«El príncipe constante» o la locura del despojamiento

Ricardo Serrano

Université du Québec à Trois-Rivières

Desde la figura chispeante del Pensamiento-imaginación de algunos autos calderonianos (véase *El día mayor de los días*), cuya celeridad desborda la flecha del tiempo, hasta la risa vital que construye los Clarín, Cosme o Coquín, hasta la espiral asesina de los celos (Gutierre), hasta la búsqueda sin compromisos de una verdad (Cipriano), de la pequeña locura familiar del gracioso a la catarsis del héroe trágico, amplia y diversificada es la gama del personaje calderoniano que despunta, que apunta de una forma u otra, amable o sobrecogedora, a la locura.

Fernando, el príncipe constante de la tragedia calderoniana atraviesa también ese umbral de lo excesivo, de lo angustioso, de lo sobrecogedor, pero el exceso de su locura es más bien un defecto, un vacío. Fernando no se llena de una pasión que le confiera un rol ceremonial conductor —caso de Gutierre en *El médico de su honra*— sino que se convierte en un personaje abandonado por todos y vaciado de todo, cuya única locura consiste en el hecho de aceptar y jugar a fondo —con todas las consecuencias, eso sí— ese papel que le dejan los otros. Ahí reside su enorme fuerza, él lo sabe y el espectador recibe su impacto: no en identificarse como el infante de Portugal que era sino como el esclavo que es y como el muerto que anticipa. Es este despojamiento radical el que confiere a la obra un tinte esencialmente humano, sólo humano.

Ahí nos situaremos de entrada como punto de partida de nuestro planteamiento, reteniendo una de las corrientes críticas más fecundas de la obra calderoniana,

la basada en la experimentación teatral que Jerzy Grotowski realizó en el Teatro Laboratorium de Wroclaw entre 1965 y 1968, planteamientos que tuvo después ocasión de explicar en Londres, invitado por Peter Brook.

Grotowski contaba con la traducción de la obra al polaco realizada por el poeta romántico Juliusz Slowacki, que añadía a su calidad literaria el haberse convertido en todo un símbolo de la independencia polaca. La profundidad y la polifonía estaban ahí, Grotowski sólo tenía que desnudar el texto, hacer de la pobreza de su personaje un arma arrojadiza, dejar ver la crueldad en blanco y negro... He aquí cómo describe la experiencia Peter Brook [1987: 76 ver. esp.]:

> El trabajo de Grotowski lo lleva a penetrar cada vez más profundamente en el mundo interior del actor, hasta el punto en que éste deja de ser actor para convertirse en el hombre esencial. Para ello se requieren todos y cada uno de los elementos dinámicos del drama, de manera tal que se pueda exprimir cada célula del cuerpo para que revele sus secretos.

¿Cómo hacer que el texto revele esta lectura descarnada? A partir de un análisis estricto y material de la segmentación, como mostraremos a continuación.

En otros trabajos anteriores [Serrano Deza 1998a, 1998b, 1999, 2000] hemos tenido ocasión de establecer que la segmentación del teatro áureo no obedece a un modelo de jerarquización, donde unas microsecuencias se integrarían en macrosecuencias y estas en jornadas, sino a un modelo mucho más fluido, mucho más shakespeariano, en el que no hay un solo hilo sino «hilos de tiempo», cada uno de los cuales presenta su propia estructura material, sus propias marcas y su propia lógica, una lógica que cobra solamente sentido en el conjunto de la visión global, cuando se articulan unos hilos de tiempo con otros.

Entrando desde el texto, el primero de esos hilos anudados de tiempo está constituido por una materia rítmica y musical: la métrica, pero no es el único, que si la palabra en el tiempo constituye el teatro, mucho más lo constituye la presencia, las presencias.

Así, tanto el criterio de inicio de forma métrica (IFM)[1] como el de inicio de grupo de presencia (IGP)[2] permiten segmentar el texto, pero lo que la práctica nos ha revelado en la puesta en paralelo de ambos criterios es que, juntos, crean una doble articulación donde las respectivas estructuras se entrecruzan y se atraen —sin

[1] Principio de jornada o principio de nueva forma métrica con estabilidad no inferior a 14 versos.

