

Este documento ha sido descargado de:
This document was downloaded from:



**Portal *de* Promoción y Difusión
Pública *del* Conocimiento
Académico y Científico**

<http://nulan.mdp.edu.ar>

Julio Juan Ruiz
Universidad Nacional de Mar del Plata

La razón católica de Estado y el teatro de Pedro Calderón de la Barca

En el presente artículo nos proponemos analizar la función política que cumplió el teatro de Pedro Calderón de la Barca en el Siglo de Oro Español. Para cumplir este objetivo debemos tener en cuenta que el sistema político de esa época, el absolutismo monárquico, no sólo se representó en la escena, sino que también legitimó su accionar político. Esta legitimación posibilitó justificar la hegemonía española en el exterior, en pos de la defensa de la religión Católica. De este modo, en los textos dramáticos estuvo presente la alianza entre la Iglesia Católica y la casa de Austria, que en un plano ideológico se plasmó en la razón católica de Estado. En esta doctrina, los pensadores políticos de la Contrarreforma intentaron armonizar el accionar político moderno con las enseñanzas de la moral católica. Estas aspiraciones se manifestaron en las obras de Pedro Calderón de la Barca; por este motivo, sus piezas teatrales fueron acogidas favorablemente por el rey y su valido, el Conde-Duque de Olivares. El monarca y su ministro las consideraron una herramienta valiosa de propaganda política, la cual tuvo como meta un adoctrinamiento sutil dirigido a las masas, porque el poder necesitaba obtener el asentimiento popular, para implementar una política militar activa, justificada en la defensa de la Fe Católica.

205 { texturas 12

Palabras clave

{ teatro, Calderón, España, política, religión }

The purpose of this paper is to analyze the political role fulfilled by the plays of Pedro Calderón de la Barca in the Spanish Golden Age. Baroque drama not only represented the political system at the time—monarchic absolutism, but it also legitimized its actions. Thus, this art form contributed to the justification of Spanish hegemony overseas, while advocating a defense of Catholicism. In this sense, drama scripts set forth the marriage between the Church and the House of Habsburg, an alliance ideologically justified through the catholic reason of State. This doctrine aimed at conciliating modern political actions with the teachings of Catholic morality. The presence of this intent in the plays of Pedro Calderón de la Barca led both King Philip IV and the Count–Duke of Olivares —his most trusted advisor— to welcome such Works as valuable tools for propaganda. Specifically, Calderón de la Barca’s plays were intended to subtly indoctrinate the masses: the King’s goal was to achieve popular consent, so as to implement an active military policy that would crystallize the imperialist ambitions of the House of Habsburg as a means to defend the Catholic Faith.

Key words

{ theater, Calderón, Spain, politics, religion }

Introducción: el teatro barroco y el poder

Una de las características del absolutismo monárquico del barroco fue el empleo del teatro y el sermón eclesiástico para legitimar el poder y adoctrinar a la población en la ideología oficial, la razón Católica de Estado.

En efecto, en una época sumamente conflictiva como lo fue el siglo XVII, el poder desplegó una serie de estrategias destinadas a persuadir a sus súbditos. Esta característica condujo al historiador español José Antonio Maravall a definir a la cultura del Barroco Español como: «el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres» (Maravall, 1975:132).

Esta realidad nos lleva a analizar la relación entre teatro y política. En efecto, en la perspectiva del teórico francés George Balandier toda sociedad asiste a la representación en la escena del sistema político vigente. Sin embargo, la función política que cumple el teatro no se limita a la mera representación, sino que, además, el poder aspira a legitimarse a través de la escena y a persuadir a los espectadores acerca de sus intereses. Estas dos funciones cobran sentido si tenemos en cuenta que ningún poder logra ser acatado sólo por la fuerza o la justificación racional, sino que logra este cometido «por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial» (Balandier, 1994:28). Además, toda relación de mando necesita el consentimiento del subordinado, aunque éste sea mínimo y por esta razón se acude a la persuasión. Esta necesidad se agudizó en la España del Siglo de Oro, pues al ser ésta una época convulsionada, los monarcas buscaban afanosamente el apoyo de sus súbditos. Necesitaron convencerlos a través del sermón eclesiástico y del teatro, los medios de comunicación de masas de la época, que sus aspiraciones hegemónicas obedecían a la defensa de la Fe Católica en una Europa cada vez más amenazada por la herejía protestante. De este modo, a través de un adoctrinamiento eficaz lograron reclutar a las masas en el ejército. Esta impronta política caracterizó al absolutismo monárquico del barroco (Maravall, 1975).

