

Horror y hedor en *El príncipe constante* de Calderón: representaciones de la alteridad en el teatro del Siglo de Oro

Marcela Beatriz Sosa

Universidad Nacional de Salta - ICSOH

sosamar57@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: representaciones, alteridad, Calderón, memoria

Resumen

La comedia *El príncipe constante* (2015 [1629]) de Calderón de la Barca, de base histórica, gira en torno al Infante don Fernando de Portugal (1402-1443), tomado como rehén cuando él y su hermano Enrique, el Navegante, realizaron una incursión militar contra Tánger. El prisionero debía ser intercambiado por Ceuta, ciudad en manos cristianas, según el testamento del rey Duarte; sin embargo, se niega a ser liberado a cambio de entregar la ciudad y desde este momento es tratado brutalmente como esclavo por el rey marroquí hasta llegar a un estado de degradación y hedor que culmina con su enfermedad y muerte.

Musulmanes y cristianos entablan relaciones que los definen como sujetos individuales y colectivos, representan una religión y ésta a su vez, una identidad. Lo cual conduce a la cuestión de la alteridad. Este trabajo pretende mostrar cómo la *memoria* recuperada en el siglo XVII sobre la muerte del Infante Fernando, ocurrida en el siglo XV a manos del poder islámico a través de la actualización calderoniana, coadyuva a estrategias de tecnología pastoral de la monarquía hispana y al gobierno del *otro*, alertando contra cualquier posible disidencia. Nuestra mirada se centrará en el cuerpo abyecto y el hedor del príncipe Fernando, pero también en aquellas estrategias retóricas y dispositivos (meta) teatrales que permiten leer en el texto la transcripción de la identidad/alteridad.

Key words: representations, alterity, Calderón, memory

Abstract

The historical comedy *El príncipe constante* (2015 [1629]) by Calderón de la Barca revolves around the Infante Don Fernando of Portugal (1402-1443), who was taken hostage when he and his brother Enrique el Navegante carried out a military raid against Tangier. The Infante was to be exchanged for Ceuta, a city in Christian hands, according to the testament of King Duarte. Prince Fernando refuses to be released in exchange for giving up the city and from that moment he is brutally treated as a slave by the Moroccan king, until reaching a state of degradation and

stink that culminates with his illness and death.

Muslims and Christians enter into relationships that define them as individual subjects, but also as collective: they represent a religion and this, in turn, an identity. This leads to the question of otherness. This work aims to show how the memory recovered in the seventeenth century of the death of the Infante Fernando occurred in the fifteenth century at the hands of the Islamic power -through the Calderonian update-, contributes to strategies of pastoral technology of the Hispanic monarchy and the government of the *other*, warning against any possible dissent. Our gaze will focus on the abject body and the stench of Prince Fernando, but also on those rhetorical strategies and (meta)theatrical devices that allow us to read in the text the transcription of identity/alterity.

Introducción

La obra de Calderón de la Barca *El príncipe constante* (2015 [1629]) ha sido ase- diada desde distintos ángulos¹: la santidad del infante Fernando, el estoicismo y su relación con la (in)constancia, la categorización genérica –si admite o no la calificación de “tragedia” pues es una comedia hagiográfica en torno a un már- tir cristiano², los logros líricos de los dos sonetos insertos, la vinculación con la historia portuguesa. Sin embargo la perspectiva que nos interesa abordar es el tratamiento de la alteridad³, cuestión que, no por obvia, ha sido suficiente- mente esclarecida.

La hipótesis de nuestra investigación es que el teatro barroco, en tanto fenóme- no de masas e instrumento propagandístico del Estado, constituía un soporte discursivo de extraordinaria potencia para representar la otredad *al interior* de la sociedad metropolitana del ‘600, que manifestaba una profunda escisión entre un nosotros/los otros. Polaridad que implicaba la pertenencia a la ma- yoría católica, sede de la identidad sociocultural, frente a sectores marginales y sospechados de heterodoxia (cristianos nuevos, criptojudíos, criptomusul- manes, herejes, indios...). Si bien el contexto contrarreformista de la España del siglo XVII avalaba operaciones discursivas de apología y propaganda en función de la homogeneización del imaginario social⁴, es posible problemati- zar el carácter monolítico del discurso teatral mediante la confrontación de las representaciones de la otredad en una pluralidad de textos pertenecientes a distintos dramaturgos barrocos, inclusive en aquellos denominados canónicos u “oficialistas” como Calderón de la Barca.

