

«Y SI DEL PLANETA CUARTO ES ILUMINAR LA ESFERA»:  
LA FIGURA DE FELIPE IV EN *LA BANDA Y LA FLOR DE*  
CALDERÓN DE LA BARCA

Jéssica Castro Rivas

GRISO-Universidad de Navarra / Universidad de Chile

La España del siglo XVII, específicamente la de Felipe IV y el conde-duque de Olivares, se enfrentó a varios cambios y reajustes que llevaron a la monarquía a un estado de depresión y crisis que la impulsó a buscar diferentes soluciones. En ese contexto de reforma y transformación se hizo imprescindible un programa de innovaciones que involucraran a los ámbitos políticos y económicos del Estado. Dicho plan de medidas tuvo como objetivo el aumento del poder monárquico y la unión de los reinos y ciudades españoles. La consolidación de este poder contó, en gran medida, con la ayuda de las artes, que actuaron como sostén de la ideología imperante, mostrando, en muchos casos, la imagen de un monarca absoluto, y si bien el apogeo de esta ideología se relacionó íntimamente con la institución monárquica y no con las personas que la ostentaban<sup>1</sup>, fue en este escenario en donde más alto brilló Felipe IV.

Según algunos críticos, la historia no ha sido justa con Felipe IV. Así se lamentaba José Luis Colomer en el cuarto centenario de su nacimiento:

Aunque ya desde hace años se viene escribiendo un balance más favorable de su reinado, rebajando los tintes negros que siempre han prevale-

<sup>1</sup> Una muestra de ello son los testimonios escritos de las críticas en contra de monarcas particulares, por ejemplo, las *Memorias* de Novoa, los *Avisos* de Barrionuevo y la *Historia Arcana* de Caldera Heredia, en todos ellos es posible ver un «supremo respeto a la autoridad monárquica, rodeada de un halo sacralizado, semidivino», Domínguez Ortiz, 1983, p. 29.

Castro Rivas, J., «“Y si del planeta cuarto es iluminar la esfera”: la figura de Felipe IV en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Barañbar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-49.

cido al pintar aquella época, parece como si Felipe IV no hubiera podido librarse aún de la imagen de rey débil y mediocre en la que por desgracia se han complacido durante demasiado tiempo la enseñanza escolar, y más recientemente esas ficciones que la novela y el cine dibujan sobre la planilla de una historiografía injusta, o al menos poco rigurosa<sup>2</sup>.

Frente a ello, se han abierto nuevas miradas en torno al monarca como prototipo de rey católico<sup>3</sup> y mecenas de las artes, a la par de su importante labor política, dejando atrás la «ramplonería del rey *pasmado*, que solo habría atendido a placeres cortesanos mientras se desmoronaba la empresa imperial de sus antepasados»<sup>4</sup>.

En el reinado de Felipe IV pueden distinguirse dos etapas. La primera de ellas se identifica con las orientaciones de Olivares en lo concerniente a los éxitos militares obtenidos, el esplendor de la corte y la crisis que se desata al declararse el conflicto con Francia. En segunda instancia, se encuentra un periodo de reconversión hacia nuevos criterios políticos, en donde el rey toma mayor conciencia de sus deberes en el gobierno. Esta segunda etapa coincide con la relación epistolar que Felipe IV mantiene con Sor María de Ágreda, quien se transforma en su directora espiritual<sup>5</sup>. El periodo que me interesa analizar es aquel que vincula al cuarto Felipe con el conde-duque y con la imagen del monarca que este intentó proyectar como «soberano del mayor imperio que el mundo hubiera conocido»<sup>6</sup>, defensor de la fe y brazo derecho de la iglesia. Asimismo, Olivares sostenía que para llegar a convertirse en un modelo de gobernante debía imitar a Fernando el Católico, como rey de reyes; a Carlos V como caballero cristiano y victorioso; y a su abuelo, Felipe II, quien desde el Escorial «había gobernado al mundo con su pluma»<sup>7</sup>.

Según los deseos del valido, el rey debía convertirse en centro de la vida artística y cultural de España, contribuyendo con su me-

<sup>2</sup> Colomer, 2005, p. 11.

