familier de ces représentations picturales. À ce moment-là, le spectateur associe le personnage représenté sur scène avec la culture iconographique chrétienne qu’il possède par ailleurs, et le dote d’une stature nouvelle. L’effet pictural agit ainsi comme une preuve de sainteté, en permettant la reconnaissance par le spectateur d’une représentation codifiée et retrospective du personnage”.³⁹

El estatismo de los cuadros vivientes contrasta con el carácter dinámico de la acción teatral, haciendo de ellos un momento atemporal en consonancia con la excepcionalidad del personaje y convirtiéndose en la imagen estereotipada del santo que perdurará en el futuro. Así pues, la dimensión pictórica de la pieza teatral contribuye a fijar su iconografía y justifica su santidad o, en el caso de la obra de Morales, la necesidad de canonizarlo. En este punto, es necesario recordar los presupuestos de Pierre Civil sobre la imbricación de las estrategias textuales y visuales en la construcción de la santidad, entre las que se da una constante retroalimentación: como expone Teulade en el fragmento reproducido, el público asocia la escena a la iconografía que ya conoce, bien gracias a la pintura o bien gracias a los relatos hagiográficos, iconografía que se ve reforzada por su aparición en la pieza teatral.

Este proceso de construcción hagiográfica se da en la obra de Morales según se ha podido demostrar. Por un lado, están las secuencias en que se presenta al Santo Rey como modelo de *miles Christi*, siguiendo los cánones pictóricos de la época. Se trata de dejar bien claras cuáles son las virtudes del monarca que lo hacen ser recordado y merecedor de subir a los altares. Por otro lado, no hay que olvidar las escenas de gran aparato que recrean momentos clave de su vida. La secuencia final recrea la que para Morales es la obra más importante de Fernando, la reconquista de Sevilla, que se convirtió precisamente en un motivo pictórico popular. Más relevante es la secuencia inicial, en que el cuadro viviente, si bien menos espectacular, recrea de forma emblemática el escudo de Sevilla, con la Inspiración explicando su origen como si de una glosa se tratase. En este caso, esa “postura destinada a la posteridad” de que hablaba Teulade va mucho más allá, haciéndose postura destinada a la eternidad, pues lo que se está pintando en escena son las armas de Sevilla: no se trata ya de un cuadro que da cuenta de las andanzas del santo, sino del símbolo de una ciudad.

En esta línea, Teulade aduce que la escenificación de la santidad tiene mucho de metateatral, pues el santo, en esos cuadros vivientes que recrean sus vir-

39. Teulade (2012: 105).

tudes y prodigios, se convierte en un espectáculo para los otros personajes que lo observan y comentan sus virtudes, y para el público también, en quienes se suscita la admiración y el deseo de emulación.⁴⁰ Esta dimensión metateatral se aprecia igualmente en muchas pinturas religiosas en que la santidad de un personaje admira a quienes lo rodean. Recuérdese a este respecto la figura del *am-monitore*, compartida por la pintura y el teatro y que sirve de enlace entre la obra y el espectador. *La toma de Sevilla* no es ajena a este procedimiento.

Por último, convendría comentar el papel que en la obra desempeña Sevilla, cuyo protagonismo está presente ya desde el propio título. En este sentido, la presencia de la urbe andaluza es una constante en toda la obra, tanto por las numerosas referencias a ella como por los variados elogios que se le prodigan en boca de distintos personajes, siendo el más elaborado y extenso de ellos el que enuncia la infanta Alguadaíra en la primera jornada, que en una tirada de setenta y seis versos describe la campaña del Aljarafe como un paraíso terrenal.