1 Citamos algunos de los numerosos estudios sobre esta comedia (Porqueras Mayo, 1974; Rodríguez Puértolas, 1991; Baczyńska, 1996; Rodríguez Rodríguez, 2000; Stroud, 2006; Serrano Deza, 2007; Martí, 2008; Hernando Morata, 2015; Álvarez Sellers, 2015; Checa, 2023).

2 Quienes niegan que esta obra sea una tragedia subrayan su incongruencia con la de- finición aristotélica del género. Durante décadas se problematizó el hecho de que el teatro áureo español hubiera producido tragedias por su catolicismo (a causa de la posibilidad de la salvación eterna) y/o por su devoción patriótica. A modo de ejemplo véase Parker (1962), Rei- chenberger (1965), Antonucci (2012), Yannick (2020).

3 Problemática que estamos abordando en el Proyecto N° 2758 (CIUNSa): “Alteridad, ima- ginario y melancolía: representaciones del *otro* en el teatro del Siglo de Oro” (2022-2025), bajo mi dirección.

4 Recordemos que el teatro en el siglo XVII estaba sujeto al férreo control de la Inqui- sición, por lo cual la posibilidad de lo “escenificable” debía moverse cautelosamente entre lo explícito y lo velado o aludido.

Precisamente los hechos ficcionalizados en *El príncipe constante* permiten observar cómo musulmanes y cristianos entablan relaciones que los definen como sujetos individuales pero también colectivos, pues representan una religión y esta, a su vez, una identidad, dado que la acción dramática trata de las disputas territoriales y religiosas entre los reinos de Portugal y de Fez (en el norte de África) durante el siglo XV.

Este trabajo pretende mostrar cómo la actualización calderoniana en el siglo XVII de la muerte sacrificial del Infante Fernando, a manos de los musulmanes en el siglo XV coadyuva a distintas estrategias de tecnología pastoral de la monarquía hispana⁵ e, indirectamente, al gobierno del “otro”, alertando contra cualquier posible disidencia. Nuestra mirada se centrará en el cuerpo abyecto del príncipe Fernando, en su hedor y aquellas estrategias retóricas y dispositivos (meta)teatrales que permiten leer en el texto la transcripción, a veces difusa o ambigua, de la identidad/alteridad.

Los hechos y la intriga

Haremos una sucinta referencia a los componentes específicos que Calderón rescata y manipula en función de las estrategias retóricas que sustentan la comedia. En 1437, los Infantes Fernando y su hermano Enrique el Navegante realizaron una incursión militar contra Tánger que fracasó. Fernando fue tomado como rehén, en paralelo al hijo del rey Salah ben Salah, en prenda de un acuerdo entre ambas naciones, ya que los musulmanes exigieron para la liberación del primero la ciudad de Ceuta que había sido conquistada por los portugueses en 1415. Aunque se negoció en varias ocasiones libertar al Infante (con planes de fuga, inclusive), la situación del rehén no cambió durante seis años. Fernando murió finalmente en Fez en 1443. En 1471, es decir, veintiocho

5 El reino de Portugal es anexado a España bajo el gobierno de Felipe II y esta incorporación se produce desde 1580 hasta 1640. Así, la gesta portuguesa es reivindicada como propia por Calderón. La historia portuguesa constituye el tema de diversas obras españolas del s. XVII por otra razón pragmática: numerosas compañías teatrales pasaban a Portugal y representaban sus repertorios en Lisboa. Es de suponer que el público local recibiría con especial beneplácito la ficcionalización de su pasado heroico.

años después, Alfonso V tomó Arcila y recuperó las reliquias de Fernando⁶, a cambio de la mujer e hijos del gobernador.⁷

EPC entrelaza dos intrigas: una gira en torno a la melancolía de la bella Fénix, hija del rey de Fez, y su enamorado, el general Muley, pero prometida al príncipe Tarudante, mientras que la otra tiene como protagonistas a los Infantes y Maestres de las órdenes de Cristo y de Avis⁸, don Fernando y don Enrique, quienes llegan a la costa africana para atacar Tánger. En una escaramuza, Fernando apresa a Muley, pero le concede la libertad, forjándose una relación de respeto mutuo. Posteriormente los cristianos son derrotados por las fuerzas del rey y Fernando es llevado como rehén para ser intercambiado por Ceuta. En este ínterin, fallece el rey Duarte quien, en su testamento, ha dispuesto la liberación de Fernando y la entrega de la ciudad. El príncipe se opone a este trato. A partir de este momento es tratado brutalmente como esclavo y llevado a un estado de degradación que culmina en su enfermedad y muerte, ante la pesadumbre de Muley que no ha podido ayudarlo a escapar.

