

Impacto de *El Príncipe Constante* en la crítica hispanística (1972-1992)

Alberto Porqueras Mayo. University of Illinois at Urbana-Champaign

Als estudiants del curs sobre teatre (primavera 1994)
i *El Príncipe Constante* de la Universitat de Lleida.

En otoño de 1973 fechaba la conclusión de un estudio preliminar a *El Príncipe Constante*. Introducía así mi edición de Clásicos Castellanos que vio la luz en 1975 y se encuentra ya agotada. Entre 1973 y 1975 se publicaron algunos trabajos que pude recoger en notas y que ahora enjuicio por primera vez. Todos ellos enfocaban aspectos generales de la obra, y les había sido imposible a sus autores, por pura lógica cronológica, conocer y usar mi edición. Lo curioso es que gran parte de la crítica británica sigue usando –supongo que por inercia– la antigua edición –más bien deficiente– del benemérito y admirado Alexander A. Parker¹, uno de los mejores calderonistas de este siglo. En 1938, fecha de su edición, todavía no existía la crítica textual, sea dicho en su descargo.

179

Dividiré este panorama informativo en diversas secciones.

¹ Ya señalé algunos serios reparos en mi edición, que me ratificó en carta personal el otro gran calderonista británico Edward M. Wilson. También la edición de Ángel Valbuena Briones de la *Primera parte del teatro de Calderón* (C.S.I.C., Madrid, 1975) supera, por lo que respecta a *El Príncipe Constante*, la antigua edición de Parker que no cotejó variantes ni usó un importante manuscrito del siglo XVII que recupera fragmentos perdidos o adulterados en las ediciones impresas.

1. Generalidades

En muchos trabajos agrupables en esta sección abunda lo obvio y se hacen reiterativos: la contraposición de valores cristianos y musulmanes; la ejemplificación de ellos en la constancia y santidad de Fernando en contraposición de la superficial belleza de Fénix; el cariz político de la obra; el tema del gran teatro del mundo; el estoicismo presente en la actitud de Fernando. Veamos brevemente las diversas aportaciones concretas de este grupo².

Jack Sage³ destaca el tono juvenil de la obra, la falta de madurez artística del propio Calderón y el espíritu rebelde de los protagonistas más jóvenes. Resalta, además, la ironía de la obra reflejada en algunas metáforas como el ave Fénix, ya que el verdadero Fénix que renace es Fernando y no la protagonista femenina. Recuerda algunas correcciones propuestas a un verso en boca de Alfonso: “mío será el honor, mía la gloria”, pero parece desconocer un hecho importante en la transmisión textual, a saber, que estas mismas palabras aparecen en todas las ediciones del siglo XVII. Una variante importante, que obviamente desconoce también, es la que aparece en el manuscrito del siglo XVII: “mío será el honor, tuya la gloria” (véase mi edición de Clásicos Castellanos, 1975, p. 113).

Robert Ter Horst⁴, en medio de vagas generalidades, subraya algunas sugerentes ideas en torno al tiempo, que se reduce siguiendo el principio de economía dramática. El tiempo cristiano es más rápido (un día), tal como el espacio de la vida humana se reduce metafóricamente a una cárcel.

María Normal⁵ presenta con coherencia los paralelismos entre Fernando y Cristo y destaca que, al fin, Fénix ha encontrado el verdadero amor. Descarta, sorprendentemente, el erotismo latente entre Fénix y Fernando incluso como posibilidad o pista dramática. Este erotismo señalado con diversa intensidad y ángulos por Kayser, Spitzer, yo mismo, Orduna, Hernández Nieto... es algo sustancial a la estética de la obra.

Alexander A. Parker⁶ aborda el tema de si la obra puede ser considerada una tragedia. Afirma que, en general, el cristianismo posee una visión del mundo antitrágico por antonomasia ya que así se asegura la respuesta metafísica a la existencia. Además, en esta obra falta la catástrofe final. Todo el ensayo de Par-

² En esta y en las demás secciones, se indican las referencias por orden de aparición en mi trabajo expositivo.