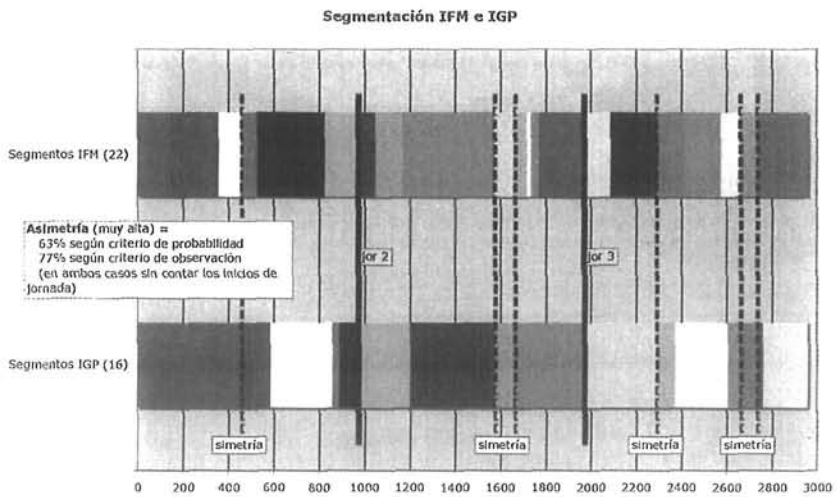
[2] Principio de jornada o nueva agrupación de personajes que corresponda a una de estas tres posibilidades: 1) que se produzca tras un breve vacío de escena; 2) que supere el doble del número de personajes de la precedente; 3) que sea inferior a la mitad del número de personajes de la precedente; en cualquiera de los casos, con una estabilidad no inferior a 14 versos.

llegar a subsumirse una en la otra— en un eje temporal donde sólo raramente llega a darse la ruptura de continuidad (la coincidencia de corte en ambos criterios).

Si el corte se produce en la métrica, por ejemplo, el grupo de presencia mantiene generalmente el hilo de la acción, o viceversa. Y es precisamente en estos momentos de asimetría donde se producen los quiebros más interesantes de la comunicación teatral: la focalización en un punto de la escena del «teatro en el teatro», la «acción en la acción», que extiende la escena más allá de sus límites espaciales, los incisos, los soliloquios, los largos apartes... Es decir, los momentos en los que el espectador está llamado a jugar un papel especialmente activo, sea en la complicidad con un personaje, en la evocación de un hecho o en la misma teatralización de la escena.

Aparte de los principios de jornada, los casos de coincidencia de corte entre el criterio métrico y el de presencias se reducen a 6 (v. Figura 1), es decir, que la asimetría (la continuidad de un aspecto durante el corte del otro) alcanza un nivel muy elevado en *El Príncipe constante* (el 77% de los cortes observados), superior a otras obras calderonianas cercanas en el periodo de producción que nos ha sido dado estudiar en la misma óptica, como *La dama duende*, donde la asimetría alcanza ya niveles considerables).

Figura 1



(Número de versos en abscisa: primera banda, 22 secuencias métricas; segunda banda, 16 secuencias por grupos de presencia; línea vertical continua=principios de jornada; línea vertical punteada=coincidencias).

Pero, antes de considerar el detalle de este cuadro comparativo y los fenómenos ligados a la asimetría, veamos el camino recorrido en nuestro doble planteamiento, así como los datos más relevantes encontrados al paso.

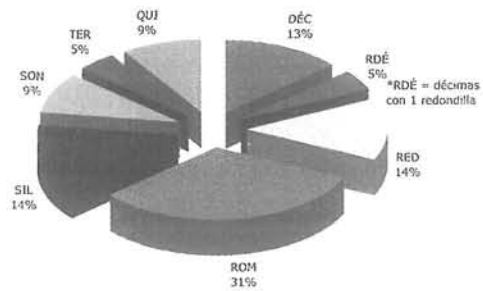
Hemos partido de un texto de la tragedia establecido a partir de la edición de Cantalapiedra y Rodríguez López-Vázquez [1996], que hemos ajustado en varios casos con el manuscrito 15.159 de la Biblioteca Nacional (España), publicado en facsímile por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [2003]. Se trata de una versión más larga que la publicada en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* [1636] y que presenta con relación a ella sensibles diferencias, especialmente en lo que respecta a la materialidad de las acotaciones y en las relaciones entre ciertos personajes (el rey de Fez es hermano de la princesa en el manuscrito pero se convierte en su padre en la *parte*).