Llega el ejército cristiano triunfador encabezado por el espectro de Fernando. La profecía árabe se cumple con el trueque⁹ de la libertad de Fénix –tomada prisionera por Alfonso y Enrique– a cambio del ataúd de Fernando¹⁰ que acaba de fallecer. La otra condición impuesta por el rey cristiano, que anuda ambas intrigas, es que Fénix se case con Muley.

Como vemos, más allá de la inclusión de la trama personal y de los persona-

6 Las crónicas relatan que Fernando, quien murió de disentería, fue desmembrado y expuesto, por lo que su ignominia alcanzó también a sus restos que descansan en Batalha.

7 Para los componentes históricos relativos a la intriga de la comedia –sobre los cuales hay varias versiones– nos atenemos a las referencias de Isabel Hernando Morata, responsable de su edición crítica de 2015, por la cual citaremos. De ahora en adelante identificamos *El príncipe constante* con la sigla EPC.

8 Son maestros de las órdenes de Cristo (procedente de la del Temple) y de Avis, esta última filial de Calatrava y destinada a defender la frontera de los almohades.

9 Remarcamos el valor comercial de este término puesto que todo el tiempo se repite que Fénix ha de ser el “precio” de un muerto.

10 El rey pretende seguir ensañándose con el ataúd de Fernando suspendido sobre la muralla de la ciudad, para que sea un padrón (“la columna de piedra, con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737).

jes ficcionales de Fénix y Muley, hay una reducción del tiempo transcurrido entre el momento del cautiverio y la muerte del Infante –que en la realidad se produjo luego de seis años– y entre esta y el rescate de sus restos que, como sabemos, ocurrió veintiocho años después. Además, la escena entre el rey de Fez y Alfonso, sucesor de Duarte, quien ofrece riquezas y bienes a cambio de Fernando, nunca ocurrió en la historia. Son pujas políticas en la península las que entorpecerán la negociación de la libertad del príncipe. Ese significativo acortamiento temporal se relaciona con la magnificación del sacrificio de Fernando, lo cual añade un intenso y eficaz efecto de teatralidad.

En cuanto a la inclusión de los personajes ficcionales, fijémonos en la escena en que se enfrentan Fernando y Muley: el primero lo vence y muestra su magnanimidad, ya que habiéndose presentado este como sobrino del rey y general, el Infante lo libera, a diferencia de la conducta del rey de Fez y de la situación de rehén que se producirá casi inmediatamente. El contraste entre ambos representantes del poder (y entre ambos mundos) se hace más evidente aún por este paralelismo antitético. Asimismo, el encuentro personal de Muley y el príncipe –que emula el galante y cortés trato entre moros y cristianos presente en las novelas moriscas– establecerá un pacto de lealtad que condicionará futuras acciones del cautivo, prisionero también de su propio código moral. Con respecto a Fénix, se verá su fundamental rol al analizar el siguiente punto, aunque la presencia del principio constructivo bipolar nos permite intuir cuál es.

Estrategias retóricas y escénicas

a) La representación de la oposición mar/jardín

La obra se abre con el jardín del rey moro. Fénix se viste mientras los cautivos de Fez cantan para divertir su melancolía¹¹ (I, vv.1-6), aunque resaltan precisamente lo perecedero de glorias y beldades (I, vv.21-24). Fénix sale al jardín –lindante con el mar– y para terminar de acicalarse pide un espejo¹². No sabe a qué atribuir su tristeza. Aunque hermosos, ni el jardín ni el mar pueden contentarla:

11 Véase el tratamiento de la melancolía en el Siglo de Oro como una enfermedad social que asumía múltiples formas en Sosa y Balestrino (2022).

12 Como sostiene R. de la Flor, el espejo es un “agente libidinal (...) de primer orden, (que) termina metaforizando, en una inversión que resulta muy impresiva, la condición caduca, constituyéndose en una alegoría objetual de la evanescencia” (2007, p.363).

