

LA FUSIÓN DE LOS OPUESTOS: MAR-AGUA, JARDÍN-TIERRA COMO REPRESENTACIONES DE FÉNIX Y FERNANDO EN *EL PRÍNCIPE CONSTANTE* DE CALDERÓN DE LA BARCA

Resumen

A lo largo del artículo se pretende demostrar cómo la fusión de elementos contrarios en la poesía calderoniana no se circunscribe a meros juegos culteranos carentes de profundidad estructural, sino que operan de forma que aportan significado al plano formal de textos como El príncipe constante y esclavo por su patria. Por medio de los actantes Fernando y Fénix, podremos establecer relaciones entre lo efímero y lo constante, a través de los elementos agua y tierra, y que desembocan en la fusión última de estos aparentes opuestos.

Palabras clave: *agua, tierra, efímero, constancia, fusión de contrarios*

Abstract

This article pretends to demonstrate the way in which the fusion of opposites in Calderonian poetry is not merely based on learned games which lack structural depth, but that they contribute meaning to the formal structure of texts such as El príncipe constante y esclavo por su patria. Through the actants Fernando and Fénix we can establish connections between that which is ephemeral and that which is constant, and which culminate in the ultimate fusion between these apparent opposites.

Keywords: *water, earth, ephemeral, constancy, fusion of opposites*

La crítica ha señalado que la imagería calderoniana depende mucho de los cuatro elementos naturales. Edward Wilson destaca cómo Calderón asigna a cada elemento una criatura u objeto que le corresponde metafóricamente. El aire se representa como *viento, ave, matiz, pluma, pico*; el fuego, como *salamandra, volcán, luces, rayos*; la tierra, como *montes, escollo, fiera, bruto, flores, fruta, piel*; y el agua, como *mar, pez, sierpe, pescado, vidrios, espuma, perla*.¹ Desde antiguo, los filósofos presocráticos estudiaron, sobre las bases de su visión cosmológica, la importancia de los elementos en la creación del universo. Éstos suponen un equilibrio delicado creado para ordenar el caos. En el caso de los romanos, Plinio, por ejemplo, en su *Historia Natural*, explica la

¹ Edward M. Wilson, "Los cuatro elementos en la imagería de Calderón", *Calderón y la crítica: historia y antología*, Manuel Durán y Roberto González Echevarría, editores, Madrid, Gredos, 1976; p. 282.

armonía que logran los elementos en el orden cósmico:

Nec de elementis video dubitari quattuor esse ea: igneum summum, inde tot stellarum illos conluentium oculos; proximum spiritum quem Graeci nostrique eodem vocablo aera appellant, vitalem hunc et per cuncta rerum meabilem totoque consortum; huius vi suspenam cum quarto aquarum elemento librari medio spatii tellurem. ita mutuo complexu diversitatis effeci nexum, et levia ponderibus inhiberi quo minus evolent, contraque gravia ne ruant suspendi levibus in sublime tendentibus. Sic pari in diversa nisu in suo quaeque loco consistere, inquieto mundi ipsius constricta circuitu, quo semper in se recurrente imam atque mediam in toto esse terram, eandemque universo cardine stare pendentem librantemque per quae pendant; ita solam immobilem circa eam volubili universitate eandemque ex omnibus necti eidemque omnia inniti.²

Asimismo, Ovidio, en *Las metamorfosis*, da cuenta del balance que se crea a partir de la separación de los cuatro elementos. La confusión representa el caos anterior a la composición convenida de cada uno. Ahora bien, Calderón crea asociaciones caóticas al recurrir a lo que se ha denominado en la crítica calderoniana: “confusión de los elementos”. Esta práctica no es exclusiva de nuestro dramaturgo, sino que, como Wilson apunta, ya Góngora se había servido de este recurso. En Calderón, esta forma de metaforizar se convierte en un sistema que le ha valido muchas críticas de parte de la Academia. Aun cuando no lo critica severamente, Wilson argumenta que

[aunque] en Góngora hallamos algunos casos de esta confusión de elementos, especialmente en los grandes poemas culteranos [...] no se impone a la fuerza a nuestra atención como nos lo impone Calderón. Ello es más bien implícito, y no es frecuente que estemos pensando que tal o tal efecto se ha producido por la mezcla de elementos. [...] Calderón ha tomado de Góngora pasajes en que parecen coincidir, pero Góngora es casi siempre más sutil, menos previsible que Calderón.³

Gerardo Diego, por su parte, critica severamente a Calderón, pues: “reduce a cuatro o seis moldes, agotados genialmente, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado pero libre. Da la forma para adquirir un culteranismo de bazar a precio único; y en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto”*. De igual forma, Dámaso Alonso entiende que “el vocabulario de Calderón es bastante pobre”.⁴ Por tanto, el uso gongorino de este procedimiento metafórico, intrínsecamente oximorónico, se convierte en Calderón, según algunos críticos, en abuso. Sin embargo, en muchos casos, esta imaginería responde a procedimientos que van más allá del gusto por las imágenes opuestas, y esta forma de

² Plinio, *Natural History, Books 1-2*, Cambridge, Harvard University Press, 1997; p. 12.

