

EN TORNO AL « PRINCIPE CONSTANTE » LA RELACION FÉNIX-FERNANDO

El Príncipe Constante ha sido unánimemente reconocida como una de las más exquisitas muestras que jamás hayan salido de la pluma de Calderón. Basta recordar que Goethe exclamaba : « Si la poesía desapareciese completamente de este mundo, podría reconstruirse a través de esta pieza teatral ¹. » Más significativa todavía es la posición de Menéndez Pelayo, que no se caracterizaba precisamente por su entusiasmo hacia Calderón : « es, a mi ver, una de las obras más bellas de nuestro autor y del teatro español ² ». Trataré en este « paper » de indagar una de las avenidas estéticas que nos acerquen a la intensa belleza de esta obra. La mayoría de los críticos han estudiado, sobre todo, el « halo heroico » que rodea la caracterización de Fernando que rechaza su libertad, ya que ello supondría la ignominiosa entrega de Ceuta al rey de Fez. Todos han coincidido en subrayar que la tensión dramática de esta pieza y su glorioso acabamiento, viene asegurada por este tema principal. Pero lo que me interesa explorar hoy es el « halo poético » que coincide con el tema secundario, la relación Fernando-Fénix, y que brotando desde allí penetra y caracteriza toda la obra. Ello explica la intensidad emotiva que flota en las tablas y que me parece mucho más importante que la dimensión heroica, con la cual termina por fundirse, y rebasarla. Calderón actúa en esta zona secundaria con técnica insinuante, sentida por los espectadores contemporáneos y sólo recientemente sentida también por dos grandes críticos de lengua alemana, pero nunca sistemáticamente analizada en todas sus posibles ramificaciones. Veamos, pues, primero las posturas de Kayser ³, y Spitzer ⁴. En el caso del prematuramente desaparecido germanista de Gotinga, inte-

1. Citado por E. Dorer en *Goethe und Calderón*, Leipzig, 1881, p. 8.

X

2. En *Calderón y su teatro*, libro incorporado a sus *Obras Completas*, VIII, p. 202, en la edición nacional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

3. *Zur Struktur des Standhafter Prinzen von Calderon*, incluido en el libro *Gestaltprobleme der Dichtung*, Bonn, 1957, p. 67-82. Nuestras citas se refieren a esta obra. Después se reprodujo también este trabajo en *Die Vortragsreise : Studien zur Literatur*, Bern, 1958, p. 236-56.

4. *Die Figur der Fénix in Calderon's Standhaftem Prinzen*, en *Romantisches Jahrbuch*, X, 1959, p. 305-336. Son muy importantes las extensas notas donde la sutileza de Spitzer se adelgaza en insospechados senderos inquisitivos.

resa para nuestro propósito su general caracterización de la obra, a través de cuatro niveles, en contra de la simplista catalogación de la pieza calderoniana como la tragedia de un mártir. En primer lugar nos las habemos con el mundo cortesano y caballeresco, y Fernando emerge como el perfecto caballero. Kayser ilustra este punto, entre otros ejemplos, la primera vez que aparecen juntos Fernando y Muley, y aquel le asegura que comprende y sabe lo que es amor. Esto sellará la gran amistad entre los dos personajes. De aquí que en el final del primer acto no prevalece como tema prominente el propio destino de Fernando sino el amor caballeresco, vivido como tensión, entre Muley y Fénix. El segundo escalón temático de la obra es la vivencia dominante de un Fernando prisionero. Pero todavía está presente el mundo cortesano, como puede observarse por las escenas de caza y por el significativo hecho de que el dolor en la difícil situación amorosa surgida para Muley (a causa de la decisión del rey de Fez respecto a Fénix) es más prominente todavía en la obra que el dolor de Fernando por su cautividad. En este momento todavía se respira la posibilidad de un inminente rescate. La entrada en un tercer nivel ocurre hacia la mitad del segundo acto, que coincide además con el centro de la obra misma, cuando Fernando rechaza el ofrecimiento de su rescate a cambio de entregar a Ceuta. Desde este momento el tono caballeresco que marcaba las relaciones cordiales entre el mundo cristiano-portugués y el musulmán se quiebra y es sustituido por una confrontada dualidad entre rey (moro) y esclavo (Fernando). En este momento a causa de esta nueva perspectiva, Fernando pasa de un estado normal a un estado sobrenatural intenso. Penetramos en el cuarto y último nivel cuando Fernando emerge con un hacha encendida guiando a los ejércitos portugueses. Estamos entonces en la verdadera liberación de Fernando.