Desde una perspectiva sociológica, la función propagandística que cumplió el teatro español en esta época constituye una manifestación del poder simbólico. En la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, esta dimensión del poder tiene como principal objetivo el de construir la realidad. En esta construcción el sociólogo francés distingue un orden gnoseológico, que posibilita desentrañar el sentido del mundo, y otro social, que permite la integración de los hombres en una comunidad; esta realidad se logra a través de un sistema simbólico común (lengua, ritos, religión, ideología, etc.). Esta función social es para el teórico francés una función política, porque los símbolos «hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social» (Bourdieu, 2011:67). En la España del Siglo XVII el consenso social se logró a través de la difusión de la doctrina de la razón Católica de Estado, ideología oficial de la corona.

En la Europa Moderna, se debe contextualizar el nacimiento de la doctrina de la razón Católica de Estado en el marco de la polémica entre el cardenal Belarmino y el rey Jacobo I de Inglaterra sobre el primado del papa. En esta controversia, el

monarca inglés no concebía al absolutismo sin que el rey fuese la cabeza de la iglesia; esta realidad resultaba inviable en los países católicos, los que bregaban por la primacía del pontífice. Por esta razón, algunos pensadores políticos, como el italiano Tomás Campanella, comenzaron a esbozar una razón de Estado que consideraba a la monarquía católica española como un instrumento para el triunfo de la Fe. Así, filósofos y estadistas católicos pensaron que, si el papa gobernaba el mundo en lo espiritual, la casa de Austria podía hacerlo en el plano temporal. Sin embargo, debemos notar que la defensa de la Fe Católica que legitimó la política imperial no es más que idealización de la razón de Estado, porque «la violación consciente de la moral y el derecho, sea cuales sean los motivos que lo determinen, es siempre una infracción a la ética» (Meinecke, 1983:8).

El teatro barroco español, como medio de comunicación de masas, fue uno de los instrumentos más utilizados para legitimar y adoctrinar a los súbditos en la razón Católica de Estado. De un modo particular, algunas obras de Pedro Calderón de la Barca cumplieron este cometido, pues en ellas se entrelazaron su ferviente fe religiosa —la que en su madurez lo conduciría a abrazar el sacerdocio— y su inquebrantable lealtad a la corona.

1. Razón de Estado y Providencialismo monárquico

En el pensamiento político de Maquiavelo y en la obra de Botero, *De la razón de Estado*, se consideró como fin prioritario la conservación del estado por sobre toda consideración jurídica o moral. De este modo, se afirmó la autonomía de lo político y postuló que la principal meta del naciente estado moderno era la conservación del poder, no su legitimación. Si bien la expresión razón de Estado no se encuentra en los textos de Maquiavelo, podemos afirmar que su concepción política influyó en su posterior desenvolvimiento. En sus textos se emplea la expresión «arte del Estado». Este «arte», según él, es un saber que se funda en la interpretación de la historia y en la práctica política, independiente de la ética y de la religión. Por esta razón, la doctrina política de los pensadores de la Contrarreforma en España apareció como una doctrina antimachiavélica. Sin embargo, debemos notar que los filósofos españoles comprobaron que hacia tiempo la acción política de los monarcas distaba del modelo de príncipe cristiano esbozado en la literatura política medieval (relojes o espejos de príncipes). Por eso, más que el realismo político del pensador florentino, los filósofos españoles censuraron el uso instrumental de la religión. Por ejemplo, a la anatematizada manipulación de lo religioso la podemos encontrar en un pasaje de los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, donde el cuestionado autor señala que: «quien analice bien la historia romana verá que útil era la religión para mandar los ejércitos, para animar a la Plebe, para mantener buenos a los hombres» (Maquiavelo, 2010:89). Este instrumentalismo de lo religioso fue refutado enfáticamente por Baltasar Gracián, quien en su obra *El político don Fernando*, al analizar la política del príncipe aragonés señala que él: «conquistó reinos para Dios, coronas para tronos de

su Cruz, provincias para campos de la Fe, y, al fin, él fue el que supo juntar la tierra con el cielo» (Gracián, 2010:130). Toda la obra del monarca estuvo encaminada a la «mayor gloria de Dios», tal como predicaba la divisa de la Compañía de Jesús a la que el escritor aragonés pertenecía. Fundamentalmente, Fernando el Católico constituyó el modelo de príncipe que sirve a la Iglesia, opuesto al modelo de gobernante propuesto por Maquiavelo, que se sirve de la religión para sus fines.