Pues no me puede alegrar,
formando sombras y lejos,
la emulación que en reflejos
tienen la tierra y el mar,
(...)
siendo ya con rizas plumas,
ya con mezclados colores,
el jardín un mar de flores
y el mar un jardín de espumas.
Sin duda mi pena es mucha:
no la pueden lisonjear
campo, cielo, tierra y mar. (I, vv.69-97)

Así, el cambiante espejo que es el mar no satisface a Fénix, como ninguno de los otros elementos calderonianos¹³. Todos expresan la reversibilidad y mutabilidad de la naturaleza, lo cual la inquieta. Luego sabremos que sus sentimientos también son mudables como esa misma naturaleza porque tampoco siente una gran pasión por Muley (él mismo la acusa de inconstante). Fénix es la inconstancia misma, lo efímero (por ello la equiparación con las flores, que estremece a la mora), como ha señalado Martí (2008)¹⁴; de allí también su melancolía, en oposición a la paciencia y constancia de Fernando. Con respecto al jardín, las flores que recoge y entrega el príncipe cautivo a Fénix acompañadas por el bello soneto "A las flores", son una metonimia de aquel, como significante predilecto del tópico del *tempus fugit* en la literatura barroca.

Volviendo al mar y a las múltiples connotaciones que puede asumir, las aguas

13 Al respecto de la imaginería calderoniana y los cuatros elementos: agua, tierra, fuego y aire, véase Wilson (1976, p.282).

14 "Calderón crea un estallido estructural en el cual los elementos fundidos se separan y entrelazan en Fénix y Fernando, dando al lenguaje valor polisémico. El agua y la tierra se entrecruzan, como el destino de ambos actantes, que se enfrentan y corresponden, aún más allá de las isotopías que los representan." (Martí, 2008, p.186). Coincidimos en esta última apreciación, aunque no del todo en su interpretación general.

adquieren el carácter de un umbral de santidad (configuran una suerte de apotheosis bautismal), pues Fernando, de ser un guerrero, un cruzado, se convierte en un mártir¹⁵: ha venido del mar y a través del mar ha realizado su transformación espiritual máxima. Como afirma Cirlot:

(...) la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. (...) la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual, en esta particularización del simbolismo general de las aguas. (1969, p.69)

b) Visos, signos y presagios

La comedia está llena de presagios, empezando por el que es mencionado por el propio Muley: "(...) una profecía docta / de morabitos, que dicen que / en la margen arenosa / del África ha de tener / la portuguesa corona / sepulcro infeliz (...). (I, vv.371-377). Sin embargo, los signos que anticipan el cumplimiento de tal profecía no son interpretados correctamente por diversos personajes, incluido Fernando. Es la perspectiva dudosa de la que hablan los visos, también presentes en ese mismo fragmento en el que el mar y el cielo muestran su engañosa apariencia a la vista humana y cómo esta yerra al interpretarla (I, vv. 233-268). El segundo presagio es la caída del melancólico Enrique, que es leída por él como un signo de mal agüero: "Enrique. – (...) desde que de Lisboa salí, solo / imágenes [sic] he visto de la muerte." (I, vv.517-520). Fernando reinterpreta su significado positivamente, lo que constituye una ironía, puesto que él será la víctima sacrificial. El tercer presagio es el sueño de Fénix relatado a Muley: una anciana espectral le predice que ha de ser el precio de un hombre muerto (II, vv.1029-1030). Nuevamente se produce una interpretación errónea de los signos, esta vez por parte del general. El cuarto presagio se produce en la II Jornada cuando llega una galera de luto, las velas negras son literalmente

¹⁵ Hernando Morata (2015) menciona la distinción fundamental entre Job (quien es puesto a prueba por Dios) y Fernando (quien acude voluntariamente al martirio).

imágenes de muerte, pero otra vez se produce una lectura equivocada, esta vez por parte de Juan. El luto por la muerte del rey Duarte preanuncia la del Infante ya que, contradiciendo el testamento en que se decide el intercambio de Fernando por Ceuta, Fernando se opone y es el comienzo de su morir (el cautivo es un muerto en vida, es una “tabla borrada” [Cfr. Nota Hernando Morata, 2015]).

c) El hedor de Fernando

Muley intercede por Fernando quien, reducido al más miserable estado, enfermo, tullido y con un olor nauseabundo, es tratado como un leproso por los otros cautivos. A su pedido de horror y de asombro, el rey se niega:

(...) los cautivos –¡pena fiera!– en una mísera estera
le ponen en tal lugar
que es –¿direlo?– un muladar,
porque es su *olor* [énfasis agregado] de manera
que nadie puede sufrille junto a su casa, y así
todos dan en despedille y ha venido a estar allí
sin hablarle y sin oírle
ni compadecerse de él. (III, vv.1946-1956).