<sup>3</sup> Ver Seco Serrano, 2005.

<sup>4</sup> Colomer, 2005, p. 11.

<sup>5</sup> Seco Serrano afirma que en la religiosa «Coinciden, [...] estrechamente fundidos, un programa político y una dirección espiritual», Seco Serrano, 2005, p. 18. Otros, sin embargo, ven en la intervención de Sor María de Ágreda solo una intromisión en asuntos de estado completamente ajenos a su labor religiosa.

<sup>6</sup> Brown y Elliot, 1981, p. 28.

<sup>7</sup> Brown y Elliot, 1981, p. 28.

cenazgo a que los principales poetas, dramaturgos y artistas de la época giraran a su alrededor, «enalteciendo su gloria y dando brillo a su reinado»<sup>8</sup>. De este modo, su relación con las diferentes artes nace, en gran medida, por su calidad de mecenas y por el conocimiento y práctica de algunas de ellas. No obstante, llama la atención la fuerte contradicción existente entre el florecimiento de las artes y la decadencia del imperio, y si en un primer momento se respira un ambiente repleto de glorias militares<sup>9</sup>, —las cuales propiciaban los festejos, celebraciones y las diversas manifestaciones de propaganda en torno a ellas— ya en 1627 la política española ingresa en un estadio de crisis del que no saldrán hasta 1634, año en el que el Cardenal-Infante triunfa sobre los suecos en Nördlingen. Pero, como afirma Alcalá-Zamora:

Mientras estos grandes acontecimientos se sucedían casi sin respiro en una atmósfera a menudo apocalíptica, la majestad católica de don Felipe perseveraba en sus fiestas teatrales, coleccionismo de obras de arte, trabajos pictóricos y musicales, trato con poetas, dramaturgos y artistas, Velázquez y Calderón los primeros<sup>10</sup>.

Así, el reinado de Felipe IV se caracterizó por la concomitancia de las diversas obligaciones del gobierno y sus formas de entretenimiento y recreación favoritas<sup>11</sup>.

En varias ocasiones el rey tuvo que defender el tiempo que dedicaba al ocio, pues esta como todas sus acciones, estaba expuesta al escrutinio público, el cual reclamaba para sí la total dedicación al «cumplimiento de las obligaciones del real oficio»<sup>12</sup>. Además, su fama de poeta, comediógrafo, pintor y coleccionista fue creando una especie de leyenda romántica en su entorno que llevó a considerarlo como autor de algunas comedias, ocultándose bajo el tan

<sup>8</sup> Brown y Elliot, 1981, p. 42.

<sup>9</sup> Génova frente a Francia, Bahía y Bredá; las Provincias Unidas y Cádiz frente a Inglaterra. Ver Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, 2005.

<sup>10</sup> Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, 2005, p. 56.

<sup>11</sup> Bouza señala con respecto a las aficiones del rey: «Participó en fiestas, cazó, picó, bailó, escrutó las estrellas con un telescopio, asistió al teatro y demás espectáculos, jugó, rió con los bufones y enanos de Palacio, se ocupó de trazas, coleccionó pinturas, fue músico, cantó, entre otras muchas cosas más», Bouza, 2005, p. 27.

<sup>12</sup> Bouza, 2005, p. 30.

conocido apelativo de «un ingenio de esta corte»<sup>13</sup>. Todos estos elementos jugaron en contra de la imagen del rey, quien supuso que sería acusado por sus predilecciones y ya tanto en el prólogo como en el epílogo de su traducción de la *Historia de Italia* de Guicciardini se defendía, afirmando: «el tiempo que dedico a esta tarea es parte de mis ratos de ocio; en ningún momento he descuidado por ello mi trabajo en el gobierno»<sup>14</sup>. La vida intelectual del rey, por lo tanto, puede considerarse como parte de su formación o como complemento de los asuntos de gobierno, siguiendo siempre el precepto que vinculaba a los pasatiempos del príncipe con el decoro y la utilidad, es decir, con el «deleitarse aprendiendo»<sup>15</sup>.