En la España Moderna, la razón de Estado estuvo entrelazada al Providencialismo que tradicionalmente caracterizó a la monarquía española, cuyo norte principal fue la defensa de la Fe; primero contra los moros y los judíos, luego contra la herejía protestante. Asimismo, el Providencialismo de la corona también se manifestó en la conquista de América, porque los españoles legitimaron su poder en la evangelización de los indios. Consideramos que ningún texto expresa con mayor fervor esta política que *La Aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca, cuya historia fue tomada de los *Comentarios Reales* del inca Garcilaso de la Vega.

Al introducimos en el texto, observamos que la historia comienza con la celebración en honor al sol, suprema divinidad de los antiguos habitantes del Perú. Como la mayoría de los pueblos de la antigüedad, en la cultura incaica el orden cósmico estuvo entrelazado con el social. Por esta razón, la legitimidad de la autoridad del soberano radicó en su condición de hijo del dios sol, tal como lo señala a el cacique Yupanqui: «festejos que de dos causas/ hacen hoy: una que seas/ tú nuestro monarca, y otra/ que al culto en persona vengas» (Calderón 1969:1315). Este orden culminará con la llegada de los conquistadores españoles; por eso, la celebración con la que comienza la obra del dramaturgo español no es más que el crepúsculo del antiguo pueblo americano.

En *La Aurora en Copacabana*, el Providencialismo se manifiesta desde el primer encuentro, cuando el capitán Candía, lugarteniente de Francisco Pizarro, manifestó sus intenciones al cacique Yupanqui: «no de tus minas el oro, / no la plata de sus venas, / me trae en su busca; el celo / si, la religión suprema / de un solo Dios, y el sacarte / de la idolatría tan ciega» (Calderón, 1969:1321) Los fundamentos de este Providencialismo se remontan a los Razonamientos que compuso el jurista Antonio de Villapando para la defensa de la Fe Católica llevada a cabo por Fernando e Isabel frente a los judíos y musulmanes.

Desde una perspectiva religiosa, *La aurora en Copacabana* es también una refutación al primer texto de Maquiavelo que se introdujo en España: *El arte de la guerra*, publicado en 1535 en Alcalá. Éste formó parte de un tratado titulado *De re militari, De las cosas de la milicia*, cuyo autor fue Diego de Salazar (Maravall, 1984). En efecto, en la obra del pensador italiano se afirma que los valores cristianos condujeron a la pérdida de la virtud militar, pues éstos «no imponen la necesidad de defenderse que antiguamente existía» (Maquiavelo, 2011:149). Por el contrario, en la obra de Calderón es la virtud cristiana lo que posibilitó la conquista. En el texto, podemos observar como la fe de los soldados españoles fue recompensada a través de sucesivas intervenciones sobrenaturales, las que, además de la conquista, abrieron el camino

para la conversión de los indígenas. Así, por ejemplo, podemos comprobar esta realidad en la reflexión del cacique Yupanqui sobre el poder de la cruz, rústico símbolo de fe construido con troncos y enarbolado sobre un monte que protegió al capitán Candía de sus flechas, pues según él: «tronco que despide rayos/ y a puras luces me ciega, / más es que tronco» (Calderón 1969:1321).

