

Reminiscencias plautinas en el teatro del Siglo de Oro: *El príncipe constante* de Calderón de la Barca

Plautus' Reminiscences in Spanish Golden Age Drama: *El príncipe constante*, by Calderón de la Barca

Laura Hernández González

Universidad de Valladolid
ESPAÑA
laurah1987@hotmail.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 421-432]

Recibido: 20-05-2018 / Aceptado: 26-09-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.33>

Resumen. En este trabajo analizamos la influencia del teatro latino y, concretamente, de la obra de Plauto en la producción dramática de Calderón de la Barca; una cuestión que, hasta ahora, apenas ha sido abordada por la crítica. Concretamente, nos centraremos en *El príncipe constante*, una de las principales piezas del canon calderoniano que, curiosamente, presenta llamativas concomitancias temáticas, formales y relativas a la construcción de caracteres con una conocida obra plautina, *Captivi*. De esta manera pretendemos, a partir de un mayor conocimiento de las fuentes calderonianas, ahondar en la interpretación de un texto tan fascinante como *El príncipe constante*.

Palabras clave. Calderón de la Barca; Plauto; *El príncipe constante*; *Captivi*; intertextualidad; teatro latino.

Abstract. In this paper we analyze the influence of Latin drama and, more specifically, of Plautus' work in Calderón de la Barca's dramaturgy. We specially focus on *El príncipe constante*, one of the most important dramatic works written by Calderón, which, curiously, has many thematic and stylistic coincidences with Plautus' *Captivi*. In this way, researching about Calderón's sources, we try to get a more complex interpretation of such a fascinating text as *El príncipe constante*.

Keywords. Calderón de la Barca; Plautus; *El príncipe constante*; *Captivi*; Intertextuality; Latin drama.

Resulta imposible, para cualquier escritor que se precie, renunciar a la influencia de su tradición artística, literaria y cultural, de manera análoga a la imposibilidad que el creador posee de abandonar las circunstancias históricas y sociales que, irremediablemente, mediatizan toda producción literaria.

Un escritor se nutre, consciente o inconscientemente, de lo leído, y seguirá en toda su obra una serie de modelos literarios asimilados, bien sea para continuar con los planteamientos anteriores, para modificarlos moderadamente o para revolverse violentamente contra ellos. De este modo, el estudio de la tradición literaria que ha permitido la forja de una obra es imprescindible para la comprensión profunda de ese texto, pues nos ayuda a posicionarnos en el universo literario que poseía su autor en el momento de elaboración de la obra.

El conocimiento de la literatura grecolatina se vuelve, en este sentido, de vital importancia para el crítico que quiera abordar el estudio de cualquier texto del Siglo de Oro español, el periodo en el que nuestra tradición ha producido sus obras más complejas y, simultáneamente, más fascinantes.

A lo largo de este trabajo analizaremos la posible influencia de *Captivi*, una de las comedias más famosas de Plauto, en la génesis de *El príncipe constante*, un texto indudablemente canónico dentro del corpus calderoniano. Esta circunstancia ha sido señalada por Ducan Moir¹, quien además establece analogías entre las comedias de capa y espada calderonianas y el teatro de Plauto, y, más recientemente, por José Román Bravo² en su edición de la obra plautina ("su influencia [refiriéndose a *Captivi*] se deja igualmente sentir [...] en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca"). Así las cosas, consideramos necesario un análisis más amplio de estas analogías en el que podamos observar cómo dos grandes clásicos de la literatura occidental se relacionan pese al paso de los siglos y los cambios históricos, sociales, religiosos e ideológicos acaecidos.

Para abordar este estudio es necesario determinar cómo pudo Calderón entrar en contacto con la obra de Plauto. Dos parecen las principales fuentes de su formación dramática y clasicista: el colegio de los jesuitas en el que estudió y la Universidad de Salamanca, donde se licenció en Cánones.