El texto establecido presenta 22 secuencias métricas según el criterio referido, 574 réplicas (incluidas 3, duplicadas por diferente forma métrica) y 2.960 versos (incluidos 2, postulados por razones de coherencia métrica).

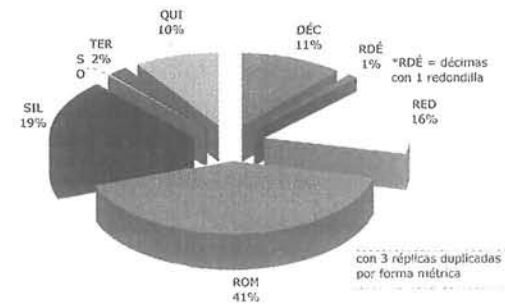
Figuras 2

Distribución por forma métrica de 1) secuencias, 2) réplicas y 3) versos

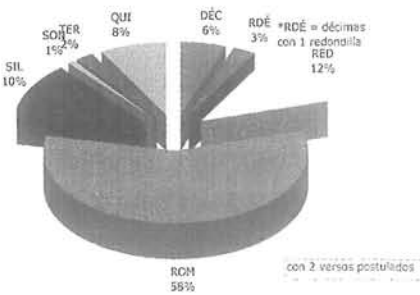
Distribución de IFM (22) por forma métrica



Distribución de réplicas (574) por forma métrica



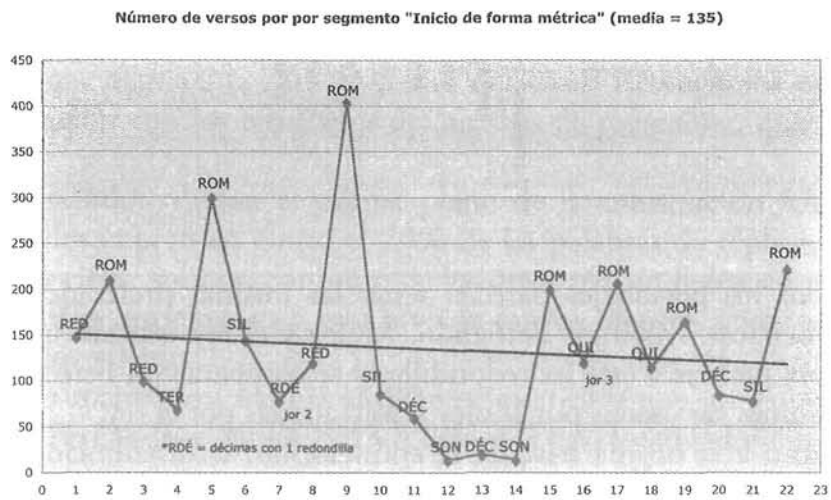
Distribución de versos (2960) por forma métrica



Cada una de estas tres visiones (v. Figuras 2) muestra, desde el punto de vista de la distribución de las respectivas unidades por forma métrica, una alta proporción de romance, que va acrecentándose además según se pasa de lo más global a lo más particular, es decir, de considerar 1) las secuencias métricas en su globalidad a considerar 2) las réplicas como unidad y, sobre todo, 3) los versos. El romance, igualmente preponderante en otras obras calderonianas del mismo periodo, va ligado a dos características: la superior extensión de las secuencias métricas que constituye (que integran a menudo largos parlamentos narrativos) y un aporte de nuevas formas léxicas medio o elevado (ya que esas narraciones introducen nuevos tiempos, acciones y referencias semánticas). *El príncipe constante* sigue ese modelo (v. Figura 3), destacando el alto número de versos de las secuencias métricas en romance (todas ellas por encima de la media), así como una leve tendencia a la reducción general del conjunto de las secuencias con el avance del texto.

En cuanto a la secuencia métrica de máxima extensión, la 9, que anticipa el gozne semántico de la obra que seguirá inmediatamente después —y al que nos referiremos más adelante—, presenta ya entre los máximos valores de sus especificidades léxicas las formas «esclavo» y «libertad», que constituirán en adelante uno de los ejes centrales del discurso.

