

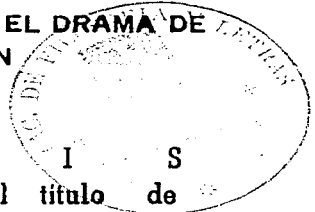
21
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL MITO FAUSTICO EN EL DRAMA DE
CALDERON



T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

p r e s e n t a

Sigmund Jádmar | Méndez Bañuelos



Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D. F.

Junio 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

REGISTRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN.

Entre los personajes mayores de la literatura moderna, la figura de Fausto se destaca como una de las más vastas y complejas. De manera inmediata, su presencia continua, desde el Renacimiento, muestra la relevancia que tiene en la fabulación occidental. La leyenda del mago germánico fue intensamente trabajada dentro de la tradición oral, y fijada de manera temprana en varias crónicas y relatos de la época. En el propio siglo XVII, Fausto traspone el pórtico de la "gran" literatura a través de la tragedia de Marlowe. Durante el siglo siguiente, parece haber un receso en la difusión de la historia, aunque se hace presente en algunas obras teatrales y en la elaboración del *corpus fausticum* de Pfitzer (1674). Para el siglo XVIII, reaparece en numerosas farsas, novelas y cuentos, y en el notable apunte de Lessing. La consumación artística del argumento fáustico sucede, entre el Neoclasicismo y el período romántico, en el gran poema de Goethe, concebido y escrito a lo largo de la vida del mayor poeta de su tiempo. La eminencia de la obra goethiana marca la cima en el desarrollo del personaje y su historia, e hizo vibrar cuerdas esenciales del espíritu de la época, cuyas resonancias pueden sentirse en la vida y las obras de Byron, Shelley, Immermann, Carlyle y muchos otros. Y Fausto vuelve a aparecer en diferentes esbozos u obras desarrolladas de autores como Chamisso, Pushkin, Heine, Grillparzer, etc. La tradición fáustica prosigue en el siglo veinte, en realizaciones de varia fortuna, entre las que destacan los fragmentos de Valéry y los trabajos narrativos de Thomas Mann, de Bulgakov y Michel Butor.

El centro de la tradición fáustica es, sin duda, el poema de Goethe. A partir de él, se empezó a vislumbrar lo "fáustico", en las reflexiones de Holthausen y Spengler, como un concepto clave para la historia de la civilización occidental. El *Fausto* de Goethe reveló la universalidad significativa de este argumento literario. Aquella leyenda del mago del siglo XVI hizo patente entonces la fuente de su potencial riqueza y de la fascinación que había ejercido desde sus orígenes: su trama mítica, su condición de estructura narrativa generadora de significados, en la que se representaban claves esenciales del sino del hombre occidental, su condición universal e histórica. Fausto emergió entonces como un emblema mayor de la cultura europea, y como la figura tutelar de una estirpe mítica, la estirpe fáustica, que reúne a los mitos del mal. Esto renovó la dimensión de la tradición fáustica en su significado presente, a la vez que ensancho su cauce de sentido hacia el futuro como hacia el pasado. Se identificó así la

poético e ideológico contribuye a centrar la investigación en sus propios límites. Las realizaciones del mito fáustico que se han tomado como principales términos de comparación y contraste son el *Fausto* de Goethe, por la relevancia que posee, y la tragedia de Marlowe, también por sus méritos intrínsecos y por la cercanía temporal que tiene con la obra de Calderón. Estos dos puntos de referencia servirán para ubicar la concepción barroca del mito en el dramaturgo español, entre la tragedia pre-barroca de Marlowe y el poema épico-dramático del Romanticismo, de Goethe. Hay que insistir, por último, que la vastedad del tema obliga a no tocar múltiples temas, y a dejar en aproximación y esbozo el estudio de los problemas principales.

El análisis mítico se enfrenta a numerosos escollos; uno es el propio inquisidor del mito pues, al interrogarlo, el hombre se indaga a sí mismo. Ese es el contenido substancial del mito, el hombre (lo es, sin duda, en caso fáustico). Dentro de una historia en la que mezclan, en apariencia veleidosamente, en un conjunto de acciones y personajes, lo histórico y lo ficticio, el sueño y la vigilia, el enigma y el símbolo, se encuentra una rica substancia plurisignificativa, en la cual el hombre se habla a sí mismo de su historia colectiva e individual, de su pasado y su futuro en la dimensión del presente, de su identidad única y su destino común con los demás hombres. En el mito, el receptor tiene una lección de lo universal, una *anagnórisis* y una *katharsis*, un reconocimiento y una purificación; pero también experimenta un *oikeia hedoné*, el gozo particular que produce su exposición artística. Sumergirse en la realización literaria del mito implica también vivenciar y discernir el *pathos* de su belleza.