Una de las mayores aficiones de Felipe IV fue el teatro, y no solo el rey disfrutaba de él, sino que era una diversión que no conocía las fronteras entre los diferentes grupos de espectadores. Las calles, las iglesias, los corrales y salones de palacios se vieron engalanados por su espectáculo. Asimismo, el teatro se convirtió en un vehículo de transmisión privilegiado, cumpliendo funciones propagandísticas y críticas, «dependiendo de los contextos en los que se desarrolló y de los géneros que se representaban en los escenarios»<sup>16</sup>. Aunque la tendencia general ha sido considerar al fenómeno teatral unilateralmente, concibiéndolo como «una manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva...»<sup>17</sup>.

Sería injusto considerar a toda la producción dramática áurea bajo este mismo rótulo. Pese a ello, la comedia española del siglo XVII actuó como difusora del ideario político y social de su época, pero a medida que la crisis económica y política se acrecentaba, «la

<sup>13</sup> Stradling afirma que no existe ninguna evidencia que demuestre que Felipe IV haya sido el autor de alguna comedia. Ver Stradling, 1989.

<sup>14</sup> Citado por Stradling, 1989, p. 435.

<sup>15</sup> El decoro se relacionaba con la congruencia y adecuación de los pasatiempos del rey a su condición mayestática, según su edad y otras circunstancias. La utilidad, por su parte, se basaba en la extracción de lecciones, enseñanzas y ejemplos de las aficiones reales y no solo una simple diversión. Ver Bouza, 2005.

<sup>16</sup> Sanz, 2005, p. 269.

<sup>17</sup> Maravall, 1972, pp. 21-22.

comedia se despegará de la circunstancia histórica, colmando estas fisuras con grandes ideales que embellecen la realidad»<sup>18</sup>.

Calderón participó activamente de la labor propagandística antes mencionada<sup>19</sup>, llegando a ser nombrado director de representaciones de palacio, pero algunas interpretaciones han revelado que existen textos que apoyaban de manera aparente al sistema imperante y que a pesar de que el dramaturgo estaba

estrechamente asociado con muchos de los más importantes personajes del régimen de Olivares, era también, como tantos otros de su generación, defensor de una fuerte monarquía personal; y empleó sus habilidades literarias para transmitir un mensaje político a la audiencia, incluyendo al más importante de sus miembros, el propio rey<sup>20</sup>.

La comedia palatina *La banda y la flor* participa de la primera tendencia mencionada, exaltando a la monarquía de Felipe IV. Su autoría no presenta problemas y habría sido compuesta y llevada a escena en 1632, año en que se realizó la jura del príncipe de Asturias, Baltasar Carlos. En la primera jornada de la comedia se alude a este hecho como reciente, insertando una extensa relación<sup>21</sup> de la ceremonia que se efectuó el 7 de marzo de ese mismo año en el convento de San Jerónimo el Real. La ceremonia se realizó en un convulsionado escenario debido a la posible guerra con Francia. Olivares se vio obligado a «conseguir el financiamiento necesario para poder salir adelante [...], convocando a la reunión de las Cortes

<sup>18</sup> Díez Borque, 1976, p. 131.

<sup>19</sup> Para algunos era el «escenógrafo de la monarquía» en contraposición a Tirso que era catalogado como el «dramaturgo de la oposición». Ver Egado, 2001.

<sup>20</sup> Elliot, 1994, p. 75. Este crítico ilustra ambas posiciones con diferentes obras del autor: un Calderón crítico ejemplificado con *El mayor encanto amor* de 1635, y un Calderón partidario del régimen con el auto *El nuevo palacio del Buen Retiro* de 1634. Ver también Arellano, 2006, pp. 149-180.

<sup>21</sup> Esta ceremonia dio lugar a otras manifestaciones literarias, como el poema «Jura de el serenísimo príncipe don Baltasar Carlos» de Francisco de Quevedo y el auto sacramental *La jura del príncipe* de Mira de Amescua. Para una información más detallada ver: Arellano y Roncero, 2001, pp. 39-67; Vega Madroñero, 1999, pp. 351-358 y Capelli, 2006, pp. 171-180. Ver también Cotarelo, 2001, p. 146 y Hilborn, 1938, p. 16.