Figura 3

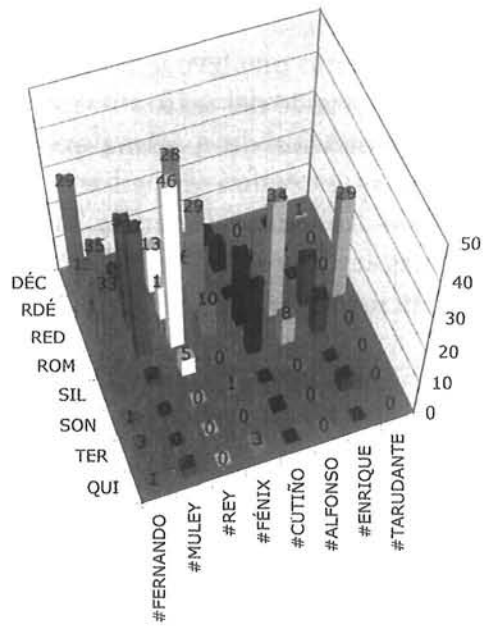


(Número de versos en ordenada; 22 secuencias métricas en abscisa. ROM=romance, RED=redondillas, SIL=silva, QUI=quintillas, DÉC=décimas, RDÉ=décimas con redondilla, TER=tercetos, SON=sonetos).

Pero es ya hora de considerar también los aspectos enunciativos de esas mismas formas métricas, a las que estamos atribuyendo un estatuto de marcas determinantes. ¿Cómo se distribuyen, por ejemplo, esas formas métricas desde el punto de vista de los personajes hablantes que las dicen? (v. a este respecto la Figura 4).

Figura 4

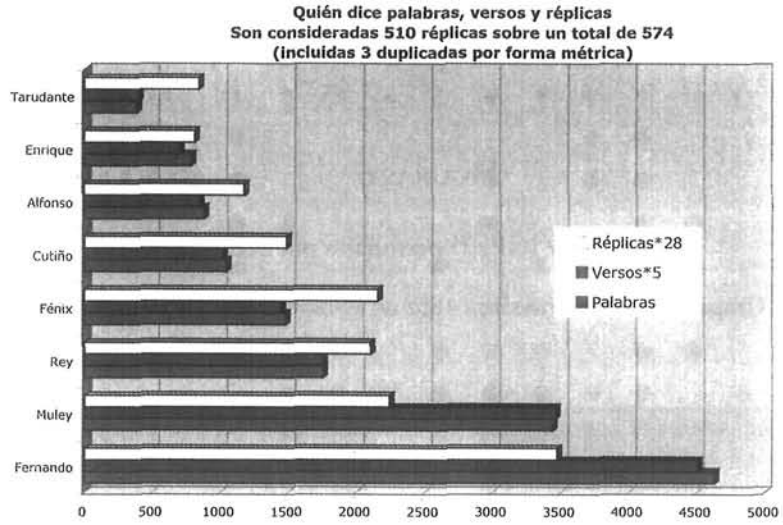
Distribución de réplicas por hablantes reducidos y forma métrica (510 sobre un total de 574, incluidas 3 duplicadas por IFM)



No todos los personajes parecen tener las mismas preferencias por una u otra formas métricas. Mientras Fernando, Muley y el rey utilizan masivamente el romance, Fénix prefiere a este las redondillas y se equipara con Fernando en el alto uso de las décimas, no usadas por Muley y sólo apenas por el rey.

En cuanto a la misma base de la enunciación, la distribución de palabras, versos y réplicas se realiza así según los principales personajes (v. Figura 5):

Figura 5



(Los versos han sido multiplicados por 5 y las réplicas, por 28 para poderlos representar con las palabras en un plano homogéneo).

¿Qué lectura puede hacerse de esta base material de la enunciación de la obra? Ante todo, hay que señalar la importancia relativa de la extensión de la enunciación de Fernando, que representa casi un tercio del total. Retengamos este dato para ponerlo en relación con los resultados del análisis de presencias, que abordaremos más adelante.

Con Fernando, ocupan el primer plano de la enunciación Muley, el rey y Fénix. Entre ellos cubren en efecto el 75% de las palabras de réplica. Ahora bien, dado que el rey ejerce sobre el conjunto de los otros tres un fuerte comportamiento impositivo, fácil es anticipar ya a este nivel la mutua identificación que marcará a Fernando, Muley y Fénix.