El vínculo entre mito y arte literario es estrecho. En la literatura, el mito alcanza su plenitud formal; en ella aflora también su fecunda combinatoria de significados. Y la literatura ha poblado su universo y ha configurado varias de sus propias estrategias de creación a partir de la arquitectura interior del mito. Ambos tienen la facultad de enriquecer nuestra comprensión y nuestra perplejidad sobre nosotros mismos y lo otro. El arte nos entrega una vivencia y una visión; nos vuelve contemplativos y nos impele a la acción. Cuando lo inquirimos nos devuelve nuestra pregunta en una respuesta en que se desdoblán una multitud de nuevas interrogantes; de ello emerge otra vez una duda que, acaso, ha revelado un poco más sus contornos. La indagación de la literatura y el mito puede ser también un ejercicio múltiple, dinámico y vital, que testimonia y genera, en su propia esfera, el gozo y el asombro continuo de la experiencia literaria.

1.-EL MITO FÁUSTICO.

1.1 Universalidad del mito (Ontología de lo fáustico).

1.1.1 Mito y literatura.

La literatura es forjadora de mitos. En el término griego μῦθος (palabra, discurso), se revela el vínculo antiguo entre mito y lenguaje. Tan estrecha es su relación, que igualmente podemos invertir nuestra afirmación inicial, y decir : la mitología es forjadora de literaturas. El mito es revelación, y ésta se corporeiza en el lenguaje ; el mito es, como la poesía en su origen, palabra sagrada, manifestación de un contenido trascendente que se hace patente a los hombres a través de signos. Y el mito, como la poesía, es intransferible a otro modo expresivo, pues su contenido y su estructura formal se acrisolan en una misma medalla. Como Schelling ha expuesto en su *Filosofía de la mitología*, el mito significa lo que dice¹, en su enunciación lleva el secreto de su carga significativa. Lo que mito y poesía comunican es una experiencia esencial, el desvelamiento de una porción del misterio de las relaciones entre hombre, divinidad y mundo : son una inmersión en las grandes inquisiciones del origen, el fin y la particularidad del ser y estar aquí humanos. Sin el mito, esta experiencia quedaría oculta ; es el *mythos*, la palabra, la que la vuelve comunicable. Sin embargo, su expresión es también misteriosa : es una revelación que es también un ocultamiento, una respuesta y un enigma nacen simultáneamente de la esfinge de la literatura que, como en el poema de Goethe, declara y oculta a todos su "sagrado y público misterio".

Ante ésta integridad significativa del mito en sí mismo (como del hecho literario en general), aparece la dimensión del problema hermenéutico, como deficiencia y necesidad de la comprensión del hombre, destinatario del contenido mítico. Frente a él, los hombres son impelidos a deliberar sobre una clave de su propia existencia y , o son devorados ante el silencio elocuente de su autosuficiencia significativa, o bien, hallan, como Edipo, el secreto de su

¹ Vid. Xavier Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir, II : La dernière philosophie, 1821-1854*, Paris, Librairie Philosophique de J. Vrin, 1970, págs. 393-433. Hay que reconocer en Schelling un antecedente importante para la indagación del mito ; como afirma Tilliette, "Schelling est un de ces rares inspirés qui ont su parler la langue morte des mythes comme une langue natale, ont sonorisé les voix du silence", pág. 398. Schelling, respetuoso del inefable misterio que contiene el mito, fue el primero en entender la filosofía de la mitología como la *construcción* de la mitología, esto es, como la definición de sus códigos interiores.

afirmación autoconsciente. El mito, como el oráculo de Apolo, es un regalo y un desafío para el hombre que interroga. El dios dispara, desde las sombras, su dardo que hiere e ilumina, que entrelaza en su vuelo la dualidad de libertad y predestinación. De la herida que abre el augurio, brota otro torrente de palabras: el *logos* especulativo, el pensamiento que indaga el sentido del *mythos*, y que puede avanzar, en un movimiento regresivo, del blanco al origen, pues *mythos* y *logos* son, como muestra la dialéctica heraclítica, uno.² De esta forma, mitología y literatura dan lugar a una arte interpretativa que se adentra en sus entramados textuales en busca de las líneas maestras de sentido; la interpretación abre nuevos caminos hacia la ciudadela mítica y explora en ella parajes ocultos u olvidados. Aparece así, como ha visto Gadamer, un mediador necesario entre nosotros y el mito literario, el Hermes que lleva otra vez a los hombres la palabra de los dioses. Es la vuelta de la palabra antigua que es hoy, en este presente, verdad, y una reafirmación de su vitalidad interna, de su capacidad para generar siempre nuevas significaciones, lo atemporal que revela su presencia en el devenir de la temporalidad.