³ “The Constant Phoenix. Text and Performance of Calderon’s *El Príncipe Constante*”, *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Francke Verlag, Barcelona-München, 1973, pp. 561-571.

⁴ “The Economic Parable of Time in Calderon’s *El Príncipe Constante*”, *Romanistisches Jahrbuch*, 23 (1972), pp. 294-306.

⁵ “Another Look at Calderon *El Príncipe Constante*”, *Bulletin of the Comedians*, 25-1 (1973), pp. 18-28.

⁶ “Christian values and Drama: *El Príncipe Constante*”, *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Francke Verlag, Barcelona-München, 1973, pp. 441-458.

ker se hilvana con brillante estilo. Precisamente el concepto de tragedia y su posible aplicación a esta obra calderoniana ha motivado otras investigaciones que seguidamente presentaré. Formarían un pequeño subgrupo en este apartado de generalidades ya que a ellas les atraviesa una inquietud común: pronunciarse en el debate de si la obra que nos ocupa es o no tragedia.

Karen D. Vincent⁷ presenta su tesis doctoral en la Universidad de Southern California sobre su visión de la obra como una tragedia cristiana. Sólo conozco el resumen publicado. Leemos allí que la tragedia no implica moralidad y que el concepto de justicia poética no es aplicable. El conflicto no incide sobre el bien y el mal sino sobre una oposición de fuerzas equivalentes. El concepto aristotélico de *hamartia*, que viene asociado a un error trágico, es un intento de tomar en consideración la necesaria responsabilidad del héroe trágico. No tiene por qué ser algo negativo. Los conceptos de tragedia y cristianismo son compatibles. Buen ejemplo sería la crucifixión de Cristo. *El Príncipe Constante* contiene todos los elementos necesarios de la tragedia.

Audrey Lumsden-Kouvel⁸ subraya que no tiene sentido aplicar los criterios aristotélicos a una obra que se sitúa en un marco ideológico totalmente diverso como es el cristianismo. Propone tener en cuenta la trayectoria teatral de los dramas hagiográficos. Calderón debió conocerlos en la tradición jesuítica que presentaba una doble tipología: por una parte la del héroe mártir que desde el principio mantiene inalterable su fe y su postura en cualquier situación y, por otro lado, la del héroe que se convierte en un momento específico del drama. El caso de Fernando parecería acercarse a la primera categoría pero, en realidad, se nos advierte, cabe dentro de la segunda. El drama de Fernando es una *psycomaquia* en la que el clímax se representa por la conversión del príncipe; el suspense se crea por la tensión espiritual. No es una tragedia aristotélica sino una verdadera tragedia de la Contrarreforma.

James A. Parr⁹ que había dirigido la tesis doctoral de Karen A. Vincent, acabada de citar, vuelve a plantearse el mismo problema. Quiere demostrar que Fernando es un héroe trágico y un santo. Según Parr se satisface el concepto aristotélico de *hamartia* en cuanto reconcilia al espectador con el drama. Lo que lleva a la muerte a Fernando no es un defecto de carácter sino, por el contrario, su gran virtud y entereza. La trascendencia del drama cristiano, lejos de impedir la tragedia, la concretiza. La apoteosis final del mártir coincide con la redención que

⁷ *A Critique of concepts of Tragedy and El Príncipe Constante as Christian Tragedy*, tesis doctoral presentada en la University of Southern California en 1976.

⁸ "El Príncipe Constante: Drama de la contrarreforma. La tragedia de un santo mártir", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 495-501.

⁹ "El Príncipe Constante and the Issue of Christian Tragedy", *Studies in Honor of William McCrary*, Society of Spanish American Studies, Lincoln (Nebraska), 1980, pp. 165-175.

muchos héroes trágicos encuentran después de la muerte. La historia de Fernando no es pura espiritualidad: es un príncipe, un caballero refinado y, por un momento, se siente atraído a la belleza del Fénix. El conflicto, enteramente cristiano, de la lucha materialidad-carne *versus* espiritualidad acaba con la victoria de lo celeste y el precio es la muerte del héroe.