De lo resumido hasta aquí nos interesa la captación del tono y tradición caballeresca-cortesana en que queda enmarcado Fernando en la primera zona de la obra.

En otra sección de su artículo Kayser da otra perspectiva que, remedando a Herder, llama Kayser « *ordo simultaneorum* » y es entonces cuando estudia la correlación Fernando-Fénix. Son bellas páginas en las que por primera vez, con cierto rigor y originalidad, se estudia la íntima relación artística que une a ambos personajes; los dos caracteres aparecen rodeados por la atmósfera de lo extraordinario: representan la perfección terrena. Fernando epitomiza el ideal caballeresco, Fénix es la encarnación de la belleza. Ya hemos indicado los diversos grados por los que pasa Fernando hasta ser arrebatado a un tipo de existencia superior representada por la dimensión sobrenatural que eleva también su principal virtud de la constancia. Fénix es un personaje más estático, sin elevarse a nuevos

niveles. Permanece la belleza y la personificación de la máxima belleza terrestre con su riesgo constante de inseguridad, de caducidad. Ningún acontecimiento vital une a estos dos caracteres, cuya correlación se efectúa al estar inmersos dentro de lo que Kayser llama « una atmósfera general ». Fénix, por otra parte, ofrece un nexo concreto a otra segunda realidad al estar asociada a un acontecimiento concreto : el cortejo amoroso de Muley y Tarudante. No hay una fuerte estructura interna en la obra ya que depende de « una atmósfera general » motivada por el hilo externo de la « ordo successive-rum », la otra perspectiva en la que Kayser ha encuadrado los cuatro niveles mencionados.

Leo Spitzer publica un extenso artículo dedicado a la figura de Fénix. De pasada se penetra, iluminadamente, en el arte calderoniano de la obra. A los novedosos esfuerzos de Kayser se suma ahora una más concentrada novedad : Spitzer resalta en nuestro drama un nuevo núcleo amoroso en la correlación Fernando-Fénix. Spitzer empieza por estudiar los rasgos distintivos de Fénix, sus ideas fijas en torno « a su precio » y las matizadas connotaciones que ello sugiere en la pieza teatral y, en general, una actitud pasiva ante la vida y el amor.

La original indagación de Spitzer recae en dar desusada trascendencia a la escena del jardín del segundo acto entre Fénix y Muley. A la pregunta de la princesa de « ¿ quién será este muerto ? » y respondida por el ya esclavo Fernando con el monosílabo « yo », da Spitzer un sesgo especial. Todos los críticos anteriores habían señalado en este pasaje — creo que acertadamente — el valor de prefiguración de la escena final del rescate, pero a Spitzer le interesa aislar este diálogo, para desprender de él un valor independiente « per se ». Para Spitzer tras este « yo » hay que ver « la trágica declaración de amor de un muerto » (p. 318). Para reforzar su teoría el crítico vienés recuerda que ya en el primer acto Fernando ha dicho « sé que es amor » y que durante la evolución de la pieza, ni siquiera al final, aparece como un *santo*. Spitzer interpreta con una connotación especial la palabra *servir*, en la que quiere ver una dimensión amorosa :

Yo pues, Fénix, que deseo
servirte humilde, traía
flores...

... ..
¿ qué flor, di no es maravilla
cuando te la sirvo yo ?

