

## LOS SONETOS CALDERONIANOS DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

PABLO CABAÑAS

*El príncipe constante* ha sido, quizás, la obra teatral del Siglo de Oro español que más atención ha merecido de la crítica durante los últimos tiempos. Los hispanistas británicos Edward M. Wilson y William J. Entwistle son los adelantados que estimularon esta atención al publicar en 1939 "Calderón's *Príncipe constante*: two appreciations."<sup>1</sup> Un año antes había publicado Alexander A. Parker una edición crítica de *El príncipe constante*.<sup>2</sup> A los trabajos de Parker, Wilson y Entwistle siguieron en Gran Bretaña los de Sloman, Truman, Pring-Mill, Dunn y Sage.<sup>3</sup> En Alemania un luminoso, si equivocado, estudio de Leo Spitzer había sido precedido por otro importante de Kayser.<sup>4</sup> En Francia contribuyó al estudio de *El príncipe constante* Robert Ricard<sup>5</sup> y en el Canadá, Jack Parker.<sup>6</sup> En los Estados Unidos publicaron importantes contribuciones Whitby, Wardropper, Reichenberger y Rivers;<sup>7</sup> en México, Orti-goza Vieyra.<sup>8</sup> En España, Durán y González Echevarría recogieron estudios sobre *El príncipe constante* en el libro *Calderón y la crítica: historia y antología* y Porqueras nos ha dado una edición excelente.<sup>9</sup>

La simple enumeración de los nombres de los hispanistas internacionales que han contribuido al estudio de *El príncipe constante* durante los últimos cuarenta años, y la calidad de las contribuciones, atemorizarían al más osado que pretendiera decir algo nuevo. Debo, pues, antes de entrar en materia pedir perdón por mi osadía.

Pretendo en esta ponencia un doble objetivo: analizar los sonetos calderonianos por su valor intrínseco y exponer la función dentro de la obra dramática de que forman parte. Comenzaré por ver el primero de los dos sonetos, conocido por el título de *A las flores*, recitado por el príncipe don Fernando. Dice así:

Estas, que fueron pompa y alegría  
despertando al albor de la mañana,  
a la tarde serán lástima vana  
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,  
iris listado de oro, nieve y grana,  
será escarmiento de la vida humana;  
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,  
y para envejecerse florecieron:  
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron;  
en un día nacieron y espiraron  
que, pasados los siglos, horas fueron.<sup>10</sup>

Se trata de uno de los sonetos más conocidos de toda la poesía española. Incluido en todas las antologías, ha sido elogiado casi unánimemente por la crítica. (Y he dicho casi pensando en la excepción respetable, pero yo creo que equivocada, de Antonio Machado, quien partiendo de su personal concepto de la poesía, comparaba el soneto con un fragmento de las *Coplas* de Jorge Manrique y llegaba a la conclusión que el soneto estaba más cerca de la lógica

"que de la lírica.")<sup>11</sup> Pero salvo la excepción apuntada de Antonio Machado, la crítica se ha hecho eco de la popularidad y el éxito del soneto. Mira de Amescua lo insertó en la jornada II de *Galán, valiente y discreto*, poniéndole en boca del pretendiente de la Duquesa de Mantua, el español don Fadrique, protagonista de la comedia. Al insertar el soneto calderoniano, Mira elogia indirectamente a Calderón y capta el sentido moral de la irremediable fugacidad de la vida del hombre, comparable a la de las flores:

El hombre joven se engaña  
si en verdes años se fía.  
¡Oh qué bien que lo decía  
un gran poeta de España!,  
en un soneto que advierte  
que pasa la vida así  
como rosa y alhelí.  
¿Cómo dice? De esta suerte:  
Flores que fueron pompa y alegría . . . , etc.<sup>12</sup>

y sigue el resto del soneto con algunas variantes. Dos de estas variantes no tienen, para mí al menos, específico interés. Se trata de los endecasílabos cuarto y octavo que cierran los cuartetos. Donde Calderón decía:

Durmiendo en brazos de la noche fría

Mira de Amescua dice:

Muriendo a manos de la noche fría.