Así, desde hace unos años, numerosos estudios, entre los que destacan los de Menéndez Peláez³ o González Gutiérrez⁴, han reparado en la importancia del teatro jesuítico como uno de los factores que contribuyeron a la forja del milagro teatral de la España del Siglo de Oro. Tenemos que tener en cuenta que los jesuitas contaban en la época con una extensa red de colegios, llegando a monopolizar la educación

1. Moir, 1964, p. 222.

2. Román Bravo, 1989, p. 354.

3. Menéndez Peláez, 1995.

4. González Gutiérrez, 1997.

de las clases altas españolas. Entre otras muchas actividades educativas, el teatro fue empleado por los jesuitas como una actividad pedagógica en la que se ejercitaban distintas capacidades del alumno, entre ellas, su conocimiento del latín y la Retórica o su capacidad de memorización y declamación. Las representaciones de obras de los clásicos latinos, Plauto y Terencio (convenientemente censuradas), se conjugaban con textos originales de los padres Acevedo o Acosta e, incluso, de los propios alumnos, logrando un gran éxito entre los alumnos y el público general.

Por otra parte, desde el siglo XVI se había generado un nuevo foco de interés por la obra plautina en las universidades, tal como señalan Esperabe de Arteaga⁵ y Canet Vallés⁶, pues la representación de comedias latinas será materia obligatoria en clase de Retórica. Además, los textos, entre otros, de Séneca, Plauto y Terencio, eran habitualmente empleados en las clases de Latín, Gramática y Retórica. El estudio de los clásicos grecolatinos en su lengua original se consideraba básico en la formación académica renacentista y constituía el ejemplo que debía ser imitado para el desarrollo de la nueva creación literaria en lengua romance. El objetivo, por tanto, de estas representaciones teatrales era que, en un ambiente lúdico, los jóvenes universitarios pusieran en práctica sus conocimientos de Retórica y latín.

En las universidades y colegios españoles existía la costumbre de representar alguna pieza de Plauto o Terencio con ocasión de la inauguración del curso escolar, o de su clausura, o para festejar algún acontecimiento excepcional o la visita de determinados personajes importantes del mundo civil o eclesiástico. Esta ejercitación en el teatro clásico estaba explícitamente mandada en algunas universidades españolas – Valladolid, Salamanca, Santiago, Palencia-, cuyos profesores de Gramática habían de representar alguna comedia original o de los autores latinos referidos...⁷

Fruto de sus aprendizajes en el colegio de los jesuitas de Madrid y en la universidad, resulta bastante probable que Calderón leyera la obra de Plauto en latín y, muy posiblemente, llegara a representar alguno de sus textos. Años después, algunos motivos del teatro latino reaparecerán en su propia producción dramática, como ocurre en el caso de *El príncipe constante*, obra en la que encontramos ciertas semejanzas respecto a *Captivi*. No se trata en ningún caso de una imitación directa o de una reescritura de la obra latina, aunque sí que aparecen ciertos elementos en el texto calderoniano que hacen pensar que Calderón se inspiró en cierta medida en la comedia plautina.

La primera y más indudable concomitancia es el argumento de ambas obras. *Captivi*, fechada en torno al 193 o 188 a.C., cuenta la historia de Hegión, un viejo etolio que ha perdido a sus dos hijos. Un esclavo fugitivo llamado Estálagmo robó a su hijo Pegnio de pequeño y lo vendió en la Élide y su otro hijo, Filopólemo, es hecho prisionero en la guerra contra los eleos. Para rescatar a su segundo hijo, Hegión compra varios esclavos eleos, pensando en un posible canje por su hijo.

5. Esperabe de Arteaga, 1914.

6. Canet Vallés, 1993.

7. Menéndez Peláez, 1995, p.22.

Así, se hace con a un noble llamado Filócrates, acompañado de su esclavo Tíndaro que es, en realidad, Pegnio, el hijo de Hegión. Hegión dejará partir al esclavo a la Elide, quedando como prenda el dueño para promover el canje del joven noble por su hijo. Hegión desconoce que Filócrates y Tíndaro han cambiado astutamente sus nombres y vestidos, a fin de que sea el amo el que pueda regresar a la patria, quedándose el esclavo en Etolia. Poco después de la partida de Filócrates, la identidad de Tíndaro es descubierta. Hegión, desesperado, pues cree que ha perdido toda esperanza de recuperar a su hijo perdido, condenará a Tíndaro a trabajar en las canteras. Sin embargo, pronto regresará Filócrates en busca de su esclavo, acompañado de Filopólemo y el esclavo Estálagmo. Este último revelará que Tíndaro es en realidad Pegnio, el hijo perdido de Hegión. Así, la comedia terminará felizmente para todos excepto para Estálagmo, que será duramente castigado por sus crímenes.