Para Spitzer se trata de un servicio amoroso y la entrega del ramo de flores constituye « una macabra declaración de amor » (p. 319). Por eso, se trata de « una *maravilla* el que Fernando, sentenciado a muerte le lleve flores, humilde y amante » (p. 320).

El gran hispanista pone un relieve especial en el carácter emblemático de los dos sonetos que intercambian Fénix y Fernando. Ambos sonetos simbolizan la distinta *Weltanschauung* islámica y cristiana. Afirma Spitzer : « Entre ambos simétricos sonetos escuchamos un diálogo que para Fénix tiene un tono dolorido y para Fernando está penetrado del sentido de la constancia. En el soneto a las flores Fernando ha oído macabros acentos que significan al mismo tiempo « la muerte del amado así como su amor » (p. 322). Fernando ha cogido estas flores para Fénix como jeroglífico de su propio destino, lo que causa horror a Fénix. Este cambio de sonetos constituye « un drama perfecto y una lírica perfecta que rara vez aparecen tan íntimamente entremezclados. Después de este clímax lírico Fénix se va y nosotros sabemos que los dos amantes se han separado para siempre » (p. 327). Este amor se mantiene en un nivel espiritual y poético. No podemos aceptar este forzado viraje interpretativo pero sí nos parece más razonable, y está más cerca de nuestra propia interpretación que desarrollaremos después, la siguiente afirmación del antiguo profesor de la Universidad de Colonia : « ¿ Cómo sería un príncipe constante quien no hubiera tenido delante la tentación del amor y no la hubiese rechazado ? » (p. 328).

Una vez aludidas y resumidas las posturas de Kayser y Spitzer veamos por nuestra cuenta las relaciones entre los dos principales personajes sobre los que Calderón ha cargado el énfasis poético. Ambos aparecen relacionados con contrastes (y paralelismos) temáticos : hermosura física y hermosura espiritual, caducidad y constancia, melancolía y esperanza, egoísmo personal y renuncia cristiana... Sin embargo, el dramaturgo madrileño, por un conjunto de razones que analizaremos más adelante, ha destacado una intriga amorosa oficial entre Fénix y Muley. De todas maneras, en la práctica escénica Calderón ha conseguido que Muley descienda a un nivel de importancia subordinada a Fénix y Fernando. En otras palabras, Muley se constituye en toda la obra en un personaje ancilar, puente que enlaza entre sí a los demás personajes. Se trata pues de otro procedimiento para reforzar el único plano artísticamente importante : Fénix y Fernando. Y, por supuesto, Muley es el puente argumental que conecta los destinos separados y paralelos de las almas más sutiles y refinadas de Fénix y Fernando. Recordemos que el rival oficial de Muley es Tarudante, rey de Marruecos, elemento de poca importancia artística. Su máximo impacto lo consigue Tarudante en su mudez escénica, introducida en la acción por medio de un retrato. Insistamos que junto al triángulo oficial (el que provoca Tarudante) hay otro artísticamente más fecundo, de índole espiritual, no oficialmente reconocido por ningún personaje. Se trata de la mera presencia de Fernando que provoca en la mente del espectador

una posible pista latente y siempre real como posibilidad, que Calderón, con gran discreción, jamás hace explícita. De aquí lo exagerado de la interpretación, ya señalada, de Spitzer, que se empeñaba en ver esta relación amorosa de una manera contundente en unos textos de la obra que se resisten al forcejeo excesivo del filólogo vienés. Esta pista que Calderón presenta al principio al espectador, se trata como de una posibilidad que los acontecimientos del desarrollo dramático se encargan de desvanecer (pero no totalmente eliminar hasta muy avanzada la obra). Es una técnica que Calderón ha seguido en otras obras ⁵. Y nos dará la clave en esta misteriosa relación que, como Spitzer, puede sentir cualquier lector sensible.

Digamos de pasada que el rey moro de Fez tiene una simple importancia argumental y que el gracioso Brito es irrelevante desde el punto de vista estructural. Los demás personajes que aparecen en el reparto se distribuyen entre acompañantes o figuras de relleno ya de Fernando, ya de Fénix.