El octavo endecasílabo calderoniano:

tanto se emprende en término de un día

aparece en *Galán, valiente y discreto*, como:

tanto comprende el término de un día.

Los otros dos endecasílabos con variantes son los iniciales de los cuartetos. Estas variantes, aunque apropiadas en el contexto de *Galán, valiente y discreto*, creo que empeoran el soneto de Calderón, le quitan eficacia, fuerza dramática y rotundidad. Calderón iniciaba el soneto con un pronombre demostrativo "*Estas, que fueron . . .*"; Mira nos da el sustantivo sustituido: "*Flores que fueron . . .*" pasando así de lo concreto a la generalización. Wilson ha calificado a Calderón—pienso que acertadamente—como "poeta al servicio del teatro."<sup>13</sup> En la bellísima escena de don Fernando y Fénix, el príncipe pronuncia su soneto cuando lleva unas flores a Fénix y son "éstas" y no las flores en general, el motivo de comparación con la vida humana, la aplicación del presente al futuro. La otra variante de Mira, la del quinto endecasílabo dice así: "Aquel carmín que al cielo desafía." Mira de Amescua ha sustituido el adjetivo demostrativo de cercanía "este" por el más lejano "aquel" y el sustantivo "matiz" por "carmín." Leamos otra vez el verso calderoniano que Mira de Amescua empeoró: "Este matiz que al cielo desafía." Al sustituir lo cercano por lo lejano ("este" por "aquel") perdemos cercanía, inmediatez, intensidad; al sustituir "matiz" por "carmín" deshacemos una bella, eufónica aliteración interdentales "matiz-cielo." Por otra parte "matiz" es palabra

predilecta de Calderón, aplicada sobre todo al color de las flores; recordemos, por ejemplo, un soneto de *El gran príncipe de Fez*: "esta purpúrea rosa que de ajena / sangre dió su matiz al encarnado" (Osuna, p. 104)

Volvamos, ahora, al arranque del soneto *A las flores*. Comienza con un pronombre demostrativo sobre el que recae el primer acento rítmico en un endecasílabo de cuatro acentos: "Estas, que fueron pompa y alegría." Se trata de un endecasílabo enfático (acentos rítmicos en primera, sexta y décima) con un acento extrarrítmico en la cuarta. Arranque en demostrativo y con ritmo inicial enfático. El soneto demostrativo (quiero decir el iniciado por un pronombre o adjetivo demostrativo) había llegado a su máxima popularidad entre los sonetistas de los últimos años del reinado de Felipe el Piadoso y los primeros de Felipe el Grande. Entre los sonetistas primitivos ni el marqués de Santillana, ni Garcilaso nos presentan ejemplo alguno. Uno se halla en Boscán, dos en Hernando de Acuña y otros dos en Gutierre de Cetina, uno de los cuales está dedicado a unas flores: "Esta guirnalda de silvestres flores . . ." Tenemos que llegar hasta la generación de Herrera para encontrarnos con cierta abundancia de sonetos demostrativos (Francisco de la Torre tiene siete y el propio Herrera diez). Si pasamos a la generación Góngora-Lope; el cordobés divino, que tantas huellas de su obra ha dejado en *El príncipe constante*, nos presenta ocho sonetos demostrativos, y el Fénix de los ingenios diez o más. Pedro de Espinosa, el antologista de las *Flores de poetas ilustres*, escribió un soneto que puede ser fuente inmediata del de Calderón, el que comienza: "Estas purpúreas rosas que a la aurora." Pero es la generación inmediatamente anterior a la de Calderón la que llega a la superabundancia del género. Conocemos veinte sonetos de Quevedo que empiezan con un demostrativo y veinticinco del Conde de Villamediana. Con la generación de Calderón la moda empieza a pasar. Calderón, aparte de los dos sonetos demostrativos de *El príncipe constante*, volvió a escribir otro soneto demostrativo—dedicado también a las flores—que incluyó en 1669 (cuarenta años después de *El príncipe constante*) en *El gran príncipe de Fez*. Es el soneto cuyos primeros versos dicen:

*Este cárdeno lirio enamorado,  
galán del blanco albor de la azucena;  
ésta purpúrea rosa que de ajena  
sangre dió matiz al encarnado;  
este tierno jazmín que no manchado...* (Osuna, p. 104)

Los sonetos demostrativos se emplearon por los poetas dramáticos y líricos de la generación de Calderón y de las posteriores durante todo el siglo xvii. Bocángel nos presenta cuatro ejemplos, Antonio Hurtado de Mendoza, Trillo y Figueroa y Antonio de Solís tres, Soto de Rojas y Salazar y Torres dos, Cáncer y Velasco uno. Pero la moda (esa moda que había llegado al índice máximo con Quevedo y con Villamediana) había pasado ya.

Volvamos, ahora, tras esta breve disquisición sobre los sonetos demostrativos al arranque del soneto *A las flores*. Al endecasílabo enfático inicial ("Estas, que fueron pompa y alegría") suceden dos endecasílabos melódicos "desper-

tando al albor de la mañana / a la tarde serán lástima vana," que nos conducen, en su proyección futura, del esplendor a la decadencia; la vana "lástima" es la sucesora de la alegre "pompa" del endecasílabo inicial. (Recordemos de pasada que "pompa," refiriéndose a las flores, es dilecta palabra calderoniana: "y en la pompa y fragancia malograra" nos dice en un soneto de la comedia *Antes que todo es mi dama*, Osuna, p. 88). Y este paso de la "pompa" a la "lástima" acaece en el breve lapso de tiempo que va de la mañana a la tarde; el tono fatídico se acentúa con la aliteración de la vocal media en la posición acentual rítmica: "tarde"—"serán"—"vana" y en el acento extrarrítmico de la séptima sílaba "lástima," así como en la asonancia interior del sintagma "lástima vana." El primer cuarteto que proclama lapidariamente la fugacidad de la vida de las flores se cierra con un endecasílabo sáfico "durmiendo en brazos de la noche fría" que si rítmicamente difiere del segundo endecasílabo se construye con una sintaxis paralela y conceptualmente antitética: "despertando—durmiendo," "al albor—en brazos," "de la mañana—de la noche fría."

El segundo cuarteto reitera los conceptos del primero relativos a la fugacidad de la vida de las flores, pero los refiere por primera vez a la vida humana que debe hallar en la vida de las flores "escarmiento." Esta relación se plantea en los versos centrales del cuarteto—sexto y séptimo—; a un endecasílabo con intensas notas de color, de cinco acentos y ritmo vacilante: "iris listado de oro, nieve y grana," que podemos leer como enfático, como sáfico a la francesa o como sáfico propiamente dicho, sucede el rotundo sáfico: "será escarmiento de la vida humana" donde se establece la relación. El segundo cuarteto se cierra con un endecasílabo de cuatro acentos: "¡tanto se emprende en término de un día!," sáfico a la francesa, con un apoyo acentual extrarrítmico en la primera sílaba, es decir, paralelo rítmicamente al inicial del segundo cuarteto: "Este matiz que al cielo desafia." La rotundidad del verso final del cuarteto se intensifica con las aliteraciones de las dentales oclusivas y de las nasales: "¡tanto se emprende en término de un día!"

El primer terceto confirma la brevedad de la vida de las rosas en tres endecasílabos de ritmo diferente. Los dos primeros nos muestran un gran predominio de formas verbales, los tiempos pasados absolutos que constituyen las rimas "madrugaron," "florecieron" y los infinitivos paralelos "florecer," "envejecerse"; no contienen más que un solo sustantivo "rosas" (cuya vida se resume en los dos versos) y carecen de adjetivos (en efecto esto aplicará a todo el terceto; los sustantivos—muy calderonianos—se acumulan en el sáfico que cierra el terceto "cuna y sepulcro en un botón hallaron." La unión de dos sustantivos que implican el comienzo y el final de la vida (cuna—sepulcro, cuna—tumba, cuna—sepultura, cuna—ataúd) es un tópico calderoniano en el que no es necesario insistir. Dentro de *El príncipe constante* encuentro otros dos ejemplos, puestos ambos en boca del príncipe don Fernando:

y por eso dio una forma  
con una materia en una  
semejanza la razón  
al ataúd y a la cuna (III, 2387-90)

pues fue *cuna* boca arriba  
lo que boca abajo es *tumba* (III, 2409-10)

Por su parte el "botón" de las flores, uniendo el comienzo y el fin de la vida, se empleará por Calderón en otras ocasiones. (Compárese con el verso décimo del soneto incluido en la comedia *Antes que todo es mi dama*: "en el botón donde nació muriera," Osuna, p. 88).