M. Moraña, en *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo* (2021), afirma que el cuerpo es el lugar del encuentro con el otro, de los rituales, del amor, de la racialización, de la privación, de la enfermedad y de la muerte, donde proliferan degradaciones, anomalías y florecimientos. Es límite y frontera. “No hay cuerpo sin otros”. Sus palabras se ajustan exactamente al proceso de degradación que ha sufrido el Infante entre la II y la III jornada de EPC. En una secuencia subsiguiente a la citada, Tarudante, Fénix y el rey pasan por la calle adonde han sacado a Fernando a que tome aire, ya muy enfermo. El rey que en su “doméstica guerra” (II, v.1797) ha prohibido hasta el suministro de agua al cautivo, lo deja librado a su suerte y se va, lo mismo que Tarudante y Fénix, horrorizados por el estado del infante. Fénix no soporta la súplica de Fernando. El cuerpo abyecto del príncipe emite un hedor insoportable.

Ese olor admite varias lecturas: ¿es el hedor de la otredad, del miserable, del tullido, del más hundido en la escala humana? ¿Aquello que, por su abyección, consideramos irremediablemente un otro, absolutamente diferente de nosotros? Las palabras de Fénix –de espaldas al mísero Fernando, como indica la didascalia implícita– parecieran confirmar la presencia de lo abyecto: “Horror con tu voz me das / y con tu aliento me hieres. / ¡Déjame, hombre! ¿Qué me quieres? / Que no puedo sentir más”. (III, vv.2484-2487).

Las conceptualizaciones de Kristeva sobre la abyección en Céline iluminan nuestra lectura de este aspecto de la comedia calderoniana:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable (2006, p.7).

Abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. La ejemplificación con el asco hacia una comida, una suciedad, un desecho parecen la exacta descripción de la reacción de Fénix ante Fernando, al que ni siquiera puede mirar o acercarse.

Creemos que no hay mejores términos para expresar la ambivalencia que significa la otredad, espejo que devuelve una imagen aborrecida de uno mismo, como les pasa a los personajes musulmanes de EPC (cfr. Perceval, 1990). En ese sentido, Fénix es el otro por antonomasia en esta comedia, no Muley, el valiente y fiel general amigo de Fernando que, de alguna manera, protagoniza el desenlace canónico en la boda.

¿Es el hedor de Fernando, por el contrario, el olor de santidad que, según creencias medievales, exhalaban los santos en el momento de su muerte? ¿Es ya el Infante ese cuerpo santo –muerto en vida– que acredita el triunfo de la fe? Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, “(...) la palabra *olor* (...) usada en sentido metafórico, frecuente en textos medievales y clásicos, (...) se refiere normalmente a virtudes (...)” (Real Academia Española, s.f, definición 2) En la construcción “morir en olor de santidad” influyó la creencia extendida de que el cuerpo incorruptible de los santos exhalaba en el momento de la muerte un

olor especial. El desenlace de la comedia, con la aparición del espíritu de Fernando sobre las huestes triunfantes portuguesas, parece abonar esta segunda hipótesis.¹⁶ Esto no oblitera, por supuesto, la primera interpretación señalada. El olor de la muerte del otro espeja mi propia e insoportable muerte.

d) Estrategias metateatrales

Para completar este somero análisis de la comedia conviene puntualizar la perspectiva metateatral que ha sido poco abordada. Hernando Morata afirma que el romance en el que Fernando renuncia a ser liberado a cambio de Ceuta divide la trama en dos por la oratoria grandilocuente del pasaje: “La intensidad del rechazo, la violencia en la ejecución actoral, la elaboración retórica: todo configura un momento de gran fuerza dramática” (2015, p.26). Esta “sobreteatralidad” en la que el Infante toma al universo entero como espectador de su sacrificio por la fe cristiana se vuelve explícita en el siguiente aparte que apela al público excediendo los límites del tablado: “Hombres, doleos de mí / que una fiera de otra fiera / se compadece” (III, vv.2274-2276). Se trata de un “teatro de la muerte” (palabra repetida en los parlamentos, no solo bélicos)¹⁷ que atraviesa toda la obra, inclusive en la secuencia de la estera en la que Fernando es “exhibido” y es “visto” por el rey de Fez, Fénix y Tarudante en una calle, en sus momentos de agonía.¹⁸