En la literatura se fija el dinámico cauce de las mitologías. Una experiencia trascendente, un momento de revelación, da comienzo al mito. En él, un pueblo va delineando los contornos de su propia imagen, de su vivencia de sí mismos y de lo sagrado, la cual, al penetrar en la médula de lo humano, habla de lo universal del ser de los demás hombres. Es acto de creación y de descubrimiento. En la poesía se despliegan, en sus más felices momentos, las facetas más vastas y hondas del mito. Así, el mito se vuelve comunicable y se continúa hacia el futuro. Y la historia mítica sigue en ella la sucesión de sus metamorfosis. Los mitos, en la literatura, se modifican, cambian, florecen con nuevas ramificaciones de significado. Y, al mismo tiempo, en ella emergen nuevos símbolos, nuevos caracteres y acciones que presentan al hombre los sentidos de su situación particular desde la

² Va Schelling había apuntado que "le mythe et l'interprétation sont solidaires", *Ibidem*, pág. 398. Así lo fueron en la antigüedad, junto con el augurio y el sueño. Acerca del vínculo entre *mythos* y *logos*, es esclarecedor el comentario del neoplatónico Salustio: "[...] de acuerdo con lo decible e indecible, lo oscuro y manifiesto, con lo evidente y lo oculto, los mitos imitan, e imitan la bondad de los dioses [...] ellos imitan también las actividades de los Dioses, pues se puede también llamar al Mundo mito, puesto que son manifiestos en él los cuerpos y objetos, pero las almas e intelectos están ocultos [...] El velar [...] la verdad por medio de mitos a unos les permite desdén y a otros los obliga a filosofar." *Sobre los dioses y el mundo*, (III, 3-4), Madrid, Gredos, 1989, pág. 283. Esta unidad entre mito y filosofía ha sido indagada en la actualidad por estudiosos como Giorgio Colli, en obras como, por ejemplo, *La nascita della filosofia*, Milan, Adelphi, 1989, 9ª ed., 116 págs.

perspectiva de lo universal, la dimensión mítica de su condición presente. Pues sólo en cuanto que el mito en la literatura habla al hombre concreto, que es hoy, le habla a la humanidad en toda su trayectoria histórica.

En las civilizaciones antiguas, la relación entre arte poético y religiosidad era indisoluble. La palabra era la vía regia de manifestación y conservación de lo espiritual. Los *rishis* autores de los *Vedas* son sabios y poetas, guías religiosos y artistas verbales. Este antiguo nexo entre religión y poesía puede verse manifiesto en la palabra *vate*, que designa, a un tiempo, al poeta y profeta. No encontramos otra cosa en Grecia, fuente de la literatura occidental, donde los poetas son los fundadores de la mitología : Homero y Hesíodo, como dijo Heródoto, dieron sus dioses a los griegos. Sin embargo, aquí, en el principio mismo del arte literario europeo, es perceptible un cambio. La espiritualidad helénica es esencialmente artística ; es el período que Hegel denominó de la religión del arte, donde los creadores de la mitología aparecen primero como poetas que como guías religiosos. Y en unos siglos, no serán más que una cosa : poetas. Este proceso marca la dirección seguida por la literatura de Occidente, donde el poeta no será ya, necesariamente, heraldo de lo sagrado. La literatura voltea también a la inmediatez del mundo de los hombres, y busca en ella su sentido universal. La escisión entre literatura y religión se cumplirá cabalmente a partir del Renacimiento. En los siglos XVII y XVIII, la literatura se afirma a sí misma, completa para sí su independencia y su derecho a la creación autónoma. Pero, entre mitología y literatura perdura el vínculo interior del *mythos*, la palabra. La poesía podrá entregarse, en su libre hacer, a la elaboración de vastas simbologías, historias y personajes que siguen revelando al hombre momentos substanciales de la existencia.

