

Política y religión en el teatro de Pedro Calderón de la Barca

Julio Juan Ruiz

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Resumen

El Siglo de Oro español reinterpretó la doctrina de la Razón de Estado Moderna a través de la moral católica. Hermenéutica que en el plano político puso de manifiesto la alianza entre la Iglesia y la Corona. De este modo, la defensa de la fe legitimó la hegemonía española en el exterior. Política que no pudo haberse implementado sin el consentimiento de los súbditos al carecer el Estado moderno del poder coactivo necesario para el reclutamiento forzoso de tropas. En pos de este consentimiento, el teatro cumplió una función propagandística eficaz al ser analfabeta la mayor parte de la población. En este sentido, nos proponemos analizar la función política que cumplieron los textos calderonianos en la difusión de la ideología oficial, pues no debemos dejar de tener en cuenta que sus obras fueron favorablemente acogidas tanto por el rey Felipe IV como por el círculo de su valido, el conde-duque de Olivares.

Introducción

La presente ponencia se enmarca dentro de las investigaciones llevadas a cabo en el Grupo GLISO (Grupo de Literatura Siglo de Oro) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, dirigido por las Profesoras Marta Villarino y Graciela Fiadino, y tiene como principal objetivo el análisis de la función política que cumplió el teatro de Pedro Calderón de la Barca en el Siglo de Oro español.

Teatralidad y poder

Debemos tener en cuenta que en la cultura del Barroco la teatralidad estuvo fuertemente vinculada al poder.

En efecto, en la Modernidad, las técnicas teatrales trascendieron el ámbito de lo escénico. Esta realidad la constató Nicolás Maquiavello al postular que el príncipe debe comportarse como un actor ante las masas si desea conservar el poder. No obstante, lo que más le interesó al filósofo renacentista fue la estrecha relación entre imaginario social y realidad que se manifestó claramente durante la dictadura de Savonarola. En los albores del Renacimiento, el monje florentino, como un gran actor, plasmó lo imaginario en acciones políticas concretas: prohibió las canciones libertinas, transformó el carnaval en ceremonia devota, erradicó todo lujo a través de la Hoguera de las Vanidades, entre otros gestos. Si bien el líder mesiánico estuvo al margen de las instituciones políticas de la ciudad, logró, mediante el juego de las apariencias, poner la religión al servicio de una revolución política cuya principal característica estuvo en que el poder del conductor provenía de su voz. La palabra del religioso provocaba obediencia.

Florescia, según el estudioso de la ópera barroca Philippe Joseph Salazar, se hallaba sometida bajo la "tiranía de la voz" y todo el poder del monje se legitimaba en la teatralidad (Balandier, 1994: 14-17). La dictadura de Savonarola, pues, puso de manifiesto que el imaginario social provenía directamente del fenómeno político y, por sobre todo, del tributo que deben pagar los actores políticos a la teatralidad. En este sentido, el teórico Georges Balandier, al analizar la relación teatro-poder desde una perspectiva antropológica, reflexiona que "... todo poder político

acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad (...). Esta teatralidad representa, en todas las acepciones del término, la sociedad gobernada (...) le devuelve a la sociedad una imagen idealizada y aceptable” (1994: 23). Además, en la cultura del Barroco español la relación del teatro y el poder se manifestó a través de una importante labor de propaganda en pos de los intereses del Estado. Esta función caracterizó al absolutismo monárquico del siglo XVII, porque los reyes anhelaron atraer la voluntad de las masas cuando comprendieron que “...en medio de los duros conflictos de esa época, (...) había que procurar sujetarlas y canalizarlas, inclinándolas definitiva, radicalmente hacia la propia defensa y conservación” (Maravall, 1975: 163).

Representación, legitimación y propaganda fueron tres manifestaciones privilegiadas de la función política que desempeñó el teatro en los albores de la Modernidad.

El mensaje teatral y la ideología oficial

A finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII, la dirigencia española realizó una introspección que la condujo a tomar conciencia de la crisis de poder acaecida tanto en el plano interno como en el internacional.