Dian Fox¹⁰ en un libro sobre los reyes en Calderón dedica algunas páginas al Príncipe Constante. Concluye que la transformación espiritual de Fernando anticipa la de Segismundo. No representa tanto a la nación portuguesa sino, más bien, a la cristiandad. La faceta terrenal del personaje refleja, en todo caso, el fracaso de la política portuguesa en África.

Mencionaré ahora, sucintamente, otros trabajos que apenas aportan nada nuevo. Peter N. Dunn¹¹ parte de antiguos trabajos de Entwistle y Wilson para insistir, con buen estilo expositivo, en las mismas generalidades de siempre. Alberto de la Hera¹² escribe un superficial ensayo repitiendo lugares comunes de las historias de la literatura y desconociendo la abundante crítica anterior que existe sobre la obra. Elio Alba-Buñil¹³ destaca la gran cultura jurídica y teológica de Calderón que se refleja en el lenguaje. En todo el artículo maneja manidos tópicos sin señalar ninguna avenida nueva. Julio Rodríguez Puértolas¹⁴ subraya que, desde el punto de vista dramático, todo rueda alrededor del protagonista, el héroe, pero detrás de él es la ideología (el poder real) la que domina la obra. Se trata, en suma, de la acostumbrada repetición unilateral y obsesiva del autor, aplicada ahora a *El Príncipe Constante*, sin que se diga absolutamente nada nuevo. Susan L. Fisher¹⁵ se ocupa de los cambios psíquicos de los personajes y de las transformaciones correspondientes de papel dentro de la obra. Se centra especialmente en los cambios provocados por la conversión religiosa, concretamente en el caso de Fernando. Elena Gascón Vera¹⁶ habla de los consabidos contrastes entre

182

¹⁰ "The Mirror King", *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, Tamesis, London, 1986, pp. 50-58.

¹¹ "El Príncipe Constante: a Theatre of the World", *Studies in Spanish Literature of Golden Age*, presented to E. M. Wilson, Tamesis, London, 1973, pp. 83-101.

¹² "Calderón fuente de las instituciones de su época", *III Jornadas de teatro clásico español*, Almagro, 1980, pp. 66-91.

¹³ "Las ideas centrales en *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca", *Festschrift José Cía Pérez*, Senda Nueva de Ediciones, New York, 1981, pp. 167-173.

¹⁴ "En torno a *El Príncipe Constante* de Calderón", *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas de Almería (I-IV)*, Instituto de Estudios Almerienses, Maracena (Granada), 1981, pp. 121-134.

¹⁵ "Aspectos de la clarividencia en *El Príncipe Constante*", *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a R. MacCurdy*, ed. de A. González, T. Holzapel y A. Rodríguez, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 135-149.

¹⁶ "La voluntad y el deseo en *El Príncipe Constante*", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, C.S.I.C., Madrid, 1983, I, pp. 451-459.

el mundo cristiano y musulmán, y entre algunos personajes como Fernando y Fénix. Es decir, se repiten las generalidades ya establecidas por la crítica anterior.

2. Fénix y Muley

Fénix ha seguido intrigando a algunos investigadores. Después de las aproximaciones de Kayser, Spitzer y yo mismo, se ocupa de ella Nancy Palmer¹⁷. Indica que Fénix no sólo sirve para contrastar la figura moral del mártir cristiano sino que también se presenta como un personaje femenino claramente determinado. La autora revisa la posición de investigadores anteriores (desconoce algunas aportaciones) y ofrece algunas precisiones.