Aquiles, Helena, Odiseo, Edipo, Prometeo, Heracles son figuras emblemáticas del hombre griego, que nos hablan hoy a nosotros con imperiosa actualidad. En ellos aún podemos reconocernos a nosotros mismos, en nuestras facetas más luminosas y oscuras ; son testimonios vivientes de la atemporalidad del mito y de la literatura. Pero la poesía moderna ha creado también sus representaciones simbólicas : Don Juan, Don Quijote, Hamlet, Othello son algunos de los mayores emblemas de la moderna literatura europea. Son, casi podemos llamarlos, mitos. Es aquí útil recordar el otro significado de $\mu\theta\omicron\varsigma$: historia, fábula. El mito es, como ha sido estudiado en este siglo, una estructura narrativa que, a nivel de significado, holla en un problema esencial del hombre. En este sentido, Don Juan como símbolo de la existencia estética, Hamlet como el alma bella que se hunde, entre la

pasividad y la venganza, ante el mal del mundo, o el quizá más vasto Don Quijote como "Caballero de la Fe", o "héroe de la semejanza" (como lo llama Unamuno o Foucault), son caracteres emblemáticos de Occidente. Sin embargo, para ser plenamente míticos, les falta un factor fundamental: el ser, en su representatividad esencial, punto de intersección entre lo divino y lo humano, entre las fuerzas de la naturaleza y la sobrenaturalidad.

En esta perspectiva, sólo hay, tal vez, entre las figuras mayores³, un carácter literario nacido de la fabulación moderna occidental que es plenamente mítico: Fausto, la figura legendaria que emerge entre la postrera Edad Media y el Renacimiento, y que, a lo largo de una prolongada labor escritural, ha mostrado a cabalidad sus variadísimas posibilidades de sentido⁴. El mito de Fausto es doblemente significativo: es, por una parte, el mejor testimonio de la elaboración mitológica de la literatura, en todo su desarrollo desde sus orígenes históricos y la leyenda popular, hasta la conformación del mito literario, así como su casi inagotable capacidad de renovación de contenidos; y es, por la otra, como mito mayor de la Europa moderna, clave del sino mismo de Occidente, del descubrimiento e invención que la conciencia europea hace de sí misma, cifrados en la literatura que muestra la dimensión mítica de la historia de una civilización que reniega ya de las mitologías.

1.1.2 El mito de Fausto como emblema del hombre.

Es con el drama de Goethe que la figura de Fausto adquirió su máxima complejidad y riqueza. A partir de Goethe, Fausto se manifiesta a la

³ Varios mitos "menores" han reaparecido en la literatura moderna. Tal el caso del golem, la leyenda cabalística judía del hombre-autómata creado por un mago, representación de la soberbia humana que trata de imitar la creación divina del hombre; otro mito antiguo es el del vampiro, que tiene una larga tradición en Grecia, Arabia y la parte oriental de Europa. Sobre ambos se han realizado versiones modernas, de mediana talla, como el Frankenstein de Mary Shelley, que sigue el esquema mítico del golem (de manera directa, se inspira en él la novela de Gustav Meyrink); y, en el caso del vampiro, la también muy conocida obra de Bram Stoker. Por cierto que estas historias quedan, de alguna manera, abarcadas en el mito fáustico. En el vampiro se convierte un hombre insatisfecho con sus límites vitales, y que eterniza su existencia transformándose en una criatura infernal, así como Fausto, en el poema de Goethe, prolonga su experiencia en el mundo por intercesión diabólica. El mito del golem aparece también en el *Fausto* goethiano, a través del pasaje de la creación del Homunculo por Wagner, el aprendiz de mago.

⁴ Las otros grandes personajes de la literatura moderna europea son "laicos", es decir, no se fundamentan en una concepción religiosa del mundo. Como bien señala Jasmin Reuter, "la tradición fáustica tiene una premisa ineludible: la religiosidad de su protagonista. Católico o protestante, Fausto sólo ha sido imaginado por todos sus autores, desde el siglo XVI, como posible dentro del marco de la religión". *Fausto, el hombre: Tradición fáustica y situación fáustica*. México, U. N. A. M., 1965, pag. 96.

conciencia europea como una imagen representativa de sí misma ; como Hans Elgon Holthausen afirmó, "sólo Goethe puso a ésta [...] en un espacio espiritual universal y la hizo más ambigua, compleja y contradictoria de lo que son Edipo o don Juan"⁵. La amplitud de la concepción del *Fausto* goethiano hizo pensables dos cosas : primero, enlazar un conjunto de figuras míticas, históricas y legendarias (Adán y Eva, Dahák, Teófilo, Cipriano, Simón Mago, Roger Bacon, etc.) con una estructura narrativa y simbólica comunes, en una misma estirpe mítica, la estirpe fáustica ; y, segundo, hacer inteligible lo fáustico como un concepto esencial para la comprensión del sino del hombre y la cultura de Occidente.