[...] para que estas otorgaran y sugirieran medios de obtención de dinero»<sup>22</sup>.

El caso de *La banda y la flor* resulta interesante, en la medida en que dicha relación no se ajusta totalmente a los parámetros usuales de este tipo de texto. A pesar de ser un episodio narrativo pronunciado en la primera jornada de la comedia por el personaje principal —el galán Enrique—; de constituirse en sí misma como un texto cerrado que consta de principio, medio y fin; de recurrir a formas de oralidad que buscan captar la atención del receptor<sup>23</sup> y caracterizar a los personajes a través de la creación de un espacio que se ubicaba fuera del escenario, no manifiesta una característica distintiva de muchas relaciones de comedia como es la de «establecer la situación inicial de la comedia mediante la narración de una historia que desembocaba en la situación escénica en la que se encontraban el personaje principal y varios de los personajes secundarios»<sup>24</sup>. La relación se encuentra entre los versos 276 y 546. A partir de dichos versos y en las siguientes dos jornadas de la comedia ya no se vuelve a mencionar a ninguno de los participantes de la ceremonia de la jura, así como tampoco se relacionan sus acciones con las representadas por los personajes de la obra: las correrías amorosas de Lísida, Clori, Enrique y el Duque nada tienen en común con el príncipe Baltasar Carlos, Felipe IV, su esposa Isabel de Borbón y el resto de la corte española.

<sup>22</sup> El contexto en el que se desarrollaron estos hechos se encontraba enrarecido debido a la imposición real de que los procuradores de las Cortes asistieran con plenos poderes para la toma de decisiones. Además, según se indica en diversas fuentes, la jura fue solo un pretexto para poder convocar a las Cortes, pues el objetivo primordial, tanto de Olivares como de Felipe IV, era poder conseguir el financiamiento necesario para costear una posible lucha armada con Francia. Es por ello que la jura actúa como una especie de imán que los obliga viajar a Madrid y constituir las Cortes en marzo de 1632. Ver Castro, en prensa.

<sup>23</sup> «En un buen número de piezas dramáticas, la introducción de esos fragmentos narrativos está conformada por unos cuantos versos con los que el personaje que dice la relación pide a los demás que lo escuchen, pues lo que contará en seguida resultará de importancia para lo que sucede en ese momento en el escenario». Cortés Hernández, 2008, (<http://www.pliegos-culturaspopulares.org/estudio.php>). Así ocurre en esta comedia en donde Enrique pide al duque de Florencia que lo escuche antes de comenzar la narración.

<sup>24</sup> Cortés Hernández, 2008, (<http://www.pliegos-culturaspopulares.org/estudio.php>).

Si bien la relación se centra en la ceremonia de la jura del príncipe Baltasar Carlos, los otros integrantes de la corte también gozan de gran protagonismo, destacando sobre todo el rey, la reina, los infantes y otros miembros de la comitiva real. Todos ellos son descritos de acuerdo a una iconografía que los realza, la cual se expresa mediante una «decoración verbal» que apela a los sentidos del oyente o espectador; así la ceremonia y los lujos asociados, el protocolo, los vestidos y diversos signos externos de realeza contribuyen al objetivo de exaltación de la monarquía.

La participación del rey Felipe IV es fundamental para entender el propósito final de Calderón al incluir esta relación en el cuerpo de su comedia. Felipe IV no es un personaje accesorio o prescindible, en él recaen todas las características distintivas de la realeza. Aunque la relación comienza asimilando al pequeño Baltasar con Jesús, mediante el episodio de la Transfiguración<sup>25</sup>, ya se alude a la grandeza del rey, indicando su naturaleza divina<sup>26</sup>, y asociando al rey y la iglesia en la medida en que con esta alianza el rey lograba «la sacralización, la legitimidad y afianzamiento de su posición con respecto al resto de las religiones»<sup>27</sup>. Asimismo, el poder simbolizado en la figura del rey se presenta de manera sagrada, como la encarnación terrenal del poder de Dios. El rey posee un derecho divino, aspecto que es la base doctrinal del absolutismo y que otorga al rey el carácter de «vicario de Dios en la tierra», por lo tanto, el rey se instaure como ministro de Dios, su poder emana directamente de