El argumento de *El príncipe constante* comparte, por tanto, ciertos elementos argumentales con la obra de Plauto pues en ella aparecen temas como el cautiverio o el sacrificio de la libertad individual por una causa moral; en este caso, la defensa de la patria. De este modo, Calderón construye una de sus mejores piezas dramáticas para contar la trágica historia del Infante Fernando de Portugal. La acción se sitúa en el siglo xv, en las guerras del Norte de África que enfrentaron a musulmanes y portugueses. Desde el principio de la pieza se nos presenta al protagonista, el Infante Fernando, como un hombre honorable y compasivo que, ya en la primera jornada, salva la vida al moro Muley. Fernando será hecho preso por el rey musulmán y tomado como rehén. Si Portugal no entrega las llaves de la ciudad de Ceuta, el Infante sufrirá la más dura de las esclavitudes. Portugal intentará entonces entregar Ceuta y recobrar al Infante con vida, pero este se negará, prefiriendo padecer todo tipo de tormentos antes de ceder una ciudad cristiana al dominio musulmán. El Infante Fernando morirá de hambre justo antes de ser liberado por las tropas portuguesas. El joven Muley, que se había mantenido leal al Infante, recibirá como recompensa a su amada, la princesa Fénix, en matrimonio. La obra posee una estructuración compleja, en la que la acción principal, las penurias que ha de padecer el Infante, se entremezcla con una trama amorosa protagonizada por los jóvenes Fénix y Muley que sigue las convenciones de las comedias de capa y espada. Así, Fénix logra, finalmente casarse con Muley en lugar de con Tarundante, el hombre al que su hermano la había prometido.

Como podemos ver, existen ciertas similitudes temáticas que conectan la pieza plautina y la calderoniana. En primer lugar, destacaremos el tratamiento del tema del cautiverio, un castigo al que tanto Tíndaro como el Infante Fernando se resignan para servir así a una causa moralmente superior, bien sea la amistad y la protección de su amo en el caso del personaje plautino o bien la defensa de la fe cristiana y el servicio a la patria en *El príncipe constante*. En ambos textos se ensalza el valor de la libertad individual, a la que los héroes renuncian con un sacrificio admirable, ya que, durante su cautiverio deberán enfrentarse a todo tipo de calamidades y torturas, convirtiéndose en espejo moral para los espectadores.

Los protagonistas guían su conducta según su propia concepción del honor, que les insta a sacrificarse individualmente para servir a una causa moralmente

superior. En el caso del texto plautino, las referencias al honor de *Captivi* son muy llamativas, pues no era este un tema habitual en las obras del dramaturgo, quien habitualmente prefería crear un universo dramático caracterizado por la inmoralidad y la picaresca de sus protagonistas para provocar las carcajadas del auditorio. Ello explica que quizás, debido a su peculiar temática, esta obra llamara la atención de Calderón y le sirviera como inspiración para componer su *Príncipe constante*:

TÍNDARO Con tal de no morir a causa de mis crímenes, poco me importa. Si yo muero aquí y él no regresa, como prometió, al menos será para mí, después de muerto, un timbre de gloria haber rescatado a mi amo prisionero de la esclavitud y de las manos de sus enemigos, haberlo hecho volver libre a su patria, a casa de su padre, y haber preferido exponer mi vida al peligro antes que dejarlo morir.

HEGIÓN Sé, pues, famoso en el Aqueronte.

TÍNDARO El que muere heroicamente, muere, pero no se extingue⁸.

El honor es, sin embargo, uno de los ejes temáticos principales del teatro español del Siglo de Oro en general y del calderoniano en particular. Tal y como señala O'Connor⁹, Calderón se rebelará a lo largo de toda su dramaturgia contra el concepto social de honra, basado en la apariencia y el juicio social y defenderá, junto a moralistas y predicadores de su época, un concepto maduro de honor en el que priman la benevolencia, la fineza y el autosacrificio:

FERNANDO Muley, amor y amistad
en grado inferior se ven
con la lealtad y el honor.
Nadie iguala con el rey.
Él solo es igual contigo
y así mi consejo es
que a él le sirvas y me faltes.
Tu amigo soy y porque
esté seguro tu honor
yo me guardaré también;
y aunque otro llegue a ofrecerme
libertad, no aceptaré
la vida, porque tu honor
conmigo seguro esté. (II, vv.1848-1861)¹⁰