Fue Oswald Spengler quien encontró en lo fáustico la esencia misma del alma occidental, tal y como ésta se despliega en todas sus manifestaciones culturales y vitales a partir de la Baja Edad Media. Para Spengler,

fáustica es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones, de las perspectivas y retrospecciones, de la conciencia moral⁶.

Frente al alma apolínea de la Antigüedad, y el alma mágica de la cultura árabe, el alma fáustica vive escindida entre la acción y la contemplación, entre lo individual y lo colectivo, entre la conciencia radical de su finitud y el hambre inagotable de infinito. Su existencia se asume, en su actuar, soberana de sí misma ; todo su movimiento va encaminado a la propia autoafirmación. La fausticidad se autoconcibe como fundamentalmente histórica, y puede pensar su propia historia, para usar la expresión de Croce, como hazaña de la libertad. En el libre despliegue de lo fáustico se enfrenta la conciencia con su propia individualidad, la finitud de su propio ser ante el universo que empieza, a partir del siglo XV, a ser concebible como infinito. El alma fáustica, ha visto Spengler, es solitaria, es un yo que se sostiene ante la inmensidad del silencio cósmico y frente a la individualidad ajena de los demás hombres. Su soledad y su inquietud son el precio que ha de pagar por su libertad individual. En este alumbramiento del yo, el hombre particular siente que ha perdido un mundo. Se trata, en realidad, de un doble descubrimiento : el de una pérdida y el de una conquista. Es, por un lado, el extravío del espíritu por la afirmación de su individualidad ; pero, a un tiempo, es el reconocimiento de que ha despreciado el goce de la vida por la

⁵ Cit. por Ilse M. de Brugger, "La discusión contemporánea acerca del hombre fáustico", en *La temática fáustica en la literatura universal*, La Plata, Universidad Nacional, 1965, pág. 105.

⁶ *La decadencia de Occidente*, Madrid, Calpe, 2ª ed., 1925, t. I, pág. 276.

fantasmal promesa del trasmundo, de que ha dilapidado, según la frase de Hegel, los tesoros de la Tierra en el Cielo. Todo su hacer se dirige entonces a su recuperación, a través de la conquista de lo fenoménico a la que el occidental se ha entregado, con impetu tempestuoso, desde el Renacimiento. Este volcarse al mundo es, en la dimensión mítico-religiosa, la entrega de Fausto al demonio, la renuncia a lo espiritual por el gozo temporal de lo sensible. De esta forma, el concepto de lo fáustico involucra un movimiento histórico general de la cultura europea desde el siglo XVI. Es sobre esta base que todo el hacer del hombre moderno, su arte y su visión de sí mismo y del universo puedan ser llamados "fáusticos"⁷.

En varias ocasiones, Goethe dejó ver lo "incommensurable" de su poema, y en una nota a la edición francesa de *Fausto*, señaló que reflejaba el período evolutivo de un espíritu humano, atormentado por todo cuanto ha atormentado a la humanidad, conmovido por todo cuanto la inquieta, encerrado igualmente en todo cuanto ella aborrece, y también bendecido por todo cuanto ella desea ⁸.

Así mismo, en una carta a Wilhelm von Humboldt, expresaba :

Es una de mis más altas concepciones [...]pues ahora representa 3000 años completos, de la caída de Troya a la captura de Missolonghi ; así, esto puede ser considerado una unidad temporal en un más alto sentido⁹.

De esta forma, en la concepción goethiana se tenía contemplado el tránsito total del hombre de Occidente, desde la guerra fundacional de Troya (en la cual Grecia conquistó para Europa a Helena, símbolo de la espiritualidad que fue posesión primaria de Oriente), hasta la época misma de Goethe y las guerras de la Independencia griega, con su baluarte contra los asedios turcos en Misolonghi, en cuyo sitio, significativamente, murió Byron. En un poema del *Diván de Oriente y Occidente*, el poeta dice :

Quien no se sume a la auroral
cuenta de tres mil años
debe quedar en ignorante tiniebla

⁷ "...Faust est sans doute, la figure mythique la plus souvent repris dans les littératures modernes -en fait le seul mythe, peut-être, où l'homme contemporain reconnaisse volontiers son image [...] Ne parle-t-on pas aujourd'hui d'un "art faustien", d'une "foi faustienne", de l'"Etat faustien", en attendant l'univers faustien" du physicien Stannard ?"; a.v. "Faust", en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1985, t. 7, págs. 801-4.

⁸ *Cit.* por Ilse M. de Brugger, *op. cit.*, pág. 109.