Procedamos por una enumeración diacrónica de los dos personajes que nos ocupan. Empecemos por Fénix, cuya nota predominante es la melancolía. Fénix, con su presencia, abre el drama y lo cierra después al final. Su nombre mitológico — el ave Fénix — subraya su pervivencia o trascendencia más allá de los límites espacio-temporales : renace a la libertad, al final, gracias al cadáver de Fernando en proceso de convertirse en cenizas.

Las tres primeras escenas constituyen un núcleo en torno a Fénix y sirven de preludio a toda la obra. El tema de este preludio es la melancolía. El contenido de esta breve canción (el cautiverio), anticipa el tema básico del preludio y encierra la lección moral ⁶. Y prepara el tema básico de toda la obra : los dos grandes cautivos. Es decir, Fénix, siempre prisionera de su melancolía, como hemos señalado, y Fernando que, a partir de su decisión heroica, permanece primero prisionero y después incluso esclavo, hasta su misma muerte.

Es muy sintomático que el primer objeto físico que requiere la princesa sea un espejo. Este hecho, temáticamente, describe el carácter de la princesa pero de él Calderón arranca efectos artísticos. La imagen bella de Fénix se intensifica al ser recogida en el espejo y ejerce también desde allí un efecto suplementario en el espectador. El marco del espejo queda desbordado por la figura de Fénix que lo trasciende para saltar del espejo al espectador. Por otra parte esta imagen melancólica de la princesa reflejada en el espejo es la que permanece constante en la mente del espectador. En otras palabras,

5. Pensemos, por ejemplo, en *El médico de su honra*, en donde nunca sabemos con precisión el alcance de las relaciones de Doña Mencía con el infante Don Enrique.

6. « Al peso de los años, / lo eminente se rinde ».

Fénix acusada de inconstancia después por Muley apenas sufre mutaciones en su carácter íntimo a partir de la primera escena. Por el contrario Fernando se mantiene *constante* en su fe, gracias a las mutaciones que se producen en su vida.

Queremos llamar ahora la atención sobre la escena quinta del primer acto. Muley anuncia graves acontecimientos al rey de Fez y alude a Ceuta y a su significación de hermosura que desde ahora constituye un tema recurrente en toda la obra. Hermosura física de los personajes, Fénix sobre todo, hermosura de los elementos decorativos que rodean a Fénix : el jardín y el mar. Todo ello contrastado con la hermosura moral del cristianismo que representará Fernando. Otra cosa importante ocurre en el parlamento de Muley, y es la primera sentencia de la representación :

(que también saber huir
es linaje de vitoria)

Por supuesto, debe relacionarse (arrancándolo de su explícito contexto, donde sólo cumple una función de relleno) con la constante huida de Fernando a las promesas o tentaciones del rey de Fez a cambio de Ceuta. También podríamos relacionar esta sentencia con las huidas de Fernando (que todavía no ha aparecido en la escena) a una posible relación amorosa con Fénix.

En la escena sexta Muley expresa públicamente sus celos (antes se había limitado a sentirlos internamente a través del aparte). Es sintomática la actitud de Fénix que no hace ningún esfuerzo para calmar su zozobra amorosa. Se limita a afirmar, con cierto tono severo, que dio a Muley licencia para amar pero no para injuriar. Evidentemente el amor de Fénix por Muley no aparece aquí, ni nunca, con tintes apasionados. Acaso por ello nos la ha presentado el autor desde el primer momento melancólica y desgraciada. Es este otro aspecto aislado en este momento inicial de la caracterización de Fénix que Calderón se encarga, tenuemente, de recoger para resaltar después, más tarde, un conjunto de posibilidades latentes al aparecer Fernando. Las explicaciones posteriores de Fénix no calman a Muley que la acusa de inconstancia (« más fue mudanza »). Con esta alusión a su veleidad se consigue encuadrarla dentro de la *inconstancia* que servirá para recortar con más perfiles la propia *constancia* de Muley (amorosa, patriótica y amistosa) y la de Fernando, que se desarrolla en un plano sobrenatural.