En efecto, los arbitristas no solo diagnosticaron la crisis del reino, sino que propusieron vías para superarla, porque ellos fueron quienes más se percataron de la problemática española, tal como lo prueba el conocido diagnóstico de González de Cellorigo que consideraba a España como “una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural” (Canavaggio, 1995: 16). Fundamentalmente, el orden natural de las cosas indicaba la inviabilidad del proyecto imperial de los primeros Austrias; esta realidad condujo al fracaso en lo exterior y, finalmente, a una reformulación de las estrategias políticas. De esta manera se tomó conciencia de que tanto la política exterior como la interior se edificaban según los moldes de la Razón de Estado. En este sentido, más que el pensamiento de Botero fue el redescubrimiento de la obra de Tácito lo que posibilitó diseñar las estrategias de acuerdo con conceptos como utilidad, interés, y ocasión (Rivero Rodríguez, 2005: 425).

El fracaso político del Duque de Lerma –valido de Felipe III– obligó a reinterpretar la doctrina de la Razón de Estado, pero esta vez bajo los lineamientos de la moral católica. Esta hermenéutica debe ser contextualizada en el marco de la polémica entre el cardenal Bellarmino y el rey Jacobo I de Inglaterra sobre el primado del papa; en efecto, el monarca inglés no concebía el absolutismo sin que el rey fuese la cabeza de la Iglesia, lo cual resultaba inviable en los países católicos que reconocían la primacía del Papa, posición que defendía firmemente el Cardenal. Por eso en los países que permanecieron fieles a Roma se empezó a esbozar una Razón Católica de Estado que consideró a la monarquía como un instrumento para el triunfo de la fe. De este modo, los arquitectos de la política española pensaron que si el Papa gobernaba el mundo en lo espiritual, la Casa de Austria podría aspirar a hacerlo en el plano temporal en pos de la defensa de la fe católica.

En el plano internacional este ideal legitimó las aspiraciones hegemónicas de los Austrias, y para concretarlo fue necesario implementar una política militar activa justificada a través de la doctrina de la Razón Católica de Estado. En este sentido, debemos tener en cuenta que, como muy bien nos advierte el historiador alemán Heinrich Meinecke que “la violación consciente de la moral y el derecho, sean cuales sean los motivos que determine, es siempre una infracción a la ética, una derrota del *ethos* en su encuentro con el *cratos*. De ahí que el obrar de la Razón de Estado oscile constantemente entre la luz y las tinieblas” (1959: 8). Esta “oscilación” podría aplicarse a la política de los Habsburgo, porque sus aspiraciones imperialistas necesitaron de una política militar activa que solo podría concretarse con el consentimiento de los súbditos. En pos de este consentimiento el teatro desarrolló una importante labor propagandística. El poder, pues, deseó

persuadir. En este sentido, debemos tener en cuenta que la diferencia entre mandato y persuasión radica en que este último requiere de la colaboración del subordinado, hay que mover no solo su inteligencia, sino su afectividad: "...mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole"(Maravall, 1975: 171).

Creemos que ningún texto manifiesta claramente las intenciones persuasivas del poder y la alianza entre Corona e Iglesia como El *Primer Blasón del Austria*. En efecto, en este auto sacramental, el Cardenal Infante don Fernando –hermano del rey Felipe IV– príncipe que por su prudencia política fue tomado como modelo por Saavedra Fajardo en su *Idea de un Príncipe Cristiano representado en cien empresas*, interpela al creador antes de dirigirse a la lid como comandante de las tropas católicas: "¿queréis que yo me retire? / Señor, esta es vuestra causa; / bien sabéis que yo defendiendo / vuestra ley divina y santa, / vuestra verdadera fe / y vuestra Iglesia romana; / ¡Ayúdame a que este día / a que se rompa y deshaga / el poder de los herejes / que la afligen y maltratan" (Calderón, 1969: 12). La causa de Dios es la del príncipe; de este modo, el Cardenal Infante es el Primer Blasón de la Iglesia, su más ferviente defensor. Por esto, los príncipes de la casa de Austria fueron los hijos predilectos de la Iglesia católica.