⁹ "Es ist eine meiner ältesten Konzeptionen [...] da es denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolonghi. Dies kann man also auch für eine Zeiteinheit rechnen, im höheren Sinne". Carta a Wilhel von Humboldt (Octubre 22 de 1826) ; en Harold Jents, *Goethe's Faust as a Renaissance Man : Parallels and Prototypes*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1951, pág. 159, n. 3.

día tras día sobrevivir¹⁰.

El múltiple recorrido vital de Fausto va encaminado a la inserción de la existencia individual en el desarrollo general de la humanidad, la cuenta "auroral" (que tiene en oriente su origen), en donde se reconquista el tesoro espiritual del hombre (la Helena espiritual); este valor debe ser desentrañado en la vivencia misma de los distintos momentos de la historia occidental, que forman, en la visión de Goethe, una unidad superior, nacida de la reunión en la existencia del hombre de lo clásico y lo romántico, lo activo y lo contemplativo, lo material y lo espiritual. El sentido de la existencia fáustica se completa, en el drama goethiano, en toda la trayectoria histórica europea, lo atemporal se manifiesta en la misma sucesión temporal, de modo tal que el sentido todo de la historia se le revela a Fausto, al final, como el presente. Es así que el *Fausto* de Goethe representa, en una dimensión más amplia, al hombre occidental desde sus orígenes.

Esta vastedad de contenido de la historia de Fausto se halla sustentada en su propia condición de mito. Sin duda es justo llamar a Fausto "el hombre"¹¹, pues todo mito habla de lo humano universal. Como Paul Ricoeur apunta :

La primera función de los mitos del mal consiste en englobar a la humanidad en masa en una historia ejemplar. Sirviéndose de un tiempo representativo de todos los tiempos, presenta al "hombre" como un universal concreto. Adán significa "el hombre". En Adán, dice San Pablo, hemos pecado todos.¹²

Pero, ¿en que sentido puede entenderse la universalidad de la historia fáustica? Una clave de ésta la señala con justeza Jas Reuter, apoyada en cierta teoría de Eduardo Nicol sobre la psicología de las situaciones vitales :

Puede resumirse la teoría fáustica en la frase : "El hombre es el ser de la alternativa"; a saber : siendo el hombre un ser limitado en todos sus aspectos, se encuentra no obstante (o precisamente por ello) con que a lo largo de su vida se le van presentando posibilidades de acción entre las cuales elegir [...]¹³

¹⁰ El poema de Goethe es "Und wer franzet oder britet..." ("Y quien francés o britano..."), compuesto en Weimar (1815, VIII) : "Wer nieth von dreitausend Jahren/ Sich weiß Rechenschaft zu geben/ Bleib mi Dunkeln unerfahren/ Mag von Tag zu Tage leben." Esta incluido en *West-östlicher Divan*, (*Reinisch Nameh-Buch des unmut*). En *Goethes Gedichte in zeitlicher Folge*, Leipzig, Insel, s.f., t. II, pág. 158.

¹¹ Jasmin Reuter, *op. cit.*, 133 págs.

¹² *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 316.

¹³ *Op. cit.*, pág. 7.

Y esta libertad de elección debe enfrentar dos condiciones insoslayables : una, la determinación de la propia libertad, en el sentido de que al hombre le es imposible no elegir ; la no elección es también una elección, de modo tal que la del hombre es una "libertad necesaria" ; como ha dicho Sartre, estamos encadenados a nuestra propia libertad ; y, por otra parte, la elección implica a sí mismo la no-elección. Al escoger una cosa, estamos obligados en el mismo acto a prescindir de una variedad innumerable de posibilidades. Sin embargo, el contenido propio de lo fáustico es la tensión entre rebeldía-aceptación ante las cadenas de la libertad humana: las ley divina y la renuncia. De este modo, se hayan entrelazados en el mito fáustico los grandes temas de la necesidad, la libertad y el sacrificio.