Brillante es el trabajo de Héctor Hernández Nieto¹⁸. Señala que el personaje de la princesa mora le sirve al dramaturgo para crear un contraste dramático y psicológico. Da mucha importancia a la escena del jardín. En el parlamento con Celima que le pregunta “¿qué sientes?”, la princesa reitera conceptuosamente los verbos “sentir” y “saber”, dejando a las claras que ella no comprende la naturaleza de los sentimientos. Sabe que sufre pero no sabe o no quiere saber por qué y acepta abúlicamente su estado de melancolía. Renuncia a la penetración intelectual de la propia sensibilidad. Ello representa, para la mentalidad escolástica de Calderón, un grave fallo que no le permite a Fénix salir de su crisis espiritual. Fernando se muestra más seguro: “sé que sé”... Fernando recorre su camino de perfección hacia el martirio adquiriendo plena conciencia de sus actos y decisiones. Fénix permanece en su “introversión dañina” que Hernández Nieto define psicoanalíticamente como “el complejo de Fénix”.

De Muley me ocupé en 1982¹⁹. Vuelve sobre este personaje Hernández Nieto²⁰. El investigador mexicano parte de la aserción de que Calderón utiliza la lógica, y más en general la filosofía, para comunicar sus mensajes teológicos. Da mucha importancia a la escena V. Allí el general árabe informa acerca de lo que ha visto. Utiliza una serie de imágenes metafóricas y complejas perspectivas. Según las teorías escolásticas el engaño perceptivo es provocado no por la vista sino por una errada interpretación de los datos empíricos. El proceso de aclarar la verdad de lo que deparan los sentidos es presentado como una elaboración larga y

¹⁷ “The Figure of Fénix, Again”, *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1976-77), pp. 167-174.

¹⁸ “Sentimientos sin sabiduría en *El Príncipe Constante*: el complejo de Fénix”, en prensa en las *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas* celebrado en 1992 en la Universidad de California en Irvine.

¹⁹ “Función y significado de Muley en *El Príncipe Constante*”, *Approaches to the theater of Calderon*, ed. de Michael D. McGaha, University Press of America, Washington, 1982, pp. 157-171.

²⁰ “Yo lo sé, porque en el mar”. “Apariencia, desengaño y certeza en el parlamento de Muley”, *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del Siglo de Oro*, Edition Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 285-296.

difícil. Primero los barcos le parecen “nubes”, luego “divinos monstruos” y finalmente “una armada”. La relación descrita por Muley revela curiosidad intelectual para descubrir la verdad y se nos da una lección acerca del desengaño. En otras palabras, se trata de un verdadero aprendizaje o ejercicio de la mente, para llegar a verdaderos conocimientos, distinguiéndolos de las apariencias.

En el próximo apartado sobre la función de los sonetos veremos que, lógicamente, los grandes declamadores de los mismos que son Fénix y Fernando suscitan nuevas reflexiones sobre posibles relaciones entre los personajes principales. Se destaca, ahora lo veremos, la aportación de Orduna. Pasemos, pues, a esta sección.

3. Sonetos

En estas dos últimas décadas se publican tres trabajos específicos sobre los dos famosos sonetos de *El Príncipe Constante*.

El desaparecido Pablo Cabañas²¹ inicia estas indagaciones sonetísticas con un sensitivo trabajo. Arranca de un pronombre demostrativo. Viene una digresión sobre los sonetos demostrativos que no triunfan hasta Herrera. Quevedo escribió 20 de ellos. Cabañas vuelve a los dos sonetos de esta obra para, empezando por el primero, analizar el ritmo, el tono, la asonancia y los temas incluidos en las estrofas, por ejemplo *cuna-ataúd*. Este primer soneto “ilumina el carácter del protagonista y, al hacerlo, nos anticipa el final de la obra”. El segundo soneto “a las estrellas”, recitado por Fénix, empieza también con un demostrativo pero tiene un tono muy distinto al del príncipe. Establece un paralelismo entre flores y estrellas. La tensión lírica se acompaña del movimiento interrogatorio del último terceto (hecho que ocurre a menudo con Garcilaso). Calderón, con estos dos poemas, crea una magistral antítesis que reitera, líricamente, la oposición ético-dramática entre la bellísima Fénix y el constante Fernando.