El éxito de la conversión de los antiguos habitantes del suelo americano se debió sobre todo, al contraste entre la ley de su religión, que propiciaba sacrificios humanos, y la cristiana. En efecto, a los indios les conmovía saber que Cristo se había sacrificado en la cruz por los hombres. Este signo de amor cristiano conduce a Guacolda, la hermosa sacerdotisa del dios sol, a cuestionar la injusta sentencia del dios que la condenaba al sacrificio: «¿Es ley, di / que un dios no muera por mí, / y que yo muera por él?» (Calderón, 1969: 1326). Similar reflexión es la de Yupanqui cuando se decidió a salvar la vida de su enamorada, entonces pensó: «y enójese o no se enoje / el sol, pues es tan severo / dios que en su culto nos manda, / contra el natural derecho, / que mueran otros por él/ no habiendo él por otros muertos» (Calderón, 1969:1330). Como podemos observar, tanto Guacolda como Yupanqui invocan el derecho natural que reprueba todo sacrificio humano. Esta invocación es la que conduce a la conquista espiritual de los indios, cuya conversión alcanza un grado de madurez que los conduce primero, a abjurar de la idolatría, para llegar luego a la conversión. A este proceso interior lo comprobamos en el discurso de Andrés, un indio convertido: «Yo, Señor, que un tiempo fui / (bien como todos) de aquella / idólatra ceguedad», expresó arrepentido, para luego expresar la razón de su conversión: «oyendo la diferencia / que hay de creador a creatura/ y viendo ley tan en natural / razón que para crearla / sin sus milagros basta / la suavidad de sí misma» (Calderón, 1969: 1352). Es, pues, la suavidad de la religión cristiana la que obtiene la conversión de los indígenas, porque ellos comprendieron que los sacrificios humanos son reprobados por el derecho natural.

Desde una perspectiva ideológica, podemos comprobar que en el texto de Calderón se entrelaza la reflexión política del Siglo XVI, dominada por la tradición escolástica y que versó en torno de los problemas derivados del descubrimiento y la conquista de América, con la del Siglo XVII, cuya problemática giró en torno de la razón de Estado. Ambas épocas son delimitadas con precisión por Fernando De la Flor, quien señala que después de la conquista militar, «da comienzo aquello que se ha llamado la conquista espiritual» (2002:316). En pos de esta conquista, retóricos, escritores y conquistadores esbozaron sus argumentaciones basadas, fundamentalmente, en las enseñanzas del pensamiento neoescolástico español, cuyo representante más eminente fue el sacerdote jesuita Francisco Suárez y en los postulados de la razón católica de Estado.

En suma, *La Aurora de Copacabana* exalta el Providencialismo de la monarquía española, uno de los presupuestos fundamentales de la razón Católica de Estado conjuntamente con una enfática defensa del derecho natural.

2. El príncipe como «hijo de la Iglesia»

El 6 de septiembre de 1634 en una ciudad de Baviera llamada Nördlinger se produjo una importante victoria de las tropas imperiales al mando del Cardenal Infante Fernando de Austria, arzobispo de Toledo y Fernando III, rey de Hungría, frente a la coalición sueca y germana, que comandaba el duque Bernardo de Weimar.

La crónica más completa de la gesta es la de Diego de Aedo y Gallart, *Viaje del Infante Cardenal don Fernando de Austria* publicado en Amberes en 1635. En este texto se basó la exégesis político-religiosa de la victoria que Calderón nos brinda en *El primer blasón del Austria*. Esta obra se enmarca en los denominados autos de circunstancias, clasificación hecha por el estudioso del Teatro Áureo Ignacio Arellano. Este especialista señala que, si bien en la intencionalidad de los autos sacramentales se entrelaza lo dramático y lo litúrgico, existen otros que se relacionan con circunstancias políticas e históricas, los que podrían clasificarse como autos de circunstancias (Arellano, 2008:726).

El auto que conmemora la famosa batalla de Nördlinger se abre alegóricamente con la imploración de la Iglesia a Dios. De este modo, como el prelude de una composición musical barroca nos introduce en el drama de una Iglesia que afronta con valor los embates de la herejía: «Bien sabes, Señor, bien sabes, / los agravios que padezco, / (...) Inundaciones de herejes/ combaten mi leño, / que, sin perder el timón/ mira al norte vencedor» (Calderón, 1997:3). La principal aflicción de la esposa de Cristo se debe a que: «la casa de Austria, oprimida, / tiene un hereje blasfemo / que habla y siente mal / de tu mayor sacramento» (Calderón, 1997:4). En el introito, pues, nos encontramos con la puja entre católicos y protestantes que dividió a la cristiandad desde el siglo XVI.