El segundo terceto reelabora la relación de la fugacidad de la vida de las flores con la fortuna y la vida del hombre que había apuntado en el endecasílabo séptimo "será escarmiento de la vida humana." Se inicia con un verso sáfico "Tales los hombres sus fortunas vieron"; obsérvese que no se trata de la fugacidad de la vida humana, sino de las fortunas de los hombres llevadas a surgir y perecer. El poeta mantiene el ritmo melódico en los dos versos climáticos finales: "en un día nacieron y espiraron / que, pasados los siglos, horas fueron." Refuerza el sonido de la rima verbal en tiempo pasado absoluto "vieron—expiraron—fueron" con una rima interior "nacieron" y subraya la melodía con la repetición, hasta seis veces, en el último endecasílabo—como en el antepenúltimo—de la "s" apical castellana. Un melodioso, melódico final que reafirma la fortaleza de un santo. El soneto *A las flores* recitado por el príncipe don Fernando ilumina el carácter del protagonista y, al hacerlo, nos anticipa el final de la obra.

Veamos ahora el segundo soneto:

Esos rasgos de luz, esas centellas  
que cobran con amagos superiores  
alimentos del sol en resplandores  
aquello viven que se duele de ellas.

Flores nocturnas son; aunque tan bellas,  
efímeras padecen sus ardores,  
pues si un día es el siglo de las flores,  
una noche es la edad de las estrellas.

De esa, pues, primavera fugitiva  
ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere:  
registro es nuestro, o muera el sol o viva.

¿Qué duración habrá que el hombre espere,  
o qué mudanza habrá que no reciba  
de astro que cada noche nace y muere? (Osuna, p. 52)

Este soneto, *A las estrellas*, puesto en boca de la princesa mora se inicia también con un demostrativo. No puede ser, sin embargo un arranque más diferente. Ahora el adjetivo demostrativo—en oposición al pronombre inicial del soneto *A las flores*—nos coloca en una perspectiva de distancia, de relativo alejamiento: "Esos rasgos de luz, esas centellas..." Recordemos también que el verso inicial del soneto *A las flores* era un verso enfático, con el primer apoyo rítmico en la primera sílaba, la inicial del pronombre "Estas..." En el soneto *A las estrellas* nos encontramos con un primer endecasílabo de cinco acentos, de ritmo melódico, con los tres acentos rítmicos en tercera, sexta y décima, sobre las sílabas tónicas de los sustantivos del verso "rasgos," "luz," "centellas" y los dos acentos extrarrítmicos, sobre las tónicas de los adjetivos demostrativos "Esos..." y "esas..." La musicalidad del verso melódico se subraya aun más con una doble aliteración: la de la "s"—repetida siete veces en el endecasílabo—y la

de la interdental fricativa sorda "luz," "centella." En contraste con estas aliteraciones fricativas se inicia el endecasílabo heroico siguiente con una aliteración de la velar oclusiva sorda: "que cobran con amagos superiores." Fénix nos expone en un verso melódico su creencia de que las estrellas reflejan la luz solar ("alimentos del sol en resplandores"). La vida de las estrellas es—para la princesa mora—interdependiente del sol, como claramente indica el endecasílabo sáfico que cierra el primer cuarteto: "aquello viven que se duele de ellas." (Notemos de pasada la aliteración de la lateral doble, de la velar oclusiva sorda y de las bilabiales y dentales sonoras.)