Terence O'Reilly²² se ocupa también brevemente de ambos sonetos. El tema principal, subraya, es la vida humana que transcurre como un día: del alba al ocaso. Habla de los colores de las flores (oro, blanco, rojo), símbolos clave del destino humano. Se reiteran a lo largo de la obra. Confronta el primer soneto con el de Fénix, que expresa una visión no cristiana de la vida y de la muerte. Ambos sonetos muestran, en definitiva, la diferencia conceptual-ideológica con la que cristianos y moros se enfrentan con la muerte.

²¹ “Los sonetos calderonianos de *El Príncipe Constante*”, *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 132-135.

²² “The Sonnets of Fernando and Fénix in Calderón’s *El Príncipe Constante*”, *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980), pp. 350-357.

El trabajo de Germán Orduna²³ se centra en la función dramática de los dos sonetos, aunque sus inquisitivas exploraciones se desbordan hacia otras sugerentes pistas. Subraya el investigador argentino que los dos sonetos presentan claros paralelismos y, a la vez, expresan las diferencias que separan a la pareja. Fernando y Fénix se definen ambos como cortesanos y sensitivos. Sin embargo, a partir de la escena del jardín se separan definitivamente para ir en direcciones opuestas. Basándose en la información que suministra Rafael Osuna, nos recuerda el profesor bonaerense que Calderón no ha usado excesivamente del soneto en su producción dramática. Y hace calas en obras específicas. En general puede observarse una frecuente utilización del soneto para el soliloquio y para que avance la intriga teatral. En el jardín los dos protagonistas se unen metafóricamente a través de las imágenes de las flores y de las estrellas. Los dos sonetos están contruidos de forma contrapuntística: los cuartetos exponen los conceptos relativos a las flores y a las estrellas; los tercetos revelan las correspondencias de dichas imágenes con la vida humana. Se trata de una correspondencia semiótica: “La vida de Fernando es flor de un día, y la de Fénix astro de una noche. Los sonetos expresan, dentro de la acción dramática, la distinta postura espiritual de los dos protagonistas que, después de este fugaz encuentro, se separan para siempre”.

4. Fuentes

Observamos algunos trabajos que se centran en fuentes específicas. Dian Fox²⁴ replantea la presencia del romance gongorino “Entre los sueltos caballos”. Pone especial énfasis en el conocimiento de Calderón de la obra de Vélez de Guevara *La fortuna adversa del infante Don Alfonso de Portugal*. Calderón utilizaría la citada obra de Vélez, profundizando y ampliando el tema de la amistad entre los dos enemigos, pero incorpora de manera más extensa el romance de Góngora. Subraya que Vélez, a su vez, se inspiró en la pieza de Lope de Vega, *Tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*.

Héctor Hernández Nieto²⁵ observa semejanzas y paralelismos con *Edipo* de Sófocles. Parte de la escena VI del acto tercero donde ve puntos de contacto entre la muerte de Fernando y de Edipo. Los dos mueren y bendicen la luz del sol. Ambos mueren pobres y en paz consigo mismos. En las dos obras se incrustan parlamentos en los que se recrimina a los tiranos. Señala el investigador mexi-

²³ “Algo más sobre la función dramática de los sonetos de *El Príncipe Constante*”, *Homenaje a Hans Flasche*, ed. de K. H. Körner y G. Z. Zimmermann, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1991, pp. 162-173.

²⁴ “A Further Source of Calderón’s *El Príncipe Constante*”, *Journal of Hispanic Philology*, 4-2 (1990), pp. 157-166.