Estas intervenciones son esperables en una pieza escrita por un dramaturgo que, al parecer, estaba afincado en la ciudad y destinada en un primer momento, quizás, al público que la habitaba. No obstante, el rol de Sevilla no se limita solo a esto, ya que, junto a la *laus urbis natalis* (*adoptivae* en este caso) y las concesiones a los espectadores potenciales, la ciudad se presenta en la obra como una de las claves de la promoción de Fernando, como una de esas razones por las que el Santo Rey merece ser canonizado; y en el desarrollo de esta tesis desempeñan una función destacable los cuadros que abren y cierran la obra, en que el monarca y la ciudad que reconquistó van de la mano. Así, la primera secuencia nos muestra una de esas estampas que serán la iconografía futura del santo, el escudo de armas de Sevilla, de la que Fernando se convierte en símbolo por haberla ganado para el cristianismo. Por su parte, la secuencia final, que equivale a las apoteosis de las comedias hagiográficas, recrea la toma de la ciudad según un modelo perfectamente conocido en el tiempo. Fernando III merece ser reconocido como santo por sus muchas virtudes y las acciones piadosas que llevó a cabo, entre ellas, la reconquista y cristianización de la capital de Andalucía, que se atribuye así una pequeña parte del mérito.

Sin embargo, no solo es la canonización del Santo Rey la que sale beneficiada, sino que, en un juego de reciprocidades, la propia ciudad se dignifica por haber desempeñado ese rol en el proceso. Sevilla se presenta en la pieza como la gran obra de Fernando III, futuro san Fernando, a quien debe su reconquista y a quien permanecerá eternamente unida, como muestra su escudo de armas. Fue Fernando quien la ganó para el cristianismo, como se deja bien claro en el final del drama, y es a él a quien debe su identidad posterior gracias a su buen gobierno. De algún modo, en la pieza se muestra de forma implícita el orgullo que la ciudad debe sentir por su Santo Rey, responsable de la grandeza de la urbe.

40. Teulade (2012: 187-190).

No obstante, esta grandeza mostraba ya signos inequívocos de decadencia en la época en que fue escrita la pieza. Así pues, y como se adelantó al principio, la canonización de Fernando III interesaba a los sevillanos no solo por ver en el santoral a un monarca vinculado con Sevilla, sino también por ser una estrategia de promoción para la propia ciudad en unos tiempos de crisis. Morales debía de ser consciente de este detalle y lo tuvo muy presente a la hora de diseñar su obra, en que la ciudad que lo acogía llega a tener tanto protagonismo como el mismo Santo Rey, aunque no sea algo evidente a primera vista.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Santo y rey: la corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III”, en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 243-260.
- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA, “[Acta de la] Sesión celebrada por el Ayuntamiento pleno [el 27 de diciembre de 2017]”, Ayuntamiento de Sevilla, en línea, <<https://www.sevilla.org/ayuntamiento/el-ayuntamiento/pleno-municipal/actas-plenos/2017>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, “La materia histórica en un dramaturgo desconocido: *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando* de Cristóbal de Morales”, en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, en línea, <<http://books.openedition.org/pup/4662>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, I: Estudio de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017a, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, II: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017b, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- CIVIL, Pierre, “Hagiografías y cultura visual: algunos casos de hibridismo en la España del siglo XVII”, *Hipogrifo*, IX, 1 (2021), pp. 47-68, en línea, <<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.05>>.
- CORNEJO VEGA, Francisco J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la “sacra monarquía”*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.
- CULL, John T., “La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, II, ed. Víctor Mínguez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, pp. 587-602.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro, y José Carlos PÉREZ MORALES, *Pedro Roldán: Catálogo de obras documentadas y de segura atribución*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos, “Los sellos de la ciudad de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, LXXVIII, 234-236 (1994), pp. 33-57, en línea, <<https://archivoy-publicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/>>.
- FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- MELERO CASADO, Ana, y María TORRES PEGALAJAR, “Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio iconográfico de Fernando III”, *Archivo Hispalense*,