<sup>25</sup> «De aquel venturoso día / en que la romana iglesia / de la Transfiguración / la jura de Dios celebra / llamando a cortes al cielo, / fue rasgo y sombra pequeña / la jura de Baltasar. / Mas si son en la fe nuestra / dioses humanos los reyes, / no poco misterio enseña / que el día a que a Dios el cielo / jure, a Baltasar la tierra». Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, vv. 277-288. La misma alusión bíblica a la Transfiguración y la identificación entre Jesús-Baltasar Carlos, por un lado, y Dios-Felipe IV, por otro, ocurre en el poema de Quevedo «Jura de el serenísimo príncipe don Baltasar Carlos». Ver Arellano y Roncero, 2001.

<sup>26</sup> Tampoco es extraña la vinculación entre Felipe IV y Cristo, ya que la comparación entre ambos no se circunscribe al ámbito meramente religioso, pues en varias ocasiones se ha señalado que así como Cristo «había sabido evitar la vanagloria y elegir el momento de presentarse en público, Felipe IV podía necesitar, a veces, el ocultamiento, la discreción, pero, en otras ocasiones, se imponía superar la inaccesibilidad del soberano, favorecida por el valido, y elegir los momentos oportunos para una manifestación pública de su realeza», Enciso, 2005, p. 115.

<sup>27</sup> Enciso, 2005, p. 118.

él. Con respecto a esto, Díez Borque sostiene que es «el rey sacralizado el que “actúa” en la comedia como culminación perfecta del rey soberano y mayestático»<sup>28</sup>, por lo tanto, el teatro identifica la gloria de Dios con la gloria del rey. Según esto, la comedia cumpliría una misión idealizante de la realidad, en la que el rey actuaría como un «medio de sublimación colectiva», pues en él «cristalizan las esperanzas de la sociedad, está por encima de los antagonismos, es inmediatamente reconocible y, haciendo respetar las leyes, está por encima de ellas»<sup>29</sup>.

Todo lo sostenido acerca de la naturaleza real se aplica al monarca calderoniano, quien no es un personaje abstracto sino la propia encarnación de Felipe IV, aunque presentado solo en sus aspectos positivos, lo que cuestiona, según Díez Borque, hasta qué punto la comedia difundía propagandísticamente una situación «real y concreta y no solo los valores abstractos de la figura real, haciendo caso omiso de unas coordenadas espacio-temporales»<sup>30</sup>.

Las primeras alusiones al monarca, presentes en el texto, lo hacen de manera velada, manifestando su significado en la parte final de la misma. El día de realización de la jura y, como era de esperar, no es luminoso y diáfano sino cubierto de «pardas sombras» y «nubes densas»<sup>31</sup>. El texto se interrumpe con los siguientes versos:

Haz paréntesis aquí  
la causa, pues será fuerza  
que antes que acabe el discurso  
al paréntesis me vuelva. (vv. 301-304)

La interrupción comienza a aclararse a partir del verso 396:

<sup>28</sup> Asimismo, sostiene que «esta concepción de la monarquía y esta idealización del rey fueron extraordinariamente populares, sobre todo por la falta de formación política del pueblo y por la despreocupación, que les impidió pasar de los aspectos más superficiales, valorando, en gran medida, por los sentidos, como la importancia del fasto demuestra», Díez Borque, 1976, p. 132.

<sup>29</sup> Díez Borque, 1976, p. 146.

<sup>30</sup> Díez Borque, 1976, p. 147.

<sup>31</sup> «Este, pues, día felice / de pardas sombras cubierta / el alba salió, y la aurora / embozada en nubes densas: / no le dio ventana al sol / ni los luceros apenas / indicios de su hermosura. / Y aunque otras veces pudiera / atribuirse a accidente / del tiempo esta parda ausencia, / no fue accidente este día, / sino precisa obediencia» (vv. 289-300).