Dejemos a Fénix ya caracterizada en sus trazos fundamentales y pasemos a la escena XI donde aparece Fernando en su primer parlamento largo. Calderón manipula a su personaje principal Fernando dentro de una técnica forzosamente manierística al engarzar en su parlamento los conocidos versos de Góngora del famoso romance

« entre los sueltos caballos ». Es curioso que Muley esté enlazado en el parlamento de Fernando no sólo porque su parlamento tiene una extensión y estilo parecidos sino porque los dos primeros versos de Muley completan los otros versos con que ha terminado Fernando su parlamento ⁷. Se trata pues de un gozne artístico — una estrofa entera del romance de Góngora — que intercomunica íntimamente a los dos personajes. En otras palabras, se refuerza por este procedimiento (además de por el hecho de ir completando Muley el famoso romance en técnica « stacatta ») la voluntad de Calderón de elevar (al menos momentáneamente) a un mismo plano, a los dos personajes masculinos fundamentales de la obra. Más tarde Calderón arrancará a Fernando de esta vertiente cortesana para situarle en un plano superior de santidad, como ya hemos indicado. Pero en el proceso mismo, la cortesana relación establecida en este contacto servirá precisamente de atmósfera en la que se acrisolará Fernando, al evitar la posible aventura amorosa que, tácitamente y por el contexto humano, provocará más tarde la bella presencia de Fénix.

Aquí, en este contacto amistoso, Fernando, a través de Muley (recordemos su función de personaje-puente en la obra) tiene por primera vez noticia de Fénix (aunque Muley no la menciona con su nombre). Creo que en la descripción de Muley se implican ciertas relaciones prematrimoniales con Fénix, que no he visto señaladas por otros investigadores :

gozando en auras suaves
mil amorosos deleites

Me parece importante por la impresión que puede hacer ahora en Fernando, y más tarde, al conocer personalmente a Fénix. Es decir, Calderón en toques dispersos está reforzando una doble pista que se mantendrá durante una buena zona de la obra. Es precisamente significativo relacionar este texto con la actitud generosamente perdonadora de Fernando por un motivo decisivo : « porque sé que es amor ». Ya Kayser y Spitzer destacaron esta afirmación de Fernando que nos lo muestra bien impuesto en la cortesanía amorosa. Me parece, además, que conviene relacionarlo con la reciente caracterización de una figura femenina con cierta frívola pasividad. En efecto, Calderón en esta primera parte de su tragedia nos muestra

7. He aquí los versos en cuestión que pertenecen al antiguo romance :

de tus suspiros la causa :
sí la causa lo consiente.
Muley Valiente eres, español
y cortés como valiente

Sobre la influencia del famoso romance gongorino en el teatro español es fundamental el clásico libro de M. Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, especialmente p. 141-59.

a un Fernando de carne y hueso para dejar latente esta perspectiva durante casi toda la obra, en la que va emergiendo la figura de un Fernando santo, capaz de evitar las más tenues penetraciones eróticas que pueden emanar en las tablas, (y ser captadas también por los espectadores) en una tensión heroica y santificante para el príncipe portugués.

En las últimas escenas de este primer acto se produce un cambio súbito en la fortuna de Fernando que cae prisionero a causa de los inesperados refuerzos que reciben los moros. Fernando es hecho prisionero y Calderón recurre al ambiguo término de esfera : « iré a la esfera cuyos rayos sigo ». Con este término se puede desencadenar una sacudida de múltiples interpretaciones. Dentro del ambiente de cortesanía amorosa de la que ha hecho alarde Fernando en momentos más propicios encajan bien las sospechas de Muley :

(Porque yo tenga ¡ cielos !
más que sentir entre amistad y celos)