En este punto, resulta oportuno señalar el vínculo entre libertad, teatralidad y mito, tal y como se manifiestan en la historia fáustica. Uno de los temas fundamentales, acaso el mayor, que se plantean en la literatura dramática, desde la tragedia antigua, es el problema de la libertad del hombre. En la escena griega se veía la representación de los movimientos de una individualidad superior, que se afirma a sí misma como libre, antes de caer fulminada e iluminada por el rayo de Zeus, en una andanada de fuerzas superiores ; la ley inflexible del hado, desafiada por el héroe, henchido de *hybris*, cegado en su autosuficiencia, hace que se desate sobre sí, para usar la frase de Solón, la tormenta del destino. El misterio que aparece en el choque de fuerzas, la necesidad y la libertad, emerge desde la naturaleza misma del drama ($\delta\rho\mu\alpha$ =acción) al mostrar al hombre como sujeto actuante, como una entidad vital que, en ese constructo ficticio y en el gran teatro del mundo, está obligado a elegir entre un acto y otro, en una perpetua sucesión de bívios caminos que lo señalan al menos como coautor de su dicha y de su desventura. Y el mito es el alma misma de la acción dramática. Aristóteles definió a la tragedia como imitación de una acción ($\mu\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\iota\varsigma\ \pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\omega\varsigma$), y dice que la "imitación de la acción es la fábula [$\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$], pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos y caracteres"¹⁴. De esta forma, el *mythos* es la estructura de hechos y personajes del drama. Sobre este vínculo entre tragedia y mito, y la problemática libertad-necesidad, puede esclarecerse la fundamental dramaticidad de la historia de Fausto. En sus elaboraciones más completas, como en Marlowe, Calderón o Goethe, el mito fáustico ha aparecido en forma de drama.

¹⁴ *Poética*. [1450 a. 3-5] ; ed. trilingüe de Valentin Garcia Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pág. 146.

Una característica eminente del mito es su plurisignificación. Los mitos experimentan sucesivas transfiguraciones de las que surgen nuevas regiones de sentido, nuevos rostros que revelan su constante fecundidad. Mito es creación y recreación, un mismo poema que se continúa. Grandes metamorfosis experimentan, por ejemplo, los mitos helénicos desde Homero hasta Eurípides, y todavía mayores en la literatura latina¹⁵. De igual manera, el mito fáustico es múltiple: muchos son los rostros de Fausto en la literatura: uno el de la leyenda popular, soberbio y atrevido; otro el de Marlowe, que encarna el más obscuro demonismo; el de Goethe es el más universal, el Hombre, el genio; los Faustos de Calderón son santos. Fausto es santo, demonio y genio, pecador irredento y luchador espiritual por su propia función representativa de la humanidad. Esta ambigüedad, manifiesta en su final doble, la salvación o la condenación, nace de la dualidad fáustica, que es la propia dualidad del hombre.

1.1.3 La dualidad fáustica.

Hemos apuntado la definición, expuesta por Jasmin Reuter, de Fausto como "ser de la alternativa". Sin embargo, hay que señalar que no se trata, en el mito fáustico, de la elección de cualquiera de las innumerables posibilidades entre las cuales, a lo largo de su vida, un hombre debe decidirse. La decisión fáustica se da a un nivel ontológico; su esfera no es la de la *culpa*, que se da en un plano subjetivo, sino el ámbito de la concepción de *pecado*, que, como dice Ricoeur, "significa la situación real del hombre ante Dios, sea cual sea la conciencia que el hombre tenga de ello"¹⁶. Así lo vive Fausto el teólogo, que tiene conocimiento pleno de su libertad y de la encrucijada metafísica ante la que debe de realizar un acto de definición radical. Como explica Ricoeur

[...] el mismo hombre ha recibido la revelación de que él personalmente es el autor, no ya sólo de sus múltiples actos, sino de sus motivos, y por encima de esos motivos, de las posibilidades más radicales, las cuales a su vez se reducen de golpe a aquella alternativa pura y escueta: Dios o nada. Más arriba evoqué esta "elección deuteronomica": "te doy a escoger entre la vida y la muerte: elige el bien, y vivirás"¹⁷

¹⁵ Los mitos grecolatinos se hallan muy activos durante el Barroco, donde adquieren formas peculiares en la representación, lo mismo serías, que paródicas o vulgarizadas (piénsese en Quevedo o Velázquez). La mitología clásica fue una importante veta inspiradora para Calderón; de ella extrajo el asunto de algunas de sus más hermosas comedias.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 260.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 262.

La elección fáustica se da en ese nivel ontológico ; Fausto deberá decidirse entre el espíritu y el cuerpo, el cielo y la tierra, el bien y el mal, Dios o el demonio. Su entrega al diablo no le cierra, sin embargo, la otra alternativa, de modo tal que cada acto fáustico es una nueva toma de posición ontológica ante la dualidad cósmica.