²⁵ “*El Príncipe Constante* y *Edipo*”, *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras-Mayo*, ed. de Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen, Edition Reichenberger, Kassel, 1984, pp. 61-79.

cano otros paralelos. Por ejemplo, el hecho de que a Edipo se le revele que su tumba será una guía y bendición para Atenas. De la misma manera, el fantasma de Fernando llevará la victoria a la armada portuguesa. El sacrificio de Fernando salva Ceuta, tal como el precio de Edipo equivale a la ciudad de Tebas. Hernández Nieto se limita a señalar estos paralelos (que a mí me parecen muy significativos), aunque recuerda, cautelosamente, que no hay pruebas documentales de que Calderón conociese la obra de Sófocles.

Alan G. K. Paterson²⁶ se propone investigar en el teatro calderoniano la presencia del senequismo de Justo Lipsio. Con su programa basado en las virtudes romanas: autoridad, templanza, constancia, disciplina, prudencia enraizada en el pragmatismo. Señala, por ejemplo, que el tema de la mutabilidad de las estrellas, que aparece en los famosos sonetos de Fernando y Fénix, prueba, según Lipsio, la sujeción universal a la mudanza y muerte. Añade, además: “a grandes rasgos, el modo de concebirse el espacio en la comedia corresponde a la ecuación lipiana entre el principio negativo de la opinión y el elemento tierra”.

José Fradejas²⁷ indica fuentes específicas o notas concretas al texto, especialmente algunas raíces folklóricas para ciertos conceptos o palabras: delfín, águila, imán...

5. Aspectos estructurales o formales

186

Robert Pring Mill²⁸ prosigue en 1975 con la segunda parte de *Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de El Príncipe Constante*. Primero había examinado una complicadísima composición elaborada a base de un juego simétrico de paralelismos, antítesis, contraposiciones y correlaciones que denominaba “silogismo distribuido”, según la definición de Entwistle o “Summationschema”, utilizando la terminología de Curtius. Se concluyó el artículo con un apéndice que trataba de distintos géneros de entimemas. En el segundo trabajo prosigue con la misma materia. Estudia en *El Príncipe Constante* las cinco partes que constituyen la estructura argumentativa: proposición, diseminación, ejemplificación, recolección, reafirmación. Concluye, confirmando lo ya establecido por Dámaso Alonso, a saber la compleja correlación estructural del teatro de Calderón “con la proliferación de detalles estilísticos menores” que representa un reflejo estético de la cosmovisión de la época: “distribución ordenada del

²⁶ “Justo Lipsio en el teatro de Calderón”, *El mundo del teatro español en el Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 1989, pp. 275-291.

²⁷ “Notas a un pasaje de *El Príncipe Constante*”, *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 151-171.

²⁸ “Estructuras lógico-retóricas. Un discurso de *El Príncipe Constante*. 2ª Parte: *Hermosa compostura y piedad real*”, *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*. Londres, 1973, Walter de Gruyter, Berlín-New York, 1976, pp. 47-74.

mundo”. Corresponde a un ansia de esclarecer la maraña del mundo, es decir, la tensión y el conflicto, ejes de la creación barroca.

W. M. Whitby²⁹ revisa anteriores teorías, especialmente de Kayser y Spitzer. Ve la divina imagen de Fénix que presenta ambigüedad. Alfonso acaba de decir que Fernando, incluso muerto, no vale menos que la hermosa Fénix; la definición de “divina imagen” aparecería, pues, contradictoria. Sin embargo se trata de un caso de ironía dramática –no literal– en cuanto los portugueses necesitan hacer creer al rey de Fez que el cambio va a ser favorable para ellos. Es decir, que la divina imagen de Fénix vale tanto como el cuerpo muerto de Fernando que, vivo, habría sido digno precio para el trueque con la ciudad de Ceuta.