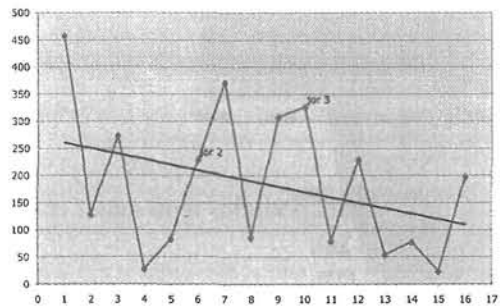
El gráfico materializa además la diferencia sensible que presentan dos grupos de personajes, Fernando y Muley por un lado y la casi totalidad del resto por otra: mientras la barra de réplicas de Fernando y Muley es más corta que las de versos y palabras (lo que significa que estos personajes utilizan menos réplicas, es decir, que estas son más largas), la barra de réplicas del resto de los personajes sobrepasa en casi todos los casos las de versos y palabras (lo que indica que sus réplicas son comparativamente más cortas y que sus diálogos son en general más vivos).

Pasemos ahora a la segmentación según el criterio de los «grupos de presencia» (v. Figuras 6, parte izquierda), del que resultan 16 secuencias, que muestran —de manera más acusada que las del criterio métrico— una tendencia a la reducción con el avance del texto, lo que traduce una ligera aceleración progresiva del tempo de la acción.

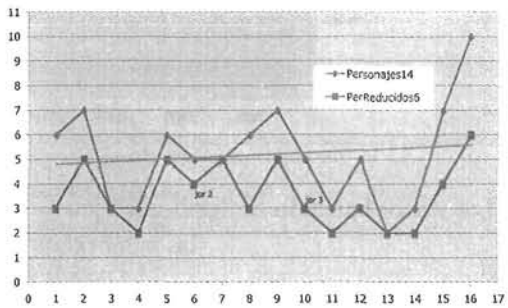
Figuras 6

1) versos por IGP; 2) personajes por IGP

Número de versos por Grupo de Presencia (media = 185)



Número de personajes por Grupo de Presencia



(Cuadro de versos por IGP: número de versos en ordenada;
16 secuencias por grupo de presencias en abscisa.
Cuadro de personajes por IGP: número de personajes presentes en ordenada;
16 secuencias por grupo de presencias en abscisa.
Total personajes = 14; total personajes «reducidos» o más presentes = 6).

En cuanto al número de personajes por secuencia (v. Figuras 6, parte derecha), tanto si se considera el total de personajes como el grupo «reducido» de los 6 más presentes, podemos observar que la combinación más repetida por secuencia es la de 3 personajes.

Bajo la consideración del criterio de grupo de presencia (v. Figura 7), sigue patente la relevancia de Fernando, Muley y Fénix pero este criterio hace ahora aumentar la importancia del criado-amigo del infante, Cutiño, hasta rozar el nivel de presencia por secuencia del propio Fernando, que aparece en casi todas ellas.

Figura 7

EL PRÍNCIPE CONSTANTE

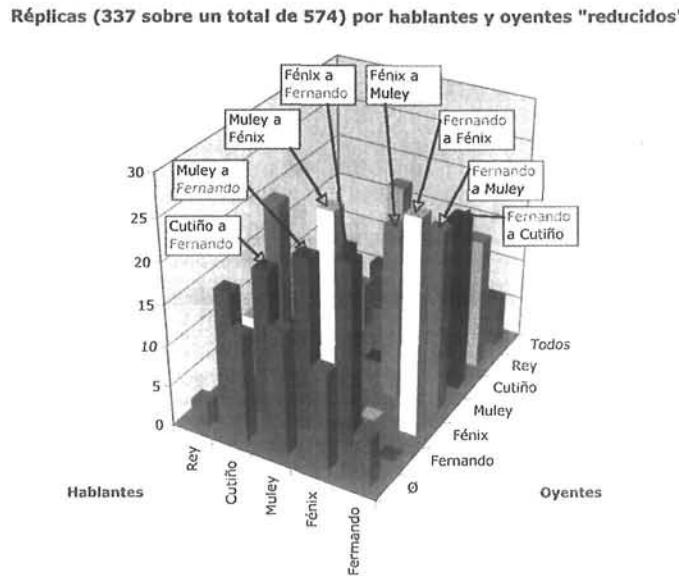
CUADRO DE DOBLE ENTRADA POR GP (16) Y PERSONAJES (14)