Comienza el segundo cuarteto con una bella metáfora: "Flores nocturnas son." Es conocida la relación establecida por el poeta en su obra entre las flores y las estrellas. Yo sólo quiero citar aquí un verso olvidado de Calderón, un endecasílabo de otro soneto, incluido en *La primera flor del Carmelo*: "mezcladas sus estrellas y sus flores" (Osuna, p. 90). Fénix, impresionada por el soneto *A las flores*, por la brevedad de la belleza de las flores, en las que no encuentra consuelo, y consciente ya de la transitoriedad de su propia hermosura, identifica metafóricamente a las estrellas con las flores, las estrellas son "flores nocturnas." Notemos la adecuación entre la fonética y el concepto. Los acentos en primera y sexta del endecasílabo enfático recaen sobre la velar "o" ("flores," "son"), el acento extrarrítmico en cuarta sobre la vocal velar extrema "nocturnas." El resto del endecasílabo quinto y el sexto, éste con un cambio al ritmo heroico, proclaman la hermosura y la brevedad vital de las estrellas: "aunque tan bellas, / efímeras padecen sus ardores." Cambia otra vez el ritmo para terminar el segundo cuarteto; dos endecasílabos melódicos "pues si un día es el siglo de las flores, / una noche es la edad de las estrellas" relacionan temporalmente a las "flores" y a las "estrellas" de manera correlativa "día—noche," "siglo—edad," "flores—estrellas."

Establecida la correlación metafórica "flores—estrellas," Calderón inicia sus tercetos en vena de aciertos líricos;<sup>14</sup> las estrellas "flores nocturnas" constituyen una primavera, a la que muy acertadamente califica de "fugitiva" (una vez más el "fugit irreparabile tempus"). Insistamos en que los cuartetos finalizaron con la brevedad de la vida de las estrellas "una noche es la edad de las estrellas." Fénix cree que el destino humano—y por consiguiente el suyo propio—depende de las estrellas, cuyas posibilidades nos explica en dos endecasílabos disyuntivos (ya... ya... o...o...) y antitéticos ("mal—bien," "muera—viva"): "ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere / registro es nuestro, o muera el sol o viva." Para el "climax" del soneto Calderón ha elegido en el último terceto el movimiento interrogatorio. Recordemos que Garcilaso acudía al movimiento interrogatorio en los momentos de mayor tensión lírica, tanto en sus églogas como en algunos sonetos. Ahora al llegar al último terceto, al "climax" del soneto, resumamos brevemente el camino recorrido por Fénix. Para la heroína calderoniana las estrellas reflejan la luz del sol, sólo viven cuando el sol lo permite, las estrellas son flores nocturnas y así como las flores viven un

día, las estrellas viven una noche; las estrellas registran y rigen el destino de los seres humanos, y si esto es así:

¿Qué duración habrá que el hombre espere,  
o qué mudanza habrá que no reciba  
de astro que cada noche nace y muere?

Los dos primeros versos interrogativos, sáficos a la francesa, mantienen con una construcción disyuntiva y antitética un sentido paralelo: el ser humano no puede esperar duración en su fortuna, el ser humano sólo puede esperar mudanza. El soneto que había comenzado con la nota suave de un endecasílabo melódico, termina con una nota alta, con un endecasílabo enfático de cinco acentos,

tres rítmicos (sobre "astro," "noche" y "muere") y dos extrarrítmicos (sobre "cada" y "nace"). Un tenso, climático, alto final enfático e interrogativo, digno final de la bellísima princesa mora que recita el soneto, obsesionada con la fugacidad de su propia hermosura, inquieta con los oráculos que vaticinan su destino, a caballo entre la duda y la desesperación. El soneto *A las estrellas* ilumina bellamente el carácter de Fénix.

Calderón, poeta al servicio del teatro, concibió los sonetos de *El príncipe constante*, quizás sus dos mejores creaciones líricas, como una magistral antítesis dramática de caracteres.

University of Victoria, B.C.

<sup>1</sup> MLR, 34 (1939), 207-22. Posteriormente Wilson ha publicado "An Early Rehash of Calderón's *El príncipe constante*," MLN, 76 (1961), 785-94 y "Fray Hortensio Paravicino's Protest against *El príncipe constante*," *Ibérica*, 6 (1961), 245-56.