6. Otros aspectos puntuales

Recojo ahora, o aludo brevemente, a otros trabajos que estudian aspectos muy concretos de esta obra que nos ocupa. Algunos se presentaron en el congreso calderoniano de Madrid, 1981. María Luz Gutiérrez Araus³⁰ estudia, con buenas clasificaciones generales de sintagmas nominal, adjetival y verbal, el hipérbaton en Calderón. El más empleado es la anteposición o distanciamiento de los sintagmas determinativos respecto del núcleo nominal. La autora concluye que Calderón emplea el hipérbaton como procedimiento estilístico con la misma variedad gongorina, pero sin alcanzar la acumulación del andaluz. También lo utiliza al servicio del pensamiento, es decir, de sus construcciones escolásticas. Recuérdense los trabajos de Hernández Nieto que muestra el entramado escolástico de Calderón en *El Príncipe Constante*. El investigador francés Francis Cerdán³¹, gran especialista en la retórica sagrada, vuelve a precisar las relaciones entre Paravicino y Calderón, a raíz de unos ataques de éste por boca del gracioso Brito. Prosigue, pues, la línea iniciada hace años por el británico Edward M. Wilson. Yo mismo³² me ocupé del manuscrito inédito (no autógrafo), letra del siglo XVII, utilizado para una representación provinciana. Recalco su gran importancia para las acotaciones dramáticas sobre todo, que yo reproduje en mi edición de Clásicos Castellanos. Este mismo tema lo presenté en sendas conferencias en el Instituto Universitario Oriental de Nápoles y en el Instituto de Cultura Española de Roma, en los memorables tiempos del director Profesor Sito Alba.

187

²⁹ “Calderon’s *El Príncipe Constante* Structure and Ending”, *Approaches to the theater of Calderón*, ed. M. McGaha, University Press of America, Washington, 1982, pp. 143-155.

³⁰ “Funcionamiento del hipérbaton en *El Príncipe Constante*”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, C.S.I.C., Madrid, 1983, II, 1109-1124.

³¹ “Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el mundo de 1629”, *ibid.*, III, pp. 1259-1269.

³² “En torno al manuscrito del siglo XVII de *El Príncipe Constante*”, *ibid.*, I, pp. 235-48.

Las representaciones de Grotowski y su laboratorio teatral de Breslau siguen llamando la atención y merecen investigaciones concretas como la de Gabriela Makowiecka³³. En este caso se trata de una representación en París. También Ferruccio Maroti³⁴ en el congreso calderoniano de L'Aquila se refirió al experimento del famoso director polaco. Quiero comunicar que en la Universidad de Palermo, en la Cátedra de Historia del Teatro del Dr. Tomassino existe un vídeo con la representación de Grotowski.

Alan K. C. Paterson³⁵ estudia el local no determinado en *El Príncipe Constante* y la economía de recursos para la representación de la obra. Son, en general, el diálogo y la palabra los que crean las sugerencias del ambiente. Calderón evoca un idioma teatral arcaico para superarlo con el lirismo gongorino. Es la poesía la que crea el decorado de la obra. En definitiva, la dimensión visual de la obra muestra que, en un nivel más inmediato, con respecto a las enseñanzas escolásticas y piadosas, se puede percibir la tragedia humana del hombre. En efecto, bien es verdad que el príncipe gana la vida eterna y resucita para guiar el ejército pero su muerte terrenal es la que domina la escena. Las tablas consiguen mantener al público en el nivel material y concreto de la realidad.

P. R. K. Halkhore y J. E. Varey³⁶ estudian el tema de la cárcel, metáfora de la condición humana, que consideran la imagen clave de la obra. Los presos pueden ser físicos o metafísicos. Concluyen que hay tres tipos de cautiverio: el encarcamiento físico, la esclavitud de la jerarquía social y las leyes mundanas y el cautiverio voluntario del hombre que prefiere los valores celestes a los terrenales.

Henry W. Sullivan³⁷ se refiere a un manuscrito desconocido que contiene la refundición de Goethe para *El Príncipe Constante* según traducción de A. W. Schlegel. Se trata del manuscrito 612 de la Teatherbibliothek de Hamburgo.