GRUPOS DE PRESENCIA	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**
ZARA (1,9)	●							●	●							
CAUTIVOS (1,9)	●					●		●	●							
FÉNIX (1,16)	●	●				●			●	●		●			●	●
REY (1,16)	●				●		●		●	●		●				●
ZELÍN (1,16)	●			●				●				●				●
MULEY (1,16)	●	●	●		●	●	●		●	●					●	●
FERNANDO (2,16)		●	●	●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●
ENRIQUE (2,16)		●			●		●	●						●	●	●
JUAN (2,16)		●			●										●	●
CUTIÑO (2,16)		●	●	●	●	●	●	●	●		●		●			●
MOROS (2,2)		●														
ALFONSO (10,16)										●				●	●	●
TARUDANTE (10,16)										●		●			●	●
SILVEIRA (11,11)											●					

Sabemos así cuáles son los personajes presentes en cada una de las secuencias, pero podemos afinar todavía más la visión de sus relaciones, preguntándonos entre cuales de ellos se establece una relación de conversación, quién habla con quién.

Observamos en primer lugar (v. Figura 8) el papel preponderante de Muley en la conversación no dirigida a nadie sino a sí mismo (soliloquio, aparte...) y al espectador anticipado, lo que significa que es Muley —un personaje precisamente «no protagonista»— el que establece con el espectador la comunicación más íntima y privilegiada, el que recibe su apego.

Figura 8



Pero hay más, una somera observación del histograma revela la importancia de los niveles de conversación entre Fénix y Fernando. Fue Leo Spitzer [1965] quien hizo saltar la liebre de la profunda relación entre ambos personajes, provocando con ello una controversia que ha dado lugar a toda una ola crítica —favorable o no a ese amor apuntado—, donde han aparecido numerosos estudios sobre los sonetos de nuestros personajes. El final de esta controversia, en los años 1970 y 1980, parece cerrar el círculo corroborando lo esencial de la tesis de Spitzer [Porqueras Mayo, 1977].

Y en efecto, tanto las réplicas dichas por Fénix a Fernando (22) como las dichas por Fernando a Fénix (26) representan los valores máximos de los actos de conversación por réplica emitidos por cada uno de estos dos personajes. Es decir, que la conversación entre ellos tiene, ya en su misma materialidad, una importancia incuestionablemente reveladora. Ello aparte de la intensidad, que no está ni mucho menos ausente del encuentro.

Este análisis nos confirma, por otra parte, el rol de interlocutor de Fernando que asume Cutiño, personaje polivalente que termina de revelarse en un final de juego denunciador y declarativo, en la mejor estirpe de Coquín en *El médico de su honra* y, sobre todo, del Tello lopesco en *El caballero de Olmedo*.

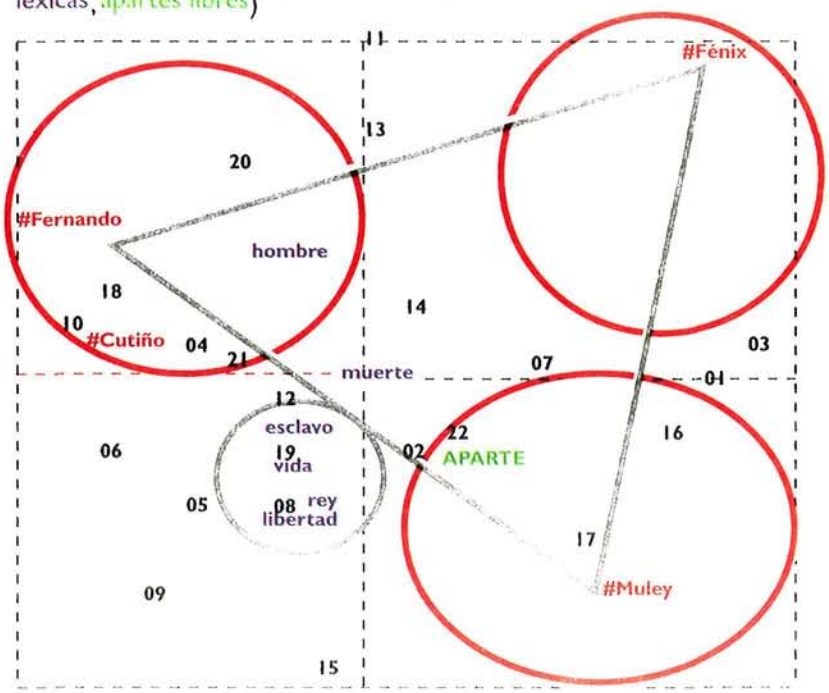
Un análisis factorial de correspondencias que reúne varios personajes principales, algunas formas léxicas y las indicaciones de secuencias IFM (v. Figura 9) revela igualmente la cercanía de Cutiño a Fernando y, sobre todo, la triangulación del espacio en tres grandes personajes polos: Fermando, Fénix y Muley, que adquieren en el gráfico la máxima significación así como una marcada diferencia entre ellos.