- LXXVII, 234-236 (1994), pp. 89-100, en línea, <<https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es/publicaciones/revista-archivo-hispalense/articulos-completos/>>.
- MORALES GUERRERO, Cristóbal de, *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando: comedia famosa*, s/l, s/e, s/a, Bibliothèque Nationale de France: 8-YG PIECE-1077.
- MORALES GUERRERO, Cristóbal de, *La toma de Sevilla por el santo rey Fernando*, en Juan Manuel Carmona Tierno, *La producción dramática de Cristóbal de Morales, II: Edición de la producción dramática de Cristóbal de Morales*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 658-735, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/61293>>.
- OLEZA, Joan, “Variaciones del drama historial en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XIX (2013), pp. 151-187, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.71>>.
- PACHO SARDÓN, Ulpiano, “Singularidad del proceso de canonización de Fernando III el Santo”, *Isidorianum*, XXIV, 47-48 (2015), pp. 227-252, en línea, <<https://doi.org/10.46543/ISID.1524.1010>>.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, “Estudio [a *El rey más perfeto*]”, en Antonio Enríquez Gómez, *Cuatro obras políticas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 531-549.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., *Luis de Belmonte Bermúdez: estudio de La Hispálica*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- POÓ GALLARDO, Pablo Antonio, *La literaturización de la historia en el proceso canónico del rey Fernando: estudio y edición de El cerco de Sevilla por el rey don Fernando*, de *Luis de Belmonte Bermúdez*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, en línea, <<http://hdl.handle.net/11441/39876>>.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Honderribia, Nerea, 1999.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA, Javier, “La edición de las acotaciones: el caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega”, en “*Entra el editor y dice*”: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venecia, Edizioni Ca’Foscari, 2018, pp. 29-68, en línea, <<https://edizionicafofoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-305-2/>>.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1984, 2 vols.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène: un personnage paradoxal*, París, Les Éditions du Cerf, 2012.
- TEULADE, Anne, “El santo sensible: el efecto de cuadro pictórico en la comedia de santos”, *Criticón*, núm. 140 (2020), en línea, <<https://doi.org/10.4000/criticon.17296>>.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey san Fernando, el tercero de Cas-*

tilla y de León, concedido a todas las iglesias de España por la santidad de nuestro beatísimo padre Clemente X, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, en línea, <<https://archive.org/details/A061107>>.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols., en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>>.

WAGNER, Klaus, “Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando: una bibliografía inadvertida del siglo XVII”, *Archivo Hispalense*, LXXI, 218 (1988), pp. 77-122.

Índice de ilustraciones

FIGURA 1: Bartolomé Esteban Murillo, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla [copia del Museo de Bellas Artes de Sevilla], en línea, <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Fernando_\(Museo_de_Bellas_Artes_de_Sevilla\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Fernando_(Museo_de_Bellas_Artes_de_Sevilla).JPG)>.

FIGURA 2: Pedro Roldán, *San Fernando*, 1671, Sevilla, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, fotografía de Anual, en línea, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando_III.jpg>.

FIGURA 3: Bartolomé Esteban Murillo, *La oración de san Fernando*, h. 1671, Madrid, Museo Nacional del Prado, en línea, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernando_III_el_Santo,_rey_de_Castilla_y_Le%C3%B3n.jpg>.

FIGURA 4: Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia inicial de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

FIGURA 5: Escudo de armas oficial de la ciudad de Sevilla, 2017, archivo de *Er-lenmeyer*, en línea, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Sevilla_\(Sevilla\).svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Sevilla_(Sevilla).svg)>.

FIGURA 6: Escudo de armas de Sevilla en la fachada del Ayuntamiento, primer tercio del siglo XVI, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, fotografía del autor.

FIGURA 7: Escudo de armas de Sevilla en el Postigo del Aceite, último tercio del siglo XVI, Sevilla, fotografía del autor.

FIGURA 8: Reconstrucción virtual hipotética de la secuencia final de *La toma de Sevilla* realizada por Arqus 3D.

FIGURA 9: Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634, Londres, Colección del duque de Westminster, fotografía de *Er mundo de Manué*, en línea, <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Zurbar%C3%A1n_-_La_rendici%C3%B3n_de_Sevilla,_1634.jpg>.

FIGURA 10: Francisco Pacheco, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*, 1634, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, fotografía de José Luis Filpo Cabana, en línea, <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:San_Fernando_recibe_las_llaves_de_Sevilla,_Francisco_Pacheco.jpg>.