Calle aquí mi lengua  
 y el paréntesis pasado  
 (donde dije, si te acuerdas,  
 que no salió el sol, que el alba  
 no se vio, que no dio nuevas  
 del día ningún lucero,  
 que no brilló luces bellas  
 la noche) abre y, a esta vista,  
 en el paréntesis cierra. (vv. 396-404)

La explicación es sencilla: la aurora, los luceros y las estrellas no han osado asomarse, pues la luz que emana de la realeza los avergüenza, su luz no se compara con la que proviene del rey y su corte.

De este modo, la suspensión del relato da paso a la introducción de la familia real, pero sobre todo, a la magnificencia del «Cuarto Filipo», el rey Planeta, a quien Calderón identifica con el sol debido a que «Felipe era el cuarto rey de ese nombre, al igual que el sol era el cuarto en la jerarquía de los planetas»<sup>32</sup>. Asimismo, es importante destacar que esta identificación era fundamental a la hora de difundir y propagar la imagen del rey, ya que «el emblema del sol como centro del universo resultaba [...] especialmente apropiado [y así,] rápidamente llegaría a ser conocido como “el rey planeta”, cuyos rayos iluminaban los más remotos confines de la tierra»<sup>33</sup>.

El sol como símbolo de poder asociado a la figura del rey es recurrente en la comedia nueva y, en este caso particular, también se vincula con la concepción sagrada del monarca, es decir, que como representante de Dios en la tierra, Felipe IV debe conservar la armonía de su reino, «reflejando en ello el orden universal»<sup>34</sup>. El sol se convierte en emblema de la divinidad<sup>35</sup>.

Por otra parte, la principal característica que se subraya del monarca se relaciona con sus dotes de jinete y el total dominio sobre su

<sup>32</sup> Brown y Elliot, 1981, p. 42.

<sup>33</sup> Brown y Elliot, 1981, p. 42.

<sup>34</sup> Valbuena Briones, 1977, p. 116. La luz que emana del sol, según Valbuena, puede ser interpretada como la gracia y la palabra de Dios.

<sup>35</sup> El sol como emblema de la divinidad es consecuencia, de acuerdo con Valbuena, de la aplicación de la filosofía de Ficino, es decir, de la incorporación de una tradición grecolatina al cristianismo.

montura, lo que sería muestra no solo de su habilidad física sino también de su capacidad para llevar adelante su gobierno. La descripción de Calderón se relaciona con la tradición del retrato ecuestre, la cual ha sido desde la Antigüedad la más alta forma «de representar el poder del gobernante»<sup>36</sup> y su valor militar. En el Barroco se suman a esos significados el aporte de la alegoría y del lenguaje de la literatura emblemática, cuyo origen se remonta a los *Emblemas* de Andrea Alciato, específicamente al número 35. En él, Alciato representó a un jinete sujetando fuertemente las riendas de un caballo dispuesto en corveta, «alegoría del gobernante y del pueblo que si no es bien dirigido derriba del poder a quien no le guía adecuadamente»<sup>37</sup>. Calderón describe a un Felipe IV que exhibe a la perfección el dominio de su caballo, pues «no hay agilidad ni destreza / de buen caballero que él / con admiración no tenga» (vv. 513-516). Gala, brío, destreza son solo algunos de los adjetivos que utiliza para representar la valentía del jinete. El monarca, asimismo, maneja perfectamente la rienda y el freno del caballo<sup>38</sup>, imagen alusiva a la empresa 20 que Saavedra Fajardo describe en su *Idea de un príncipe político cristiano*, en él dichos objetos actúan como encarnación de la razón, la política, la justicia y el valor<sup>39</sup>.

Montar a caballo, por tanto, era una de las habilidades esenciales de todo monarca, pues el correcto ejercicio de esta actividad denotaba la dominación de sus impulsos, centro del oficio real y símbolo de buen gobierno. Todo ello se complementa con su manejo de las armas, tanto en el ejercicio de la caza como en el de la guerra. Así lo señalan los siguientes versos:

Si las armas, señor, juega,  
proporciona con la blanca

<sup>36</sup> Matilla, 1997, p. 10.