También en *El Príncipe Constante*, obra del primer período calderoniano, se ensalzan los valores religiosos y la misión de España y de la Casa de Austria como defensoras de la fe (Arellano, 2008: 488). Esta exaltación llega al extremo de conducir al héroe, el Infante Fernando de Portugal, al martirio y muerte gloriosa que unificaba la devoción religiosa con el sentimiento patriótico. De este modo, también en este drama, la causa de Dios es la del príncipe como lo podemos constatar en la respuesta que da el infante a su captor, el rey de Fez: "...no has de triunfar de la Iglesia, de mí, si quieres, triunfa; / Dios defenderá mi causa, / pues yo defendiendo la suya" (Calderón, 1969: 275).

Por otra parte, la defensa de la fe fue un modo de persuasión dirigido a los portugueses, pues no se los denostaba sino que, sutilmente, se los exhortaba a volver al redil de la Corona española, verdadera defensora de la fe católica. A su vez, se consolidó la ideología tridentina que solo consideraba cristianos a los estados que profesaban el catolicismo. En este sentido, debemos interpretar la intransigencia del héroe que de ninguna manera quiere trocar su libertad por la Isla de Ceuta, porque si se concretaba este canje la preciada ciudad quedaría en manos de los infieles y los musulmanes; por esto, el Príncipe llegó a la conclusión: "Establos y pesebres / no fuera la vez primera / que haya hospedado a Dios; pero en ser mezquitas fueran / un epitafio, un padrón de nuestra inmortal afrenta diciendo: aquí tuvo Dios posada, y hoy se la niegan los cristianos, para darla al demonio" (Calderón, 1969: 263).

Dios, patria, y fe católica constituyeron los vértices ideológicos del Siglo de Oro español, y el discurso teatral los puso de manifiesto en pos no solo de un adoctrinamiento eficaz, sino también como medio privilegiado para legitimar al poder. En este sentido, el teatro barroco cumplió eficazmente esta labor si tenemos en cuenta que la legitimidad que sustentó al poder monárquico se manifestó a través de un sistema de valores y creencias propios de la sociedad del siglo XVII, los que estuvieron claramente presentes en el mensaje teatral. A su vez, estos valores en la concepción política de Max Weber sobre los distintos tipos de dominación son característicos del tipo de dominación tradicional de las monarquías occidentales en los albores de la Modernidad.

El discurso oficial y sus fisuras

La eficacia del mensaje teatral como propaganda estuvo condicionada por su relación con la realidad. Por eso, un uso propagandístico excesivo lo tornaría inverosímil.

Esta disociación la podemos constatar en la estrategia propagandística que realizaron los intelectuales adeptos al Conde Duque de Olivares pues, según el historiador J. Elliott en sus

excesos prueban “...con qué facilidad podía abrirse una sima entre la retórica y la realidad” (1992: 80). Por este motivo, en el teatro de Calderón encontramos contrapesos que, de alguna manera, matizaron el discurso oficial y, fundamentalmente, salvaguardaron su verosimilitud. De este modo, en sus textos encontramos la presencia de la visión de los otros, los vencidos como en *El Tuzaní de la Alpujarra*, obra en la que Calderón pondera la sublevación morisca contra la segregación racial y religiosa a que los condenaba la política de Felipe II a efectos de contentar a una sociedad que deseaba depurarse de todo elemento étnico que no podía asimilar. Sin embargo, el poeta del Siglo de Oro no tomó plenamente partido por la causa morisca, pues en *La niña de Gómez Arias* legitimó la represión llevada a cabo por los Reyes Católicos. Por eso, es en *El sitio de Bredá* donde mejor podemos observar el juego de contrapesos sin caer en contradicciones ideológicas. De esta manera, se descalifica la tan conocida arrogancia que caracterizaba a los españoles, tanto en América como en Europa, que en la comedia constituye un signo de identidad inequívoco, tal como lo podemos observar en la interpelación que hace una aldeana al capitán español: “Sois español – Sí, ¿en qué lo visteis?” / En que sois arrogante / no queréis ignorar nada; / todo a su brío lo fía / la española bizarría / con presunción confiada” (Calderón, 1969: 124). Pese a la presencia de este sesgo autocrítico, no debemos dejar de tener en cuenta que estamos ante un discurso propagandístico en el que la monarquía española manifiesta una generosidad exquisita ante los vencidos, pues no se les impuso más tributo que el estipulado en otras capitulaciones, se dejó salir de la ciudad libremente a quien lo deseó, se les permitió portar armas sin municiones, se devolvieron los muebles del castillo de Breda a su dueño, un príncipe de la casa de los Orange, etcetera. Fundamentalmente, 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). Estas razones se manifestaron claramente en la caballerosidad del jefe español, el genovés Ambrosio Espínola, pues al recibir las llaves de la ciudad de manos del vencido expresó cortésmente: “Justino, yo las recibo, y conozco que valiente sois, que el valor del vencido / hace famoso al que vence” (Calderón, 1969: 139). Esta caballerosidad tuvo como principal meta erradicar las atrocidades cometidas en el pasado por el duque de Alba.