Otro de los motivos que aparece en ambas piezas es la referencia al carácter mutable de la fortuna, dado que ambas presentan la caída en desgracia de personajes otrora poderosos y nobles. Así, leemos en *Captivi*:

Pero, ya lo ves, la fortuna hace y deshace con los hombres a su antojo. A mí, que era libre, me hizo esclavo; de la posición más encumbrada me hizo descender

8. Plauto, 2007, p. 389.

9. O'Connor, 1988, pp. 220-221.

10. Calderón de la Barca, 2015.

a la más baja. Yo, que estaba acostumbrado a mandar, ahora obedezco las órdenes de otro¹¹.

La mudabilidad de la fortuna es, evidentemente, una de las grandes obsesiones del hombre barroco y reaparece constantemente en el teatro calderoniano¹². El tratamiento del tema en *El príncipe constante* parece obligado dado que asistimos a la desgraciada caída en la esclavitud de un Infante, hermano del rey de Portugal:

FERNANDO (...) Sufrid con ella el rigor
del tiempo y de la Fortuna,
deidad bárbara importuna,
hoy cadáver y ayer flor.
No permanece jamás
y así os mudará de estado. (II, vv. 1081-1086)

Por otra parte, encontramos algunas analogías entre los caracteres plautinos y calderonianos. Llama la atención, por ejemplo, que tanto el teatro plautino como el español del Siglo de Oro han sido acusados de presentar unos personajes estereotipados, perfectamente reconocibles para el espectador. Así, Parker, en un trabajo ya clásico¹³, señaló que el teatro áureo se caracteriza por la primacía absoluta de la acción sobre la pintura de caracteres, juicio que resulta un tanto hiperbólico, sobre todo en el caso de la obra calderoniana.

Desde luego, Tíndaro y el Infante Fernando son incomparables. Aunque a ambos les mueven los buenos sentimientos, el Infante, en su capacidad para soportar el sufrimiento se convierte en un mártir del cristianismo, en una representación universal del sacrificio individual, mientras que Tíndaro actúa tan solo como un buen amigo. No obstante, los dos deberán sufrir un penoso cautiverio, al haber quedado como prendas, uno del regreso de su amo y otro, de la entrega de las llaves de Ceuta. El desenlace del cautiverio también será distinto para ambos, pues mientras Tíndaro recuperará la libertad y será reconocido por su padre Hegión, el Infante Fernando morirá antes de ceder a las exigencias del rey musulmán.

Más fácil resulta, sin embargo, establecer concomitancias entre el personaje del gracioso de la obra de *El príncipe constante*, Brito con el criado Tíndaro y el parásito Ergásilo. El parásito es un personaje tópico de la comedia plautina que se caracteriza por su hambre atroz y siempre busca desesperadamente a alguien que lo invite a comer:

ERGÁSILLO Es un desgraciado el hombre que busca qué comer y sólo a costa de grandes esfuerzos lo encuentra. Más desgraciado es el que se esfuerza en buscar y no encuentra nada. Pero el más desgraciado de todos es el que, cuando quiere comer, no tiene qué llevarse a la boca (...). Jamás he visto una persona más

11. Plauto, 2007, p. 372.

12. Gutiérrez, 1975.

13. Parker, 1971.

ayunadora ni más llena de hambre ni a la que le salga peor cuanto emprende. Mi estómago y mi garganta celebran las fiestas del hambre...¹⁴

Esta característica del parásito, la gula, reaparecerá continuamente en las caracterizaciones del gracioso que hagan nuestros dramaturgos del Siglo de Oro y en *El príncipe constante* se observa en los siguientes versos de la versión del manuscrito 15.159 de la BNE:

¡Qué de platos diferentes,
qué de aguardientes de pasas
que transtorna lindamente!
¡Mal año para los vinos
de San Martín y de Yepes,
Manzanares y Membrilla,
Cazalla ni San Clemente,
ni la cuba de Sahagún!¹⁵ (II, vv. 1175-1081)

Además de con la del parásito, la figura del gracioso áureo también se vincula a la del criado plautino, tal y como señala Barone¹⁶:

En el esquema de los personajes que pisan la escena de las comedias plautinas, desempeña un papel central el *servus*, cuya fantasía ilimitada es fuente de enredos, líos y soluciones ingeniosas, que empapan el tejido de la representación. Figura de extraordinaria importancia, sobre todo en el desarrollo del teatro occidental, en la que confluyen el espíritu burlón, la ocurrencia, la capacidad de caricaturizar y las virtudes propias del ingenio lingüístico.