³ *Ibid.*; p. 298.

* Gerardo Diego, “Góngora en la Academia”, *Boletín de la Real Academia Española*, 41 (1961); pp. 425-433.

⁴ Charles V. Aubrun, Hans Flasche y Dámaso Alonso, “Sobre lengua y estilo”, *Historia y crítica de la literatura española III*, Barcelona, Crítica, 1983; p. 825.

poetizar está en función de la acción dramática. Es decir, no son meros alardes de culteranismo, sino que responden a una coherencia profunda entre el plano formal y el plano del contenido: la poesía muchas veces está puesta en función de la estructura subyacente del texto dramático.

El Príncipe constante y esclavo por su patria crea una fusión magnífica entre jardín/ tierra y mar/ agua. Al comienzo, la hermosa Fénix, hermana del rey de Fez, divisa el mar desde el jardín y hace que ambas ideas se fundan:

Y cuando tanto arrebol
 arar por sus campos vea
 con grande melancolía,
 el jardín al mar dirá:
 ‘Ya el Sol en su centro está,
 cúbrase de luto el día’.
 Pues no me puede alegrar
 formando sombras y lejos,
 la emulación que en reflejos
 tiene la tierra y el mar,
 cuando con grandes sumas
 compiten entre esplendores
 las espumas a las flores,
 las flores a las espumas,
 porque el jardín envidioso
 de ver las ondas del mar,
 su curso quiere imitar,
 y así el céfiro amoroso
 matices rinde y olores,
 que soplando en él, las bebe,
 y hacen las hojas que mueve
 un océano de flores
 cuando el mar, triste de ver
 la natural compostura
 del jardín, también procura
 adornar y componer,
 su playa y la pompa pierde,
 y a segunda ley sujeto,
 compiten, con dulce efeto,
 campo azul y golfo verde,
 siendo ya con rizas plumas
 y con mezclados colores,
 el jardín un mar de flores
 y el mar un jardín de espumas”.⁵

(vv. 43-76)

La “confusión de elementos” agua/ tierra, representados aquí como mar y jardín, corresponden a una idea más universal.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El Príncipe constante*, Edición de Fernando de Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996; pp. 83-84.

Juan Eduardo Cirlot señala que, según san Juan Crisóstomo, el agua simboliza “[...] la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección. Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente”.⁶ A tenor con ello, Cirlot comenta:

La ambivalencia de este texto es sólo aparente: 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. [...] 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.⁷

El infante de Portugal, don Fernando, llega del mar/ agua al jardín/ tierra, que será ejemplo de la constancia y la virtud cristianas; sin embargo, iremos viendo cómo su muerte corporal puede ir llevándole a su “renacimiento espiritual”, efectuado coherentemente en el jardín. El agua supone movimiento. Recordemos cómo, para Heráclito, por citar sólo un ejemplo, simbolizaba cambio perpetuo y fluidez. La tierra supone, en cambio, inmovilidad y rigidez. Precisamente, se podría decir que *El príncipe constante* se construye a base de la oposición binaria de los paradigmas de lo efímero y lo constante: la hermosura caduca y perecedera, representada por Fénix, y la constancia perpetua, representada por Fernando. Podríamos, entonces, recordar que Fénix comienza la obra asentada en su jardín, mientras que Fernando llega del mar. Lo efímero (Fénix) ocupa, pues, en el principio de la obra, el espacio de lo estable (constante: jardín/ tierra) y lo constante (Fernando), ocupa a su vez el espacio de lo inestable (mar/ agua), confundándose así las imágenes que los caracterizan. ¿Será ello una caracterización oblicua del campo azul y el golfo verde? Fernando cae súbitamente en los brazos de la tierra que lo reclama como suyo. Y, precisamente, la tierra lo reclamará al final de la obra, cuando yazca muerto. Sin embargo, sólo será devuelto al mar cuando lo reclamen los cristianos. Asimismo, Fénix, de camino a su forzado matrimonio, irá en pos del mar donde será capturada para devolverla a la tierra en la que será el precio de los restos de su contrapartida, Fernando. En el intercambio final, el cuerpo de Fénix valdrá por el cuerpo del infante. Cuerpo muerto este último, sin embargo, que, efímero como la hermosura misma, no contiene ya el alma que le daba constancia.