Si bien las obras que hemos analizado tuvieron como objetivo legitimar la política de los Austria y ponderar las virtudes del Imperio, y, por estos motivos, fueron acogidas favorablemente por el poder, no por esto se puede generalizar y considerar que las manifestaciones culturales del Barroco español obedecieron a un dirigismo estatal tal como lo señala la conocida tesis del historiador español Antonio Maravall expuesta en su obra *La cultura del Barroco*. Por el contrario, creemos que esta tesis debe ser matizada tal como lo señala el hispanista francés Jean Canavaggio cuando consideró la decadencia de la Corona, porque un dirigismo cultural de envergadura según él: “habría implicado que España fuera capaz de mantener su supremacía y conservar hasta el final la libre disposición de sus recursos” (1995: 19). Además, debemos tener en cuenta la imposibilidad de trazar un límite preciso entre lo estético y lo político en una sociedad en la que el poder del monarca se manifestó en forma absoluta. Por otra parte, al analizar las obras de este período debemos hacer hincapié no solo en las circunstancias epocales sino también en las múltiples interpretaciones que se han efectuado desde hace más de cuatrocientos años.

Conclusión

Es indudable la presencia de lo político y lo religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca en su manifestación ideológica más genuina: la Razón Católica de Estado. En este sentido, sus obras no solo cumplieron una labor propagandística cuyo principal objetivo fue el de adoctrinar a las masas en pos de los intereses de la Corona, sino también legitimaron las instituciones políticas de la época. Esto último lo podemos constatar si tenemos en cuenta que el mensaje teatral no solo

fue receptor de los valores y creencias sino que también en el Siglo de Oro contribuyó a la formación de la opinión pública. De este modo, comprobamos cómo la teatralidad, asiento de todas las manifestaciones sociales, legitimó de un modo privilegiado el accionar del poder y la religión en una época en que ambos pretendieron tener caracteres absolutos.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio. 2008. *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- Balandier, Jorge. 1994. *El poder en escenas*. Delgado Ruiz, Manuel (trad.). Barcelona, Paidós.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1969. *Obras completas*, tomo I. Madrid, Aguilar.
- Canavaggio, Jean. 1995. *Historia de la literatura española*, tomo II. Bignozzi, Juana (trad.). Barcelona, Ariel.
- Elliott, John. 1992. "La propaganda del poder en tiempos de Olivares", en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 3/1. Rico, Francisco (ed.). Barcelona, Crítica, pp. 75-80.
- García Hernán, David. 2006. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Díez Borque, José María (pról.). Madrid, Sílex.
- Mainecke, Federico. 1959. *La idea de la razón en la Edad Moderna*. González Vicen, Felipe (trad.), Díez del Corral, Luis (est. prelim.). Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel.
- Rivero Rodríguez, Manuel. 2005. *La España de Don Quijote*. Madrid, Alianza.

CV

JULIO JUAN RUIZ ES PROFESOR EN LETRAS POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA (UNMDP); ES DOCTOR EN CIENCIAS JURÍDICAS, POR LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LA PLATA (UCALP). LA SEDE DE SU TRABAJO ES LA UNMDP. PUBLICACIONES REALIZADAS: "LA TENSIÓN ENTRE EL PODER Y LA LIBERTAD EN EL BARROCO ESPAÑOL", EN ACTAS DEL VII CONGRESO INTERNACIONAL "LETRAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL". U.N.SAL.