<sup>2</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante* (Cambridge, 1938; reimpresso en 1968). El editor, Alexander A. Parker, ha publicado además "Christian Values and Drama: *El príncipe constante*," *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche* (Bern-München, 1973), pp. 441-55.

<sup>3</sup> Albert E. Sloman, *The Sources of Calderón's "El príncipe constante."* With a critical edition of its immediate source, "La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal" (a play attributed to Lope de Vega) (Oxford, 1950) y su *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays* (Oxford, 1958), pp. 305-55; R.W. Truman, "The Theme of Justice in Calderón's *El príncipe constante*," MLR, 59 (1964), 43-52; R.D.F. Pring-Mill, "Estructuras lógico-retóricas y sus resonancias: un discurso de *El príncipe constante*," *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglo-germano, Hamburgo, 1970* (Berlin-New York, 1972), pp. 109-54; Peter N. Dunn, "El príncipe constante: a Theatre of the World," *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to E.M. Wilson* (London, 1973), pp. 83-101; Jack Sage, "The Constant Phoenix. Text and Performance of Calderón's *El príncipe constante*," *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche* (Bern-München, 1973), pp. 561-71.

<sup>4</sup> Wolfgang Kayser, "Zur Struktur des 'Standhaften Prinzen' von Calderón," en *Gestaltungsprobleme der Dichtung*, ed. Richard Alewyn, Hans Egon Hass et al. (Bonn, 1957), pp. 67-82; Leo Spitzer, "Die Figur der Fénix in Calderón's *Standhaftem Prinzen*," *Romanistisches Jahrbuch*, 10 (1959), 305-35.

<sup>5</sup> Robert Ricard, "Calderón et 'el mar de Fez,'" *Al-Andalus*, 26 (1961), 468-70.

<sup>6</sup> J.H. Parker, "Henry the Navigator: Hero of Peninsular Renaissance Fiction," *Hispania*, 44 (1961): 777-81.

<sup>7</sup> William H. Whitby, "Calderón's *El príncipe constante*. Fénix's Role in the Ransom of Fernando's Body," *Bulletin of the Comediantes*, 8 (1956), 1-4; Bruce W. Wardropper, "Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*," MLR, 53 (1958), 512-20; Arnold G. Reichenberger, "Calderón's *El príncipe constante*. A Tragedy?," MLN, 75 (1960), 668-70; Elias L. Rivers, "Fénix's Sonnet in Calderón's *El príncipe constante*," *Hispanic Review*, 37 (1969), 452-8.

<sup>8</sup> Carlos Ortigoza Vieyra, *Los móviles de la comedia. I. "El príncipe constante" de Calderón de la Barca. II. Investigación y estudio crítico* (México, 1957).

<sup>9</sup> Manuel Durán, Roberto González Echevarría, *Calderón y la Crítica. Historia y Antología*, 2 tomos (Madrid, 1976); Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, edición, introducción y estudio de Alberto Porqueras Mayo (Madrid, 1975), Clásicos Castellanos, 204.

<sup>10</sup> Todas las referencias a los sonetos de Calderón las hago por Rafael Osuna, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición* (Chapel Hill, 1974). Para este soneto véase p. 51.

<sup>11</sup> Véase "El arte poética de Juan de Mairena," en Antonio Machado, *Obras. Poesía y Prosa*, edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1964), pp. 315-7.

<sup>12</sup> Biblioteca de Autores Españoles, t. 45, p. 326.

<sup>13</sup> Edward M. Wilson, "La poesía dramática de don Pedro Calderón de la Barca," *Litterae Hispanae et Lusitanae* (München, 1968), p. 495.

<sup>14</sup> *Independientemente de su contenido ideológico que responde al carácter de Fénix, el soneto me parece de una deslumbradora belleza; por eso no puedo entender las palabras de Wilson: "So Fénix in return pronounces a sonnet (to my mind a disappointing one) and goes off," p. 215 en su, por otra parte, admirable estudio interpretativo de *El príncipe constante*, MLR (1939), que he citado al comienzo de este trabajo.*