En la temática de los autos sacramentales del Barroco Español sobresale la defensa del sacramento de la eucaristía. Por esta razón, algunos autores sostienen que este género surgió como propaganda y defensa teológica del sacramento ante su impugnación en la dogmática protestante. Esta tesis fue refutada por el historiador francés Marcel Bataillon (1976). En efecto, el erudito francés considera que el género es producto de la Reforma Católica Española llevada a cabo por el Cardenal Cisneros. Sin embargo, algunos estudiosos como el profesor G. Poppenberg, si bien no enfatizan el carácter anti protestante, señalan que en los autos se encuentra presente el afán agonal que caracterizó al cristianismo primitivo (Poppenberg, 2000). Por nuestra parte, pensamos que éstos siempre subyacen, aunque más no sea de un modo alegórico, las disputas teológicas que enfrentaron a católicos y protestantes.

Desde una perspectiva histórica, debemos tener en cuenta que los Austrias se caracterizaron por su devoción al sacramento de la eucaristía, tal como lo prueba una antigua leyenda. En efecto, ésta cuenta como Rodolfo de Habsburgo, fundador de la dinastía, yendo de caza un día lluvioso se encontró con un sacerdote que llevaba el viático a un enfermo. El príncipe, amablemente, le cede su caballo y lo escolta. Al despedirse, el sacerdote le profetizó que sería emperador y que Dios engrandecería su casa con un vasto imperio. Así, pues, de un modo alegórico la leyenda anticipó la alianza entre la Iglesia Católica y la casa de Austria de siglos posteriores.

En *El primer blasón del Austria*, los Habsburgo se encuentran representados por el Cardenal Infante Fernando, arzobispo de Toledo y hermano del rey de España, quien auxilia a su cuñado el rey de Hungría en su lucha con los protestantes conducidos por el duque de Weimar. Las tropas enemigas de la Fe Católica se encuentran en superioridad de condiciones. Esta desigualdad se alude mediante el alegórico combate entre David y Goliat, pues igual que David, el príncipe católico se encuentra en inferiores condiciones: «que es su ejército pequeño, / y el Weimar muy pujante / de bravos soldados viejos» (Calderón, 1997:5). No obstante, la superioridad de los protestantes fue compensada por la devoción del príncipe húngaro «al soberano misterio del cáliz y de la hostia / le han de dar mil vencimientos» (Calderón, 1997: 6). Al igual que en *La devoción de la misa*, lo sobrenatural posibilitó el triunfo de las huestes católicas.

En el texto calderoniano, la humildad de los príncipes católicos contrasta con la soberbia del jefe de las tropas protestantes, tal como lo comprobamos en el discurso que pronuncia el duque de Weimar: «Hoy veré los españoles / que mañana he de almorzarme, / que aún no tengo en todos ellos / para mi sed y mi hambre» (Calderón, 1997:10). Por el contrario, un signo distintivo de los jefes católicos fueron su devoción y su incondicional servicio a la Iglesia, ambos presente en la respuesta que el Cardenal Infante da al capitán Leganés, cuando el militar le propone su retiro del campo de batalla para salvar su vida: «¿queréis que yo me retire? / Señor, esta es vuestra causa; / bien sabéis que yo defiendo / vuestra ley divina y santa, / nuestra verdadera fe, / y nuestra Iglesia romana» (Calderón, 1997: 9). La causa de Dios fue, pues, la del príncipe. De esta manera, simbólicamente, en el teatro del dramaturgo español se legitimó la política militar de los Austrias.

Como podemos observar, el jefe de los ejércitos católicos se comporta como un verdadero hijo de la Iglesia, tal como era presentado el monarca en los sermones eclesíásticos. Al analizar los sermones del Siglo XVII, Fernando Negredo del Cerro señala que: «el rey católico no es presentado por los predicadores (como lo hiciera Campanela) como un poder subordinado al papado, sino como el primogénito de la Iglesia» (2002:308). En el plano político, la fórmula «hijo de la Iglesia» concilia dos intereses contrapuestos: por un lado, la legitimación del poder en defensa de la religión católica y, por el otro, el de dotar al estado con un poder que no sea superior al de la Iglesia. Este fue, pues, el afán de los pensadores políticos de la Contrarreforma.