Es posible que Calderón, en este momento de la obra, no hubiese decidido todavía el papel que Fernando debía jugar como nuevo rival en el tema amoroso Fénix-Muley, de aquí que no lo encaje totalmente en una trayectoria única. Se limita, una vez más a ofrecer toques capaces que podrían recogerse más tarde en una intriga amorosa más, (que podría estar centrada en Fénix como iniciadora)⁸, o de utilizarse sutilmente para así recortar con más fuerza la santidad de Fernando. Calderón se decidió por la segunda posibilidad, pero una vez anclada la problemática como una mera posibilidad existencial (sobre todo en este caso en la mente de Muley) va acercando cada vez más a los ojos del espectador, un entendimiento o tensión amorosa posible entre Fernando y Fénix. Calderón, a lo largo de la obra, mientras va añadiendo falsas pistas a esta problemática, va aumentando la santidad de Fernando que, en la práctica, y ya cadáver, será capaz de otorgar la libertad a Fénix y así (a través de la victoria en la que el mismo Fernando milagrosamente ha participado) el rey moro derrotado sanciona oficialmente el matrimonio de su hija con

8. Precisamente en la presunta fuente de Calderón, *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, es la reina la que intenta seducir a Fernando. Leemos allí :

Reina
Y aún más ;
quiero decirlo, sabrás
que te adoro.
Fernando
Ten cordura.
Mira, señora, quien eres ;
repórtate, y vuelve en tí.

Cito, modernizando la ortografía, pour la edición de A.E. Sloman, en *The Sources of Calderón's El Príncipe Constante*, Oxford, 1950, p. 172.

Muley. En otras palabras, Fernando no sólo se ha vencido a sí mismo para conservar a Ceuta sino que se ha vencido también en un posible amor a Fénix (que tanto paralelismo en la obra tiene con Ceuta), para *restaurar* después de muerto el amor de Fénix y Muley y encauzar dentro del matrimonio lo que había empezado por pecaminosos « mil amorosos deleites ». Convenía para mostrar el hilo de nuestra interpretación saltar hasta el final de la obra. Pero veamos ahora con algún detalle el segundo acto.

El segundo acto lo abre Fénix sin que se precise ya una presentación o preludio musical. En todo caso sería toda la primera zona la que podría concebirse como un preludio de la aparición de Fernando, cuya presencia produce un gran cambio en la trayectoria de todos los personajes. Ahora, Fernando prisionero, es todavía más importante que Fernando príncipe expedicionario, ya que dentro del contraste paradójico típico del Barroco, es capaz de ocupar con definida fuerza el centro estratégico de la acción y producir un movimiento centrípeto más fuerte respecto a todos los seres que aparecen en las tablas.

Calderón nos presenta a Fénix un poco desenvuelta por cierto, porque ha salido sola de su palacio, recorriendo el monte. Después Calderón la caracteriza en un bello cuadro pictórico de « bella dormida ». A este acercamiento al mito de Venus, tantas veces representado por Tiziano, sigue Calderón, con técnica pictórica, en ráfagas breves pero fuertes, insinuando otros mitos, de cargazón erótica, como el de Dafne :

una mano me tomó
y entonces ser tronco yo
afirmé por las raíces

Aunque estos dos mitos surgen vinculados a la profecía y acción de la caduca africana, el hecho de que preparen el mensaje final de la muerte de Fernando, explican su potencialidad amorosa, con la que Calderón está de nuevo creando el contexto sutil donde habrá que encuadrar una relación *posible* entre Fénix y Fernando.