La “confusión” entre mar y tierra no sólo aparece al principio de la obra; Calderón la repite, dándole unidad a través de su poesía. Fénix va poco a poco mostrando, en su mismo semblante, esta asociación entre mar y jardín, casi como personificando esta misma cualidad que la asombraba y entristecía al principio de la obra. En su semblante enmudecido, Muley, su amante, encuentra los símbolos del jardín y el mar, ya transmutados. La palidez de la amada se le

⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997; p. 69.

⁷ *Ibid.*; p. 69.

antoja al moro como que se ha “vuelto en jazmín el coral” (vv. 981).⁸ Obviamente, el color blanquecino de la flor ha sustituido el color rojo del coral. Sin embargo, no parece casual que Calderón haya decidido utilizar estas imágenes arbitrariamente. En lugar de utilizar la metáfora del clavel, por ejemplo, o de la rosa —tan frecuentes en el Siglo de Oro— para darle el color necesario a las mejillas arreboladas de la dama, éste prefiere sustituir la flor del jardín, “flor terrestre” por un elemento asociado con el mar: es decir, por una “flor marina”. Y, es precisamente en esta flor terrestre (jazmín), que deviene la flor marina (coral) que transmuta la faz de la joven. Otra vez se enlazan el agua y la tierra.

Por otro lado, ya habíamos comenzado a explorar el “renacimiento espiritual” que comienza a efectuarse a medida que Fernando, desde las aguas del mar, llega posteriormente al jardín. Su encuentro con Fénix abrirá paso a comentar su resurrección consecuente. Ya el infante se ha llamado a sí mismo cadáver cuando, entre las flores aromáticas del jardín, surge ante la presencia de la joven; sin embargo, éstas son para él “jeroglíficos, señora,/ que nacieron a la Aurora/ y murieron con el día” (vv. 1699-1701).⁹ Parecería, entonces, que Fernando —casi como Calderón mismo— tiene la capacidad de crear un engendro maravilloso en torno a las flores. Las ha llamado jeroglíficos, que, para Wilson, es uno de los términos que utiliza nuestro poeta para mostrar “duda entre dos elementos o la lucha o las fronteras entre ellos”.¹⁰ Y es que las flores se convertirán, ahora, en estrellas para Fénix:

Esos rasgos de luz, esas centellas,
que cobran con amagos superiores
alimentos del Sol en resplandores,
aquellos viven que se duelen de ellas.

Flores nocturnas son, aunque son bellas,
efímeras parecen 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 mío, 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?¹¹

(vv. 1756-1769)

⁸ *Ibíd.*; p. 123.

⁹ *Ibíd.*; pp. 155-156.

¹⁰ *Ibíd.*; p. 292.

¹¹ *Ibíd.*; p. 158

Las estrellas podrán compartir la propiedad efímera y perecedera de las flores, pero, igualmente, representan una resurrección constante. Por ser hermosura, Fénix puede asociarse con las flores y con la isotopía de lo efímero; no obstante, también lleva en su nombre el símbolo de la resurrección: el ave maravillosa que resurge de las cenizas.

Por otra parte, a pesar de que la fusión entre las estrellas y las flores celestes, también se encuentra ya en otros autores, incluyendo a Lope de Vega, aquí podría tener una significación más profunda. La fusión entre jardín y paraíso es una idea que data desde el tiempo de los sumerios: "The idea of Paradise being a garden is a very ancient one, pre-dating the three great monotheistic religions, Judaism, Christianity and Islam, by centuries. In fact, the earliest written evidence we have of this idea was discovered in the first writings known to man, dating from the Sumerian period, around 4000 BC in Mesopotamia".¹² Desde las raíces de la palabra persa se han fundido ambas ideas. Bartlett Giamatti comenta que:

The word "paradise" derives from the Old Persian word *pairidaēza* [...] which meant the royal park, enclosure, or orchard of the Persian king. Even at its origin, the word signified a specific natural place with a special (in this case, royal) character. The subsequent history of the word has two branches: it becomes Hebrew *pardēs* and it is adapted by the Greek and, through Latin, French and Middle English, becomes our word "paradise".¹³

Por lo tanto, la palabra jardín admite la relación entre jardín y paraíso (cielo). Sin embargo, esta relación puede ser más exacta aún. A pesar de que Calderón no fuera totalmente consciente de este dato, permítasenos presentarlo como un detalle curioso que podría desentrañar un tanto nuestra idea de que Fernando sube a los cielos para resucitar, como Cristo, en la tierra. La raíz trilítera árabe z-h-r, según sea vocalizada, corresponde tanto a flor, como a estrella. San Juan de la Cruz, según Luce López-Baralt, parece ser partícipe de este conocimiento en su "Cántico espiritual", en el cual, para representar la intuición del Amado, nos describe un "prado de verduras, / de flores esmaltado".¹⁴ En sus comentarios en prosa, el Santo nos explica: "Esta es la consideración del cielo, al cual llama [el alma] prado de verduras [...] en la cual consideración también se comprende toda la diferencia de las hermosas estrellas".¹⁵ Fuera o no consciente de ello, Calderón logró una resurrección metafórica de su personaje, que se puede conformar lógica y sistemáticamente a medida que va avanzando su obra. Del

¹² Emma Clark, *Underneath Which Rivers Flow, The Symbolism of the Islamic Garden*, London, Prince of Wales's Institute of Architecture, 1996; p. 9.