En un plano político, la devoción del Cardenal Infante y la del rey de Hungría concuerda con los postulados antimachiavelistas de Pedro de Rivadeneira, quien al finalizar su obra apologética contra Maquiavelo, titulada *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tipo enseñan*, señala que al monarca tiene como deber el de velar por la fe de sus súbditos. Por eso le exhorta a que: «no se haga censor de la fe ni juez de la religión ni superior de las causas y ministro de la Iglesia, pues no lo es, sino hijo de ella y defensor, y como tal la debe oír, defenderla y ampararla» (De Rivadeneira, 1998:218).

Al finalizar el auto sacramental, se festeja la victoria de las tropas católicas frente a las protestantes. En las palabras del arcángel San Miguel, protector de la Iglesia se re-

conoce el servicio de España al papado: «Bien lo permite la fe / de las armas españolas, / que después de Dios han sido / de su mano ejecutoras» (Calderón, 1997:24).

Como se advierte, tanto en el teatro, en el sermón religioso y en la doctrina política del Siglo XVII la defensa de la Fe legitimó el poder del Estado.

3. La cortesía de un imperio

Según la conocida tesis de José Antonio Maravall (1975), la producción teatral española del Siglo de Oro estuvo signada por el dirigismo cultural de la corona. Esta tesis fue refutada por el hispanista francés Jean Canavaggio, quien sostuvo que el Teatro Áureo no hubiese alcanzado su plenitud si se hubiera limitado a un fin propagandístico. Además, sostuvo que España en la época de los Austrias menores ya no estaba en condiciones de implementar un dirigismo cultural de gran envergadura (Canavaggio, 1995).

Sin embargo, debemos tener presente que en una época sumamente conflictiva como lo fue la del Barroco Español, el poder necesitó contar con la adhesión de los súbditos y por eso implementó una política cultural activa. Por esta razón, el Conde-Duque de Olivares y su círculo emprendieron un dirigismo cultural que se caracterizó por una excesiva alabanza al régimen. Este proceder logró que el discurso oficial se alejase de la realidad; este distanciamiento llegó a tal extremo que el gobierno de la época, según el historiador británico Elliott: «pagó un precio no menos moderno al caer en un hoyo de su propia excavación, conocido hoy como vacío de credibilidad» (1992:80). Este resultado adverso fue consecuencia del desconocimiento de la estrecha relación que guarda el mensaje teatral con la realidad, el que trajo como consecuencia la pérdida de verosimilitud del discurso teatral. Así, los únicos receptores de la propaganda política del estado fueron el valido y su círculo.

Si bien desde una perspectiva ideológica el teatro de Pedro Calderón de la Barca estuvo consustanciado con el régimen del conde duque de Olivares, su discurso no cayó en un exceso propagandístico, porque en los textos calderonianos encontramos contrapesos que, de alguna manera, salvaguardaron la verosimilitud del mensaje teatral. Uno de estos contrapesos fue la presencia de la voz de los otros, los vencidos. Así, por ejemplo, en *El Tuzaní de la Alpujarra*, se manifestó la voz de los moriscos; en esta obra, el escritor español ponderó su sublevación contra la segregación racial y religiosa de la política de Felipe II. Sin embargo, el poeta del Siglo de Oro no tomó partido por la causa morisca, porque en *La niña de Gómez Arias* aprobó la represión llevada a cabo por los Reyes Católicos. Por esta razón, es en *El Sitio de Breda* donde mejor se puede observar el juego de contrapesos sin caer en contradicciones ideológicas. Si nos adentramos en la lectura de esta obra comprobamos la existencia de los ya mencionados contrapesos. Así, por ejemplo, se descalificó la tan conocida arrogancia que caracterizaba a los españoles tanto en América como en Europa. Este defecto en el siglo XVII constituyó un signo de identidad, tal como lo podemos observar en la interpelación que una aldeana hace al capitán Vergara, uno de los jefes de la tropa

española: «Flora. —Sois español. Don Vicente. —Sí. ¿En qué lo visteis? Flora. — En que sois tan arrogantes. / No queréis ignorar nada; / todo a su brío lo fía /la española bizarría» (Calderón, 1969:124).