“Porque es de Dios y no es mía”

Recordemos las características del contexto histórico de la obra, tanto del ficcionalizado (mediados del siglo XV) como el de producción (XVII), y pensemos cuál era la función pragmática que conllevaba la actualización en escena de la biografía del Infante Fernando: servía probablemente para (re)activar la memoria colectiva de los espectadores del ‘600. El peligro de la histórica presencia berberisca en el mar Mediterráneo reenviaba, implícitamente, a los conversos

¹⁶ De hecho, hubo intentos de canonización del Infante. Hoy en día es considerado beato.

¹⁷ Por ejemplo, Muley “muere” de amor por Fénix. Sobre Eros y Tánatos en EPC, véase Cancelliere (1992).

¹⁸ Mencionamos otros elementos metateatrales: el gracioso Brito será primero espectador y narrador de una lucha entre moros y cristianos, para actuar luego su propia muerte y salvarse del enemigo (narrador en el teatro, teatro en el teatro).

de moro que cohabitaban la península. Fernando, el cordero sacrificial de la conquista africana, ilustra la fusión de los más altos ideales de la nobleza castiza (también representados por el otro Maestre) con la religión¹⁹, para sustentar la identidad española y asegurar su homogeneidad a ultranza.

R. de la Flor señala que el príncipe barroco es una figura jánica, que puede albergar los rostros del tirano y del mártir, este último con una perspectiva ascética y penitencial que encarna idealmente el poder: “

De este príncipe, de la parte que en él hay de víctima y de cuerpo elegido que debe, en mimesis de Cristo, ofrecerse en silencio como oblación redentora de todo su pueblo, darán cuenta obras ficcionales tan significativas a este respecto como el calderoniano *Príncipe constante*. (2005, pp.48-49).

La producción del horror y de la compasión en los espectadores resulta una de las características más destacadas de EPC. Las reacciones de los personajes ante el sufrimiento de Fernando –ante esa “oblación”– dirigen la respuesta emocional del público. Muley le pide al rey en la III Jornada: “[...] ten del príncipe, señor, / ya que no piedad, horror; / asombro, ya que no llanto” (vv.1977-1979). “Muley menciona el horror, que equivale, según la estructura quiasmática, al asombro, y la piedad, al llanto: son el *éleos* (piedad) y el *phobos* (terror) referidos por Aristóteles en su *Poética* (VI), pasiones que debe provocar la pieza trágica en el espectador” (Hernando Morata, 2015, p.64)

Otras consideraciones de Kristeva sobre lo abyecto explican las emociones de espectadores internos y externos, del siglo XVII o del XXI, hacia la otredad vista como un desecho:

(...) Así como un verdadero *teatro*, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. (2006, p.10).

19 Fernando arenga antes del combate: “Pues Avis y Cristo / a voces repitamos / y por la fe *muramos* [énfasis integrado] / pues a *morir* [énfasis integrado] venimos” (I, vv.867-870)

Calderón construye su tragedia con materiales de lo abyecto, moviendo a su público entre los polos del hedor y el horror, entre los límites de la alteridad y la identidad. Los procedimientos retóricos y metateatrales antes analizados coadyuvan a las estrategias de tecnología pastoral e indirectamente, al gobierno del otro. Frente a la presunta –y presumida– Fénix²⁰, Fernando es el verdadero fénix: el príncipe cristiano degradado, con olor pútrido, se vuelve, con su muerte, en el símbolo perfecto de la verdadera fe, el catolicismo, inamovible y constante ante los embates y fugaces victorias²¹ del otro, sea este moro o morisco. La ciudad no negociada, Ceuta, alegoriza la histórica ofrenda de la cristiandad ibérica a la difusión de la verdadera religión, mientras advierte al mismo tiempo que está dispuesta a cualquier sacrificio para aherrojar cualquier disidencia que ponga en peligro su hegemonía e identidad.

20 Martí (2008) también señala el valor ambiguo del nombre de la infanta, que parece anunciar una transformación que no llega nunca.