¹³ A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1969; p. 11.

¹⁴ San Juan de la Cruz, *Obra completa (2)*, Luce López-Baralt y Eulogio Pacho (eds.), Madrid, Alianza Editorial, 1991; p. 14.

¹⁵ *Ibid.*; p. 45.

mar de donde surge, Fernando va renaciendo espiritualmente y despojándose poco a poco de su cuerpo humano para, por medio de su constancia, darse paso al jardín/ paraíso. Indudablemente, las flores se asocian con lo efímero:

Estas, que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán ya sombra 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 pierde en término de un día.

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

Tales los hombres son, fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.¹⁶

(vv. 1722-1735)

Representan, pues, la belleza que nace al alba y muere con el día; sin embargo, también son utilizadas por Calderón como una de las sinécdoques de la tierra que, en última instancia, se asocia con lo constante. Por lo tanto, si la belleza de las flores puede representar la hermosura perecedera de Fénix, también representa —en cuanto a que se encuentran en la tierra—, la tenacidad de Fernando. Ya no es sólo la correspondencia simple de aquella flor marina que representaría agua/ fugacidad/ Fénix - tierra/ constancia/ Fernando, sino que, ahora, incluye en sí a las estrellas que pueden representar fuego. Y es que, no obstante sus diferencias, estos dos personajes también se disuelven en la obra, creándose otra vez una fusión entre ellos. Ambos son fuego; Fénix por su obvia asociación al ave que la nombra, y Fernando, por ser asociado con el sol. Asimismo, ambos, para más desconcierto, son aves. Recordemos que el escudo de la casa de Avis —del cual Fernando es maestro— son las aves negras, por lo cual, vemos también representado el aire. Estos dos personajes se funden por medio de las isotopías que hemos venido explorando, y, en sí, subrepticamente suponen ambos la resurrección. El ave fénix representa el triunfo de la vida eterna sobre la muerte que experimentará el infante portugués. Los cuatro elementos definen a estos dos personajes, aun cuando las oposiciones binarias de lo efímero y lo constante los separen. De esta manera, vemos cómo Calderón, mediante su imaginería metafórica, crea asociaciones a base de la confusión de elementos que operan en la estructura profunda de

¹⁶ *Ibid.*; p. 156.

su texto dramático. Los elementos agua, aire, tierra y fuego funcionan, en este caso, como símbolos de los actantes principales quienes, a través de las isotopías poéticas, potencian la cadena caleidoscópica de los significantes que se transmutan más allá del uso arbitrario de conceptos vacíos. 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. El jardín, símbolo irrevocable de orden, es el espacio poético en donde las isotopías de la caducidad y la inmortalidad se geminan. No fue en vano el corolario “campo azul y golfo verde” que nos auguró la infanta de Fez al principio del texto, pues, como hemos visto es “con mezclados colores,/ el jardín un mar de flores/ y el mar un jardín de espumas” (vv. 74-76).¹⁷

Ivette Martí Caloca
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS

- Aubrun, Charles V., Hans Flasche y Dámaso Alonso. “Sobre lengua y estilo”, *Historia y crítica de la literatura española III*, Barcelona, Crítica, 1983; pp. 823-835.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Príncipe constante*, Edición de Fernando de Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.
- Clark, Emma. *Underneath Which Rivers Flow. The Symbolism of the Islamic Garden*, London, Prince of Wales’s Institute of Architecture, 1996.
- Diego, Gerardo. “Góngora en la Academia”, *Boletín de la Real Academia Española*, 41, 1961, pp. 425-433.
- Giamatti, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Moir, D. y Edward M. Wilson. *Historia de la literatura española 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1998; pp.176-205.
- Ovidio. *Las metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1991.
- Plinio. *Natural History. Books 1-2*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- San Juan de la Cruz. *Obra completa (2)*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

¹⁷ *Ibid.*; p.84.

Wilson, Edward M. "Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón", *Calderón y la crítica: historia y antología*, Manuel Durán y Roberto González Echevarría, editores, Madrid, Gredos, 1976; pp. 277-299.