El criado, en las comedias de Plauto es el auténtico protagonista de la acción y en *Captivi* vemos a Tíndaro como el auténtico artífice del enredo, puesto que él maquina el engaño con el que burlar al viejo Hegión y lograr la libertad para su amo. La importancia del criado o gracioso en las comedias del siglo de Oro no será tan exacerbada, si exceptuamos quizás alguna comedia de Moreto, como *El lindo don Diego*.

En *El príncipe constante*, Brito posee, en efecto, un carácter secundario frente al protagonista absoluto de la obra, el Infante Fernando. Sin embargo, la funcionalidad de Brito en la obra es clara; además de ser la figura de donaire acompañará a su señor con lealtad hasta el momento de su muerte. El carácter cómico que este personaje presenta puede ser puesto en relación clara con el humorismo presente en los criados del teatro plautino, a los que recuerda con muchas de sus actitudes, como la cobardía:

14. Plauto, 2007, p.379.

15. Hernando Morata considera dudoso atribuir a Calderón numerosos pasajes de este manuscrito (Hernando Morata, 2015, pp. 66 -77); entre ellos, algunos que recogemos. Cantalapiedra y Rodríguez-Vázquez (1996), sin embargo, editan únicamente la versión del mismo. Optamos por presentar al lector algunos fragmentos que resultan relevantes para el tema que nos ocupa, aunque indicando su procedencia.

16. Barone, 2012, p. 15.

MOR. 1º	¿Qué hacías dentro de la cueva?
(...)	
ZER	Pues, ¿cómo oyendo la guerra te estabas de aquella suerte?
CUT	Tengo un disgusto con ella por cosas que yo me entiendo, fuera de que agora empieza. (I, vv. 864 – 869; ms. 15.159 BNE)
BRITO	... en la tierra me voy por donde quiero sin sustos, ni vaivenes, ni desmayos! Y no en el mar, adonde, [...] no se puede escapar de una carrera en el mayor peligro. ¡Ah, tierra mía! ¡No muera en agua yo, como no muera tampoco en tierra hasta el postrero día! (I, vv. 505-513)

Este comportamiento nos recuerda, por ejemplo, a la actitud de Sosia, el criado de *Anfitrión*, que se escondió durante toda la batalla contra los Teléboes. También nos remiten al típico esclavo plautino, muchos de los chistes y gracias de los graciosos calderonianos. En una de las versiones transmitidas de *El príncipe...* encontramos una expresión que no podía por menos que provocar las carcajadas del auditorio rompiendo con un momento de máxima tensión dramática:

¡Quién le cogiera al perrazo,
allá en aldea gallega,
para darle pan de perro
y molerle como alheña! (III, vv. 1482 – 1485, ms. 15.159 BNE)

Efecto similar, al que provoca Tíndaro, continuamente procaz e irónico:

¡Adiós y salud, aunque merecías que te deseara otra cosa! Y a ti, Aristofontes, te deseo la salud que por tu comportamiento conmigo te mereces, pues por tu culpa me ha sobrevenido todo esto¹⁷.

Así, el gracioso de la comedia del Siglo de Oro es el personaje que más conexiones establece con el teatro plautino, pudiéndose relacionar tanto con la figura del criado, como con la del parásito.

Otra característica llamativa que permite establecer una analogía entre las comedias analizadas es el hecho de que ambas se sitúan en espacios y tiempos muy alejados de las coordenadas geográfico – temporales en las que vivieron sus autores. De este modo, Plauto, un romano del siglo III a.C. sitúa la acción de su comedia en Grecia, en una contienda mantenida entre etolios y eleos. Calderón, por su parte, nos traslada al siglo XV, época en la que Portugal se expandía por el norte de África. En ambos casos, esta lejanía de la acción responde a convenciones literarias.