21 Efímeras e inconstantes como la princesa Fénix, sujeta a la voluntad despótica de su padre, apenas un cuerpo intercambiable por el cadáver –ya trascendido en espíritu combativo– de Fernando.

Referencias

- Álvarez Sellers, M. R. (2015). Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro. *Hipogrifo*, 3(2), 15-31. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.03>
- Antonucci, F. (2012). Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42(1), 145-162.
- Baczynska, B. (1996). Monte y flores sub iove del escenario áureo: El príncipe constante de Pedro Calderón de la Barca. *Actas IV AISO*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_017.pdf
- Calderón de la Barca, P. (2015). *El príncipe constante*. En I. Hernando Morata (Ed.), *Comedias completas de Calderón* (Vol. XIII). Iberoamericana / Vervuert.
- Cancelliere, E. (1992). Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El príncipe constante* de Calderón. En Juan Villegas (Ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, (pp. 177-189).
- Cirlot, J. E. (1969). *Diccionario de símbolos*. (2da ed.). Siruela.
- Checa, J. (2023). Filosofía y santidad: el diálogo con el estoicismo en *El príncipe constante*. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 99(1), pp. 17-48. <https://doi.org/10.55422/bbmp.835>
- Hernando Morata, I. (2015). La tragedia nueva y *El príncipe constante*, de Calderón. En A. Sánchez Jiménez (Ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos* (pp. 59-70). Ediciones del Orto.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Martí, I. (2018). La fusión de los opuestos mar-agua, jardín-tierra como representaciones de Fénix y Fernando en “El príncipe constante” de Calderón de la Barca. *Revista de Estudios Hispánicos*, 35(1-2), 179-187.
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Herder.
- Parker, A. (1962). Towards a definition of Calderonian Tragedy. *Bulletin of Hispanic Studies*, 39(4), 222-237.
- Perceval, J. M. (1990). “Asco” y “asquerosidad” del morisco según los apologistas cristianos del Siglo de Oro. *La Torre, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico*, 13, 21-47.
- Porqueras Mayo, A. (1974). En torno al *Príncipe constante*: La relación Fénix-Fernando. *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5(2), 687-698. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_vb.htm
- Real Academia Española. (1737). *Diccionario de autoridades* (Tomo V). [En línea], <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario panhispánico de dudas* (2ª ed., versión provisional). [En línea]. <https://www.rae.es/dpd/>
- Reichenberger, A. (1965). Calderón's *El príncipe constante*: A tragedy? En B. W. Wardropper (Ed.), *Critical essays on the theatre of Calderón* (pp. 161-163). New York University Press.

- Rodríguez de la Flor, F. (2005). El príncipe escéptico. En *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (pp. 45-86). Marcial Pons.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). Príncipes errantes. En *Era melancólica* (pp. 210-217). Marcial Pons.
- Rodríguez Puértolas, J. (1991). En torno a *El príncipe constante* de Calderón. En H. Castellón Alcalá, A. de la Granja López y A. Serrano Agulló (Coords.). *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas I-VI* (pp.121-136). Instituto de Estudios Almerienses.
- Rodríguez Rodríguez, J. J. (2000). “¿Es humildad o valor / esta obediencia?” Género y sentido de *El príncipe constante*. *CRITICÓN*, 78, 93-108. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/078/078_095.pdf
- Serrano Deza, Ricardo (2007). “*El príncipe constante* o la locura del despojamiento”. En G. Vega García-Luengos y R. González Cañal (Coords.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro* (pp. 455-468). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sosa, M. B. y Balestrino, G. (Coords.). (2022). *El imperio de la melancolía: (meta)teatro e imaginario en la España del Siglo de Oro*. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET. PDF.
- Stroud, M. D. (2006). Another Look at Calderón’s *El Príncipe Constante* as Tragedy. En B. Simerka, A. Williamsen y S. Polchow (Eds.). *Critical reflections: Essays on golden age Spanish literature in honor of James A. Parr* (pp.17-30). Bucknell University Press.
- Wilson, E. M. (1976). Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón. En M. Durán y R. González Echevarría. *Calderón y la crítica: historia y antología*. II. (pp. 277-299). Gredos.
- Yannick, B. (2020). Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. *CRITICÓN*, 140, 77-98. <https://journals.openedition.org/criticon/17388#abstract>