<sup>37</sup> Matilla, 1997, p. 10.

<sup>38</sup> «al rey regir tanto monstruo / al arbitrio de una rienda. / ¿Diré que, como iban lejos / los clarines y trompetas, le hizo danzar al compás / del freno, que espuma engendra?» (vv. 485-490).

<sup>39</sup> «Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe sobre los estribos de la prudencia», *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, p. 354. La utilización de las riendas y el freno también está presente en la empresa 21 de Saavedra Fajardo, idea que utiliza tanto Calderón como Quevedo en sus respectivas obras. Ver Arellano y Roncero, 2001, p. 44.

las liciones de la negra.  
 Es tan ágil en la caza,  
 viva imagen de la guerra,  
 que registra su arcabuz  
 cuanto corre y cuanto vuela. (vv. 520-526)

Sin embargo, sus cualidades van más allá de estos aspectos y Calderón se encarga de destacar su buen hacer en otros ámbitos, tal es el caso de la pintura. Incluso en su memorial del año 1677, *Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura*, señala la inclinación del rey a este arte. Allí sostiene:

y el señor rey Felipe Cuarto tuvo tan natural afecto a la pintura que hoy se conservan en su guardajoyas, por las más preciosos, primorosos dibujos de su mano, habiendo dado a Diego Velázquez de Silva, su ayuda de cámara, con el hábito de Santiago, el oficio de aposentador mayor de su palacio<sup>40</sup>.

Se conjugan aquí dos aspectos, por un lado, la vocación artística de Felipe y, por otro, su condición de mecenas de las artes.

La relación resume de manera elogiosa la práctica de las artes por parte del rey:

Con un pincel es segundo  
 autor de naturaleza;  
 las cláusulas más suaves  
 de la música penetra.  
 En efeto, de las artes  
 no hay ninguna que no sepa  
 y todas, sin profesión,  
 halladas por excelencia. (vv. 527-534)

Felipe IV no es solo un buen jinete, sino también un excelente cazador, músico y pintor, aunque no sea un profesional de todas estas artes.

Esta grandilocuencia esconde bajo sus faldas una concepción de poder que necesita reafirmarse y perpetuarse; lo que está ocurriendo tras bastidores en nada se asemeja a la fiesta teatral caracterizada

<sup>40</sup> Calderón de la Barca, «Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura», ed. F. Calvo Serraller, p. 544.

por el fasto externo que promueve una determinada propaganda política. Fracasos económicos, políticos y militares exigen y necesitan de una máscara que los contenga y, en muchos casos, el arte es el medio más adecuado de conseguirlo.

El vínculo entre poder e ideología e imagen y realidad es fundamental para entender los mecanismos de propaganda sucedidos en la España del XVII, ya que en este siglo se tuvo especial conciencia de los «instrumentos y técnicas de representación visual»<sup>41</sup> que tenían a disposición para realzar los poderes del monarca. La consecuencia de ello, nos dice Elliot, fue un excesivo interés por la apariencia, de ahí su predilección por el teatro aplicado a la vida política y como agente modificador de la apariencia y de la proyección de la realeza<sup>42</sup>. En este sentido, la primera tarea de Olivares fue «recalcar la majestad de Felipe, transformando un adolescente más bien petulante y terco en Felipe el Grande, rey supremo en las destrezas de gobierno y en las artes de la paz y de la guerra»<sup>43</sup> y mecenas de las artes.

Si bien, todos estos intentos propagandísticos buscaban la reafirmación de la imagen del monarca como buen gobernante, preocupado de su pueblo, es necesario preguntarse quiénes eran los verdaderos destinatarios de estas manifestaciones artísticas<sup>44</sup>, ya que la mayoría solo eran exhibidas frente a un número de espectadores reducido y selecto. Elliot sostiene que a pesar de que estaban destinadas para un público coetáneo, sus creadores también pensaban en el público futuro y en la manera en cómo se veían a sí mismos y cómo querían ser percibidos, lo que trajo consigo que Olivares y quienes lo apoyaban se fueran alejando progresivamente de la realidad exterior, cayendo en las redes de su propia propaganda, elaborando una «ilusión de poder»<sup>45</sup> y perdiendo toda credibilidad.