17. Plauto, 2007, p. 382.

Así, Plauto sitúa la acción en Grecia siguiendo el subgénero de la fábula *palliata*, de ambientación griega. La fábula *palliata* tuvo mucho mayor éxito en Roma que la fábula *togata*, de localización romana, quizá porque el público no gustaba de ver a sus compatriotas inmersos en acciones ridículas. Algo similar puede decirse respecto al teatro de Calderón, pues el dramaturgo acostumbra a situar la acción de sus obras en lugares muy alejados de España. Sin embargo, la sociedad, la ideología o la cosmovisión que aparece en sus piezas siempre es la española. En este caso, la defensa a ultranza de la religión católica no puede entenderse sin tener en cuenta el proceso de Contrarreforma que se vivía en nuestro país. Asimismo, Plauto, pese a vestir a sus personajes con palios, reflejará la vida cotidiana de la sociedad romana, sus tipos y caracteres habituales. De este modo, en ambos casos, el situar la acción lejos del ambiente cotidiano del dramaturgo no responde sino a una convención literaria, quizá orientada a satisfacer el gusto por el exotismo del público.

Por último, hemos de destacar que *Captivi* es una pieza muy peculiar dentro de la producción teatral plautina dado que, en ella, el dramaturgo abandona sus líneas argumentales habituales, basadas en el enredo y el humorismo desafortunados para dotar al texto de cierto carácter trágico. Evidentemente, no podemos decir que nos hallamos ante una tragedia en sentido aristotélico, pues a lo largo de la obra aparecen personajes corrientes, incluso esclavos, y el final es feliz; sin embargo, como ha señalado acertadamente Román Bravo¹⁸, esta pieza dista mucho de otras composiciones plautinas pues en ella encontramos a los personajes de Fílocrates y Tíndaro ensalzando virtudes morales como la amistad o la generosidad. La obra posee por ello un propósito moralizante, extraño en el teatro plautino que, por lo general, tan solo pretende divertir al auditorio. Este objetivo moralizante, explícito en la despedida final, pudo quizás atraer la atención de Calderón, cuyo teatro presenta a menudo un profundo trasfondo ideológico y moral:

LA COMPAÑÍA

Espectadores, esta comedia ofrece un ejemplo de moralidad. En ella no hay toqueteos, ni amorío alguno, ni suposición de un niño, ni estafa de dinero. En ella ningún joven enamorado libera a una ramera, a escondidas de su padre. Los poetas escriben pocas comedias de este tipo, capaces de hacer mejores a los buenos (...). Si de verdad queréis que la virtud tenga su recompensa, aplaudid.¹⁹

Así, el objetivo moralizante es evidente en *El príncipe constante*, obra que nos presenta al Infante Fernando como un ejemplo de perfecto cristiano, como un modelo a seguir puesto que será capaz de morir de hambre antes de entregar la Ceuta cristiana a los musulmanes:

¿Eres diamante? Hecho polvos
sé, pues venenosa furia;
y cánsate, porque yo,
aunque más tormentos sufra,

18. Román Bravo, 1989, p. 351.

19. Plauto, 2007, p. 407.

aunque más rigores vea,
 aunque llore más angustias,
 aunque más miserias pase,
 aunque halle más desventuras,
 aunque más hambre padezca,
 aunque mis carnes no cubran
 estas ropas, y aunque sea
 mi esfera esta estancia sucia,
 firme he de estar en mi fe;
 porque es el sol que me alumbra,
 porque es la luz que me guía,
 es el laurel que me ilustra.
 No has de triunfar de la Iglesia;
 de mí, si quisieres, triunfa;
 Dios defenderá mi causa,
 pues yo defiendo la suya. (III, vv. 2438-2457)

El género de *El príncipe constante* ha resultado polémico para diversos estudiosos. Mientras los partidarios de la existencia de una tragedia española, como Vitse²⁰ o los editores de la obra, Cantalapiedra y Rodríguez López - Vázquez²¹, no dudan en caracterizar la pieza como una tragedia, dado el desenlace fatal de su protagonista, otros autores como Steiner²² o Maestro²³ consideran un anacronismo hablar de tragedia en las obras de Calderón, debido a la fuerte influencia del cristianismo sobre su pensamiento, cristianismo que impone una idea de redención incompatible con un sentimiento trágico de la existencia. Evidentemente, *El príncipe constante* no puede considerarse una tragedia pura en sentido aristotélico, dado que en la III Jornada, una vez recuperado el cuerpo del Infante Fernando, nos hallamos casi ante un final feliz, con la boda entre Fénix y Muley, en el que se reconduce la acción hacia los moldes convencionales de la "comedia nueva". No obstante, en cierta manera, la obra oscila hacia el ámbito de lo trágico por la terrible muerte del Infante, un personaje elevado, por el fuerte contenido moralizante de la pieza y por su temática histórica, que tradicionalmente se vinculaba con contenidos profundos y de tendencia trágica, tal como señala Calvo²⁴.