Cerremos, brevemente, este panorama de las investigaciones recientes sobre *El Príncipe Constante* con tres contribuciones procedentes de Italia. El ya desapare-

³³ "Un aspecto del teatro actual en Polonia: Jerzy Grotowski y su versión de Calderón", *Filología Moderna*, 54 (1975), pp. 401-406.

³⁴ "Il *Principe Costante* di Calderón tradotto da Slowacki nella realizzazione teatrale di Grotowski", presentado en el *Colloquium Calderonianum Internationale L'Aquila* (Italia), 1981.

³⁵ "El local no determinado en *El Príncipe Constante*", *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano* (Londres, 1973), Walter de Gruyter, Berlín-New York, 1976, pp. 171-184.

³⁶ "Sobre el tema de la cárcel en *El Príncipe Constante*", *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano. Wolfenbüttel 1975*, W. de Gruyter, Berlín-New York, 1979, pp. 30-40. Este mismo trabajo se reproduce en John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 77-87.

³⁷ "Un manuscrito desconocido de la refundición por Goethe del "Standhafter Prinz" (Calderón / August Wilhelm Schegel)", *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano. Oxford, 1978*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1982, pp. 74-82. El mismo trabajo se publicó en versión alemana en Pedro Calderón de la Barca, *Vorträge der Goerres-Gesellschaft 1978*, Berlín, 1983, pp. 58-68.

cido profesor del Orientale de Nápoles, Carlo Giuseppe Rossi³⁸ revisa, una vez más, el fondo político e histórico del mundo portugués en esta obra. Hay dos contribuciones sobre la lectura calderoniana de Arbassino. Valentina Valverde³⁹, hace una útil introducción en donde se revisan los estudios italianos sobre Calderón. Ve la novela de Arbassino como un intento de revisar la cultura barroca en general. Parodiando la historia de Fernando el escritor italiano ha querido condenar los principios que rigen el imperialismo. En definitiva, Arbassino descubre, a través de su parodia, los mecanismos retórico-ideológicos que se ocultaban en el texto calderoniano. Maria Grazia Profeti⁴⁰ también se ocupa de Arbassino. La significación de la obra, igual que en Calderón, se transmite a través de una serie de procedimientos formales: adjetivación, enumeración, ruptura de registros comunicativos. Sin embargo, la novela de Arbassino se opone al texto español por el hecho de que anula la finalidad moral y cristiana del mismo, tan importante en la comedia calderoniana. La escritura de Arbassino se sirve burlescamente de anacronismos que otorgan a la obra un tono frívolo. De hecho se utiliza la obra calderoniana para tratar temas de extrema actualidad, tales como el nacionalismo, colonialismo, etc.

Acabamos de ver, pues, que en estas dos últimas décadas el interés por *El Príncipe Constante* sigue muy vivo en toda la investigación hispanística. Es verdad que, a menudo, encontramos una reiteración de lugares comunes y obvios. También es cierto que, con frecuencia, surgen chispas provocadoras que abren nuevas pistas o se aportan espacios concretos que representan un avance considerable⁴¹.*

³⁸ "Un principe e un re portoghese nel teatro di Calderón", *Actas del Coloquio teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Instituto de Cultura Española, Roma, 1981, pp. 171-182.

³⁹ "La presencia de Calderón en la cultura italiana: *Il Principe Costante* de A. Arbassino", *Crítica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*, Patron Editore, Bologna, 1984, pp. 437-445.

⁴⁰ "Paratesto e contesto: *Il Principe Costante* di Alberto Arbassino", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 12 (Verona, 1987), pp. 155-158.

⁴¹ Doy las gracias a Marcella Trambaioli y Eva Reichenberger que me suministraron oportuna información.

* Al corregir pruebas ha llegado a mis manos el magnífico y novedoso trabajo siguiente: Enrica Cancelliere, "Strategie simboliche e iconiche del *Thanatos* in *El Príncipe Constante* de Calderón", *A più voci: Omaggio a Dario Puccini*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1994, pp. 77-87.