Figura 9

Análisis factorial de correspondencias (logarítmico)
Según Yagolnitzer y Tabet

El príncipe constante de Calderón
Texto segmentado según un criterio de inicio de forma métrica (IFM)

Eje horizontal (1); eje vertical (2)
Escala: 4 caracteres = .009; 1 línea = .004
Número de puntos: 33 (22 secuencias por IFM, 4 #hablantes, 6 formas léxicas, apartes libres)



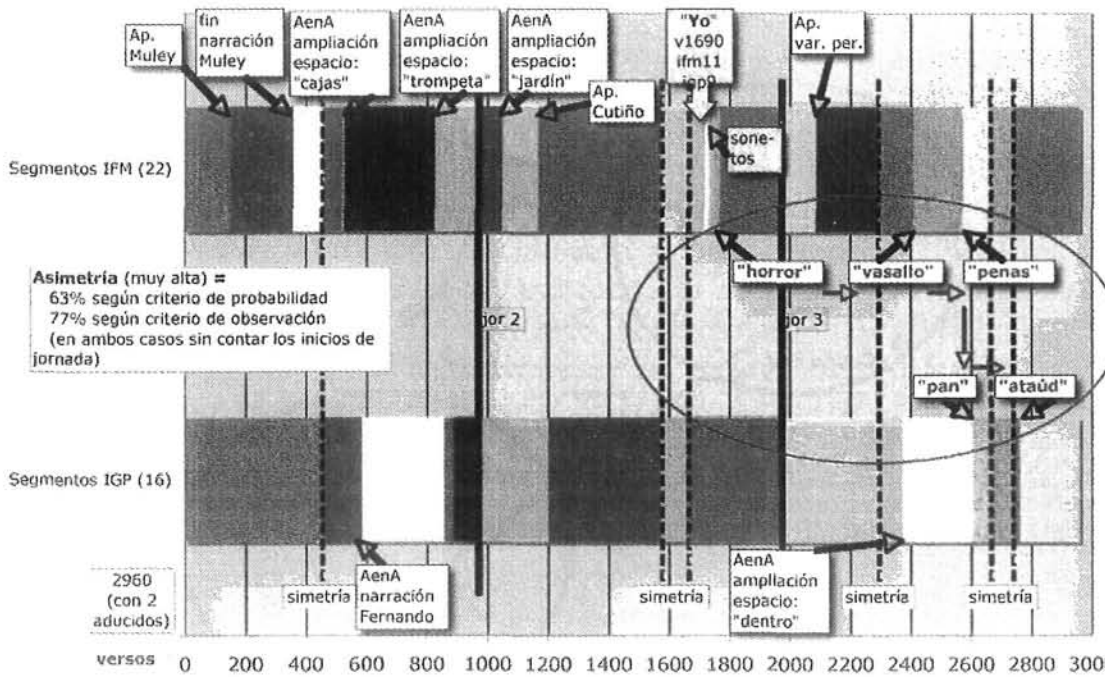
(Las proyecciones del análisis factorial de correspondencias no se leen como los ejes de coordenadas sino en términos de centro/alejamiento, este último ligado a una mayor significación de los elementos, y en términos de cercanía relativa=afinidad entre elementos).

Los tres coinciden, es cierto, en su soledad, en su tristeza y en su respectiva sumisión al poder del rey. Quedan incluso identificados por un repetido concepto de «precio», que convierte a unos en moneda simbólica de otros. Pero a partir de ahí todo son diferencias entre ellos: Fénix, la belleza; Muley, el que mira y verbaliza su pérdida ante el espectador (recordemos sus apartes); Fernando, el hombre caído, nada más que el hombre.

Retomemos ahora el gráfico de doble segmentación que nos ha servido de punto de partida para este trabajo (v. Figura 10).