Muley trata de descifrar el enigma que le propone Fénix. Hay que notar que el principio de esta jornada segunda está penetrado de misterio, reforzado por enigmas. Después será Muley el que presentará un enigma a Fernando. Y es curioso que ahora Muley delimite el valor de este enigma de Fénix al darle una interpretación oficialmente amorosa aplicada a sí mismo, y poniendo como rival en el triángulo, de nuevo, a Tarudante. Con este recurso los espectadores quedan dirigidos hacia la verdadera pista conflictiva respecto a Fénix. Lo curioso es que la errónea y exagerada interpretación de Muley, mientras afirma el triángulo oficial, (es decir Tarudante) deja flotar

en los espectadores el otro triángulo poético y sutil de Fénix y Fernando. Aparecen unos cautivos que le dicen a Fernando :

Siglos pequeños
son los del *fénix*, señor
para que vivas

Subrayemos la palabra *fénix* porque evidentemente establece una relación argumental (según el juego insinuante de Calderón, ya mencionado varias veces) con la escena anterior, en que ha aparecido Fénix, y sobre todo con la escena que sigue, en que Muley propondrá un enigma.

En la escena siguiente, la tercera, aparece, una vez más, la confrontación *posible* de Fénix y Fernando, al declararle Muley a su amigo, en forma de enigma, quién es el norte de sus pensamientos. Es curioso que Muley subraye que fueron « recatados los favores ». Creo que este texto hay que conectarlo con el pasaje de los « mil amorosos deleites », con ello Calderón de nuevo apunta a las relaciones prematrimoniales de Fénix y Muley. Fernando, en un pequeño monólogo, al mismo tiempo que toma conciencia con el problema, parece serenar a los espectadores ante esa posible pista existencial : « no he de competirla yo ». Viene tras un intermedio cortesano en la escena cuarta que sirve para enmarcar el tema amoroso tratado en la escena anterior, en el que el rey de Fez le explica a Fernando que ha intentado divertirle organizando la cacería de un tigre.

Por una parte entramos (según la interpretación de Kayser) en el tercer estadio de la obra. Al cortesano y al cortesano-prisionero, sigue ahora el Fernando-esclavo, en un proceso ascendente de santidad. Temáticamente recordemos una vez más que hay cierta conexión fundamental entre Ceuta y Fénix, porque ambas representan la *hermosura*. Al renunciar a Ceuta definitivamente, renuncia al mismo tiempo Fernando para siempre a Fénix, que también representaría el rescate de su prisión a cambio de su ignominia como cristiano y como amigo de Muley. Es el instante en que Fernando afirma : « ¿ quién soy yo ? ¿ Soy más que un hombre ? ». Al resaltar su escueta condición de hombre, puede Calderón especializarse en la gran aventura humana de los seres de su teatro religioso : la salvación y santificación del alma.

Viene la escena de Fénix y Fernando en el jardín analizada por Spitzer, con tan exagerados forcejeos, como hemos visto en su momento oportuno. Creo que, contrariamente a la posición de Spitzer, es el momento definitivo en que Calderón decide aclarar a los espectadores los destinos paralelos (desde el mundo argumental) pero separados de estas dos almas que sólo se unirán al final, precisamente a través de un intercambio que resaltará sus irreconciliables diferencias : la hermosura espiritual del cristianismo que triunfa

fará frente a la hermosura perecedera simbolizada por Fénix. Significativamente en este encuentro del jardín se establece una vez más esta soldadura estructural, con referencia a la conocida profecía, que la suerte adversa de Fernando parece ir corroborando. Los paralelismos abundan para resaltar grandes diferencias, por encima de secretas afinidades en dos almas cortesanas y sensitivas.

El paralelismo estructural queda reforzado por el intercambio de los dos extraordinarios sonetos : a las flores y a las estrellas. Se trata literariamente hablando, de un mecanismo parecido al empleado en el primer acto, respecto al romance de Góngora. Aquí con algunas diferencias dignas de observación, se escoge una forma sumamente artística de poesía : el soneto. No se unen ambos personajes encadenando las rimas de ambos sonetos. Se marca una separación entre los dos sonetos para distinguir así dos mundos completos, separados entre sí. En el diálogo que media entre los dos sonetos se establece, de todas maneras, un nexo entre los dos personajes a través de una importante sentencia. Un poco antes de declamar su soneto Fernando afirmó :

Porque nace el hombre
sujeto a fortuna y muerte

Y en esta pausa dialogada es Fénix quien exclama, en distinta clave :

Nace la mujer
sujeta a muerte y fortuna

El procedimiento sonetístico, dentro de las técnicas manierísticas, sirve para recordarnos, de nuevo, la ficcionalidad artística del espectáculo que contemplamos. Termina el segundo acto con la insistencia de Fernando, ya santo, en el tema básico de la obra : « seré un Príncipe Constante ».