Fundamentalmente, en esta obra predomina el afán propagandístico que caracterizó al gobierno del Conde Duque, quien junto con los arbitristas hizo frente a la declinación del imperio. En el texto, la propaganda imperial giró en torno a la generosidad exquisita de las tropas españolas manifestada en actos concretos: la no imposición a los vencidos de más tributos que el establecido en otras capitulaciones; el de dejar salir libremente a los pobladores de la ciudad permitiéndoles llevar armas y municiones; en devolver los muebles del castillo a un príncipe de la casa de Orange; entre otras medidas de cortesía. Por sobre todo, el altruismo del imperio se manifestó en el trato al vencido, porque se consideró que la causa de la derrota de los rebeldes no fueron sus pecados sino la fortuna que «vuelve / en polvo las monarquías/más altivas y excelentes» (Calderón, 1969:139). Así, Ambrosio Espínola, militar genovés al servicio de la corona española al recibir las llaves de la ciudad de manos del vencido le expresó cortésmente: «Justino, yo las recibo, y conozco que valientes sois, que el valor del vencido / hace famoso al que vence» (Calderón, 1969:139). Velázquez supo plasmar esta caballerosidad en el lienzo; en la pintura podemos observar el abrazo generoso que le dispensa el general Ambrosio Espínola a Justino de Nassau. En éste, el jefe de las tropas españolas, con cortesía, apoya su brazo en Justino y lo mira con ternura; a su vez, el general de los rebeldes, humildemente, le ofrece las llaves de la ciudad. Esta imagen poderosa nos habla de la generosidad de un imperio que comprendió que la victoria no siempre anula al vencido, porque éste tiene un derecho inalienable: el de ser tratado con cortesía. Éste fue, pues, el gesto propagandístico más potente del Imperio Español.

4. Conclusiones

El teatro español en el Siglo de Oro cumplió una importante función política. Esta función no se limitó sólo a representar el poder en la escena, sino que aspiró a legitimar las políticas de la corona y, fundamentalmente, a adoctrinar a los súbditos en pos de los intereses.

La propaganda política llevada a cabo por el teatro y el sermón fomentaron la imagen del rey como un «hijo de la Iglesia». Esta fórmula plasmó las aspiraciones de los pensadores políticos españoles del Siglo XVII, quienes quisieron legitimar la autoridad del monarca en la defensa de la Fe Católica, pero no quisieron que su poder fuese superior al de la Iglesia. Por otra parte, la corona legitimó su hegemonía en el exterior en la defensa de la religión.

En las obras de Pedro Calderón de la Barca están presentes los postulados ideológicos de la razón católica de Estado y también un marcado afán propagandístico. Sin embargo, éste no llegó a incurrir en los excesos de alabanza que incurrieron otros letrados del círculo de Olivares.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio** (2008). *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Balandier, George** (1994). *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Madrid: Paidós.
- Bataillon, Marcel** (1976). «Ensayo de explicación del auto sacramental.» En *Calderón y la crítica. Historia y antología*. Madrid: Gredos.
- Bourdieu, Pierre** (2011). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Calderón de La Barca, Pedro** (1969). *Obras completas*. Madrid: Alianza.
- (1997). *El primer blasón del Austria*. Pamplona: Universidad de Navarra–Reichenberger.
- Canavaggio, Jean** (1995). *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona: Ariel.
- De la Flor, Fernando** (2002). *Barroco. Representación e ideología en el Mundo Hispánico*. Madrid: Cátedra.
- De Rivadeneira, Pedro** (1998). «Tratado de la religión y virtudes que debe tener un Príncipe Cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan.» En *La razón de Estado en España. Siglos XVI–XVII* (Antología de textos). Madrid: Tecnos.
- Elliott, John** (1992). «La propaganda del poder en tiempos de Olivares.» En *Historia y crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Crítica.
- Gracián, Baltasar** (2009). *El héroe. El político*. Madrid: EDAF.
- Maquiavelo, Nicolás** (2008). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Buenos Aires: Losada.
- (2011). *Del arte de la Guerra*. Madrid: Gredos.
- Maravall, José Antonio** (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- (1984). «Maquiavelismo y anti maquiavelismo en España.» En *Estudios de Historia del Pensamiento Español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Negredo del Cerro, Fernando** (2002). «La palabra de Dios al servicio del Rey. La legitimación de la Casa de Austria en los sermones del siglo XVII.» En *Críticón*, nº 84–85. Madrid: Centro Virtual Cervantes.
- Poppenberg, George** (2000). «Religión y política en algunos autos sacramentales de Calderón.» En *Calderón protagonista eminente del Barroco Europeo*. Erfurt: Reichenberger Kassel.