Hemos mencionado ya que los puntos de no coincidencia entre ambos criterios son función habitual de fenómenos teatrales de quiebro de estructura comunicacional, de curvatura espaciotemporal, de focalización o de expansión de la acción, y así ocurre claramente en toda la primera mitad de *El Príncipe constante*.

Figura 10



(Número de versos en abscisa; primera banda: 22 secuencias métricas; segunda banda: 16 secuencias por grupos de presencia; línea vertical continua=principios de jornada; línea vertical punteada=coincidencias; Ap.=aparte; AenA=acción en la acción, es decir, referencia a una acción externa espacial o temporalmente a la escena).

Hay sin embargo un gozne central en la obra que parece reorientar todo el entramado de sucesión de secuencias: un tremendo «yo» (ver. 1.690, IFM 11, IGP 9) que constituye por sí solo toda una réplica de Fernando, en coincidente respuesta a la angustiada pregunta en soliloquio de Fénix. Un «yo» comparable al «Yo sé quien soy» del *Quijote* (I, 5), pero más vacío, más solo, unido a ese agujero negro del muerto que ya se ve Fernando.

A partir de ese momento —inmediatamente precedente a los célebres sonetos— algunas curvaturas de comunicación siguen siendo todavía reveladas por las asimetrías de secuenciación, mas lo que de verdad aparece ahora en cada caso es una fuerte carga semántica que lleva a la figura del infante del «horror» (verso 1.735) a su condición de «vasallo»-esclavo (verso 2.411), a las «penas» (verso 2.576), a un pobre «pan» (verso 2.606) y, finalmente, al «ataúd» (verso 2.763). Son estas las etapas progresivas de su caída, las capas de cebolla que le van arrancando, donde el «yo» como verdad puede afirmarse solamente en la muerte, el único terreno de coherencia que le han dejado y donde ese «yo» se afirma fuertemente.

Bibliografía

Barba, Eugenio [1969]: «Grotowski: una teoría del teatro», en *Primer Acto*, 1969, 106, pp. 32-45.

Brook, Peter [1987], versión española de 2001: *Más allá del espacio vacío* (*The Shifting Point*), Alba, Barcelona.

Calderón de la Barca, Pedro [1636]: *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (recogidas por don Joseph Calderón de la Barca su hermano), por María de Quiñones (a costa de Pedro Coello y de Manuel López), Madrid.

— [1996]: *El príncipe constante* (basada en el manuscrito Ms. 15.159 de la Biblioteca Nacional de España), ed. Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid.

— [2003]: *El príncipe constante y esclavo por su patria: gran comedia*, Biblioteca Nacional de España, manuscrito número Ms. 15.159, publicado en facsímile por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, *http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9544*

Ladra, David [2000]: «A propósito de una representación de *El príncipe constante*», en *Primer Acto*, 286, pp. 107-116.

Ouaknine, Serge [1968]: «Alrededor de *El príncipe constante*», en *Primer Acto*, 95, pp. 28-43.

Porqueras Mayo, Alberto [1977]: «En torno al *Príncipe constante*: La relación Fénix-Fernando», en Chevalier, Maxime; López, Francois: Pérez, Joseph; Salomon, Noel ed., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, PU de Bordeaux, Bordeaux, pp. 687-698.

Serrano Deza, Ricardo [1998a]: «Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable», en García de Enterría, M. C., ed., *Actas del IV Congreso de la AISO* (Alcalá, 1996), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 1.529-1.536.

— [1998b]: «Anticipación, suplantación, repetición: tres claves de lectura para *El médico de su honra de Calderón*», *Criticón*, 73, pp. 121-142.

— [1999]: «Despliegue y repliegue de la acción en el teatro de Cervantes: análisis secuencial de *La Numancia* y de las comedias», en Poupeney-Hart, C., Hermenegildo, A., y Oliva, C., eds. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 93-109.

— [2000]: «Movimientos de escena y 'movimientos' del espectador en un corpus de autos calderonianos», en Sevilla, F. y Alvar, C., eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid 1998), Castalia, vol. I, Madrid, pp. 729-739.

Spitzer, Leo [1965]: «The Figure of Fénix in Calderón's *El príncipe constante*», en Wardropper, B. W., ed., *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York U. P., New York, pp. 137-160 (es traducción de un original alemán, publicado en 1960 en *Romanistisches Jahrbuch*, X, 668-670).