Así, tanto *Captivi* como *El príncipe constante* resultan piezas peculiares dentro de la producción de sus autores. *Captivi* no se asemeja al resto de comedias plautinas, planteando problemáticas graves (y muy presentes, por cierto, en el teatro calderoniano) como la libertad, el enfrentamiento padre-hijo, el honor o el sacrificio individual para lograr un fin moralmente superior. Posee, asimismo, un ambicioso propósito moralizante y didáctico del que carecen muchas de las comedias plautinas, orientadas únicamente a lograr la diversión y evasión del público.

20. Vitse, 1983, pp.15-33.

21. Cantalapiedra, 1996.

22. Steiner, 1991.

23. Maestro, 2003, pp. 285-327.

24. Calvo, 2007, p. 48.

En el *El príncipe constante*, por otro lado, podemos constatar la superación por parte de Calderón de los estrechos límites de la comedia de capa y espada (subgénero que sin embargo seguía cultivando con gran éxito en aquellos años, con obras como *La dama duende* o *Casa con dos puertas...*) y su progresión hacia un teatro ideológicamente profundo y moralmente comprometido, en este caso, en defensa de la Fe y el sacrificio individual, para el que se hace necesario superar las convenciones dramáticas del *Arte Nuevo* y adentrarse en el terreno de lo trágico, circunstancia común a muchos dramaturgos de su tiempo e, incluso, al propio Lope, tal y como ha señalado D'Artois²⁵.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de determinar el influjo que la obra latina *Captivi* pudo tener en la génesis de *El príncipe constante*. Hasta ahora la relación entre el teatro latino y la dramaturgia del Siglo de Oro español ha sido un tema escasamente abordado por la crítica. Sin embargo, creemos que el estudio de obras de ambos periodos desde una perspectiva comparativa puede resultar interesante pues puede ayudar a determinar en qué medida algunos de los aspectos más peculiares del teatro áureo, como el gracioso, son originales o el resultado de un proceso de asimilación de la herencia latina anterior.

Evidentemente, como hemos podido comprobar en las páginas precedentes, los grandes dramaturgos áureos, como Calderón, no copiaban servilmente sus fuentes latinas y en modo alguno podemos considerar *Captivi* como fuente directa de *El príncipe constante*. Sin embargo, sí pueden verse algunos puntos de contacto entre el teatro del Siglo de Oro y el romano que hace pensar que nuestros escritores, quizás a través del teatro de colegio o del universitario, poseyeron un conocimiento del teatro latino mucho más amplio que el que hasta ahora se les ha supuesto. Por todo ello, sin lugar a dudas, el teatro latino debe considerarse como uno más de los factores que contribuyó a la génesis del milagro teatral de nuestro Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, edición de Fernando Cantalapie-dra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, edición de Isabel Hernando Mo-rata, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- Calvo, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Sevilla-Valencia, UNED, 1993.

25. D'Artois, 2012, pp. 95-119.

- Cantalapiedra, Fernando y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 11-78.
- D'Artois, Florence, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1, 2012, pp. 95-119.
- Esperabe de Arteaga, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914.
- González Gutiérrez, Cayo, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de "Tragedia de San Hermenegildo"*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- Gutiérrez, Jesús, *La "Fortuna bifrons" en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Soc. Menéndez Pelayo, 1975.
- Hernando Morata, Isabel, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 13-38.
- Maestro, Jesús G., «Los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro de Calderón: *El príncipe constante*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Archivum Calderonianum X*, M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 285-327.
- Menéndez Peláez, Jesús, *Los jesuitas y el teatro del Siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», en *Classical drama and its influence*, M.J. Anderson, London, 1964.
- O'Connor, Thomas, *Myth and mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.
- Parker, Alexander A., *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, Grant & Cutler, 1971.
- Plauto, «*Captivi*», en *Comedias I*, J. Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2007.
- Román Bravo, José, «Introducción a *Captivi*», en Plauto, *Comedias*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1989.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- Vitse, Marc, «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.