La imagen de Felipe IV presentada por la relación calderoniana participa de la tendencia de considerar al arte como medio de exal-

<sup>41</sup> Elliot, 1989, p. 202.

<sup>42</sup> Es posible que todas las ceremonias y rituales con fines propagandísticos resultaran contraproducentes y perjudiciales a la causa que defendían, es decir, «la obediencia y el consentimiento de sus gobernados», Elliot, 1989, p. 203.

<sup>43</sup> Elliot, 1989, p. 213.

<sup>44</sup> Vale recordar que no solo el teatro cumplía con esta tarea, también participaban de ella la música y otras manifestaciones literarias, tales como la poesía.

<sup>45</sup> Elliot, 1989, p. 227.

tación de la monarquía imperante, colaborando activamente con la política del conde duque destinada a fortalecer la imagen del llamado rey planeta y la cohesión de sus diferentes reinos, todo ello en un escenario lleno de imposiciones políticas, económicas y militares que estaban lejos de resolverse. El espectáculo de las artes se revelaba como el refugio idóneo desde el cual era posible enviar a la opinión pública los mensajes y símbolos que buscaban el apoyo a un orden que se estaba desmoronando. Igualmente, no es posible desconocer que también existía el lenguaje de la oposición, incluso de una «leal oposición»<sup>46</sup>.

La relación contenida en la comedia palatina *La banda y la flor* es ejemplo de la evocación del poder y de las bondades del monarca. Es una celebración de las virtudes del rey Planeta, virtudes que lo ensalzaban a él y a todo su pueblo, su prosperidad era la de todos. La fiesta teatral se iluminaba con la presencia de Felipe IV y unos simples versos adquirían nuevo sentido: «porque todo venga a ser / honor suyo y gloria nuestra!» (vv. 545-546). El honor y la gloria eran compartidos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, J., «Felipe IV y sus mujeres», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 47-64.
- Arellano, I. y V. Roncero, «El poema “Jura de el serenísimo príncipe don Baltasar Carlos”, de Quevedo», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 39-67.
- Arellano, I., *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- «“Decid al rey cuanto yerra”. Algunos modelos de mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 149-180.
- Bouza, F., «Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44.
- Brown, J. y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.

<sup>46</sup> Elliot, 1994, p. 76.

- Calderón de la Barca, P., «Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura», en *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 535-546.
- *La banda y la flor*, ed. J. Castro, Pamplona, Universidad de Navarra (Trabajo de Investigación tutelado), 2011.
- Capelli, F., «Letteratura e Propaganda Política: La jura del príncipe Baltasar Carlos in Quevedo e Mira de Amescua», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9, 2006, pp. 171-180.
- Castro, J., «La jura del príncipe Baltasar Carlos: exaltación y propaganda política en *La banda y la flor* de Pedro Calderón de la Barca», en prensa.
- Colomer, J. L., «Presentación», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 11.
- Cortés Hernández, S., *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*, en <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>. [Consulta 27/01/2012].
- Cotarelo y Mori, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Domínguez Ortiz, A., «La España de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 19-35.
- Egido, T., «Opinión y propaganda en la Corte de los Austrias», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. I, pp. 567-590.
- Elliot, J. H., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.
- «Poder y propaganda en la España de Felipe IV» en *España y su mundo: 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 201-228.
- Enciso, M. A., «La Corte de dos mundos», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 67-135.
- Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto, 1938.
- Maravall, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

- Matilla, J. M., *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997.
- Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- Sanz, C., «Felipe IV y el teatro», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 269-289.
- Seco Serrano, C., «El Rey Católico», en *Felipe IV: el hombre y su reinado*, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 13-25.
- Stradling, R. A., *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Valbuena Briones, A., «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Vega Madroño, M. de la F., «El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época», en *La fiesta*, ed. S. López Poza y N. Pena, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 351-358.