Después ya en el tercer acto tenemos el largo parlamento de Fernando al rey moro solicitando su libertad. Por otra parte, en esta última demanda, se trata de la postrera vez que Fernando ve a Fénix, y Fernando se dirige a ella en tono refinado de antiguo cortesano. Con este último encuentro Calderón presenta a Fernando en el estado anticlimático de total abatimiento para restaurarlo al final al clímax de su glorificación, respecto a Fénix, expresada plásticamente por el intercambio del cadáver del santo portugués. No es extraño pues que Fernando pueda exclamar ahora :

que más que yo no valéis,
y yo quizá valgo más

Desde el aspecto estilístico es importante el adverbio *quizá* que tiñe todo el pasaje, a pesar de su aparente arrogancia, de luz problemática en torno a un poderoso *yo*, rodeado de conflictivas contra-

dicciones. Otro pasaje que tiene todavía sutil conexión con la relación Fénix-Fernando es el desembarco de las huestes portuguesas, capitaneadas por D. Alfonso y D. Enrique. Exclama D. Enrique :

Dejad a la *inconstante*
playa azul esa máquina arrogante

Es posible imaginar aquí un delicado enlace temático entre la inconstante playa azul y la bella Fénix ; ambas sucumbirán ante la constante determinación de Fernando.

Y llegamos a la gran finale. Otra vez con el efectismo teatral que suponía descender un ataúd desde los muros de Fez. Se unifica la intriga secundaria (los amores de Fénix y Muley) con el destino del protagonista Fernando a través del canje del cadáver del príncipe santo, que tiene poder suficiente para otorgar a Fénix una doble libertad : de los portugueses y de Tarudante. En otras palabras, la liberación de Fénix va vinculada a la liberación de Fernando, como se nos anunciaba en la profecía. Es curioso notar que en la representación de Immermann para el teatro de Düsseldorf, el único personaje moro que no aparecía embadurnado de negro era Fénix, para así resaltar su igualdad con Fernando, en el momento del canje.

Una vez más ha quedado patente la pasividad de Fénix que acepta oficialmente a su antiguo amante Muley, gracias a la iniciativa de Don Alfonso, ratificada por su padre el rey de Fez. Con todo ello se subraya la personalidad frívola, desamorada y melancólica de la princesa musulmana. Es lógico también que Fernando tenga el poder sobrenatural restaurador de situar en los cauces del matrimonio unos pecaminosos amores prematrimoniales. Este final ha venido preparado, repetimos, por una gran zona del tercer acto, a partir de la doble catarsis de Fernando de renunciar definitivamente a Ceuta y a Fénix. En esta zona, merced a Fernando, toda la obra sube a un nivel sobrenatural. De aquí la abundancia de milagros. Lo importante es un doble plano sobrenatural (árabe y cristiano) que se funde en armoniosa unidad en la escena final. Por una parte la profecía pagana (la de Morabitos que nos explicó Muley y la de la caduca africana del sueño de Fénix) y la santificación de Fernando. Todo ello inmerso en un cañamazo mundano de cortesanía y de guerras. Y es en este cañamazo de cortesanía donde Calderón ha estado creando en las tablas una latente y posible relación entre Fénix y Fernando, para, hacia la mitad de la obra, en la escena del jardín, la de los sonetos, separar definitivamente estas dos almas, que se unirán en cierta manera sólo al final, pero dentro de una explícita y triunfalista apoteosis del cristianismo.

ALBERTO PORQUERAS MAYO
Universidad de Illinois