Es claro que tal definición ontológica se halla sustentada en una concepción dualista, o, con mayor exactitud, en una visión del hombre que reconoce en él la lucha de fuerzas contradictorias. Desde tiempos antiguos, la religión y la filosofía han representado el alma humana como escenario en el que se debaten dos poderosas fuerzas antagonicas, una que lo impulsa al supremo bien y lo celeste, y otra que lo arrastra a la tierra y el mal. Entre los mitos más célebres está el del alma como un carro alado con dos corceles que tiran en direcciones opuestas, mito expuesto por Platón en el *Fedro* (246 B y ss.)¹⁸, y que puede encontrarse también en el *Katha Upanishad*. Un corcel vuela hacia el reino de los dioses, el otro arrastra el alma a la prisión del cuerpo terrestre, donde, cegada por lo sensible, ve sólo en la materia toda su realidad. Para entender la caída fáustica, en su sentido psicológico-religioso, nos es útil la explicación realizada por Rudolf Steiner, creador de la antroposofía. Steiner señala esas dos mismas tendencias opuestas, la terrestre y la celeste, que son así mismo controlados por el yo, el espíritu individual de cada hombre (el auriga en el mito platónico). En una persona sana, el yo es el capitán de una compleja nave en la que marchan el cuerpo, el alma y el propio espíritu ; es el yo el que, como el Ciró de Esquilo, "lleva el timón de sus impulsos". Como energía activa, el yo espiritual busca que floren en el individuo sus máximas potencias, le hace también enfrentar sus regiones oscuras y menos desarrolladas en un impulso positivo de totalidad. Pero he aquí que el yo se enfrenta a su sombra : un yo negativo que lo hace desviarse de su propia naturaleza ascensional :

The ego is the core of spirit alive within each single person, regulating the forces of his soul, controlling the powers of his body. But at the stage of human development which obtains today, the ego is obliged to share his kingdom with another or false ego [...]. The false-ego is self-conscious and may often appear to dominate the true counter part. But he has no

¹⁸ El pasaje es muy conocido : "Se parece el alma a una fuerza nacida en dos : en un tronco de aligeros caballos y en un cochero. Caballos y cocheros de los Dioses son, todos ellos, buenos y de buena raza, los demás, mezclados. Y primeramente entre nosotros el conductor es cochero de un par de caballos, de los cuales uno es de por sí bello, bueno y de la raza de los bellos y de los buenos, mientras que el otro es de la contraria y contrario ; así que, por necesidad, la faena de conducir nos resulta pesada y dificultosa". Platón, *Fedro*, ed. y tr. de Juan David García Bacea, México, U. N. A. M., 1945, pág. 153.

inner substance and depends on being filled out by forces from outside. His character is determined by the influence of circumstances, heredity, training and the forces at work in the body. He displays the negative side of individualism, otherwise called egotism¹⁹

Esta distinción es la que viejas tradiciones hacen entre yo falso y yo verdadero, o sagrado, que se corresponde a las de la moderna psicología, como la apuntada por William James entre yo real y yo material o social, o la que Carl G. Jung realiza entre el Yo, o sí-mismo (*das Selbst*) frente al ego (*das Ich*) que "está subordinado al Yo como la parte con el todo"²⁰ Sobre esto mismo, está también el mito platónico de la nave amotinada, en la que el capitán ha sido encerrado en el camarote, y en la que los marinos (las pasiones) se ceden veleidosamente el timón²¹. El ego es sombra y no esencia, marino y no capitán, tan sólo una parte inscrita en la totalidad del espíritu; sobre él se aplica la labor del demonio (que es, precisamente, la parte que quiere ser el todo), aunque sus estrategias de perdición no dejan de estar supeditadas a la libertad del hombre, y a la omnipotencia divina. Son las propias "cadenas del demonio", para usar una expresión calderoniana. El demonio tiene poder sobre el ser humano cuando se ha dejado dominar por el deseo del ego. Así, puede verse un ejemplo de la esencial impotencia diabólica en un diálogo entre Demonio y Apetito, que luchan por mover el alma humana, en el auto de Calderón *El diablo mudo* :

Apetito : No puedo movella
ayúdame tú.

Demonio : No puedo
yo, precipitarle, no ;
y así, a ti te lo remito,
pues puede hacer su Apetito
lo que no puedo hacer yo²².

El ego, que es nada, quiere todo para su ser vacío ; su deseo de poder, de conocimiento, de placer surge de la intuición de su misma inanidad. En su movimiento afanoso, no sabe sino verse a sí mismo, la nada que es y por la

¹⁹ Evelyn F. Derry, "Rudolf Steiner and Psychology", en H. C. Harwood, ed., *The Faithful Thinker, Centenary Essays on the Work and Thought of Rudolf Steiner, 1861-1925*, London, Hodder and Stoughton, 1965 pág. 98.

²⁰ Carl G. Jung, "El ego : lado consciente de la personalidad", en *Espejos del Yo*, Barcelona, Knirós, 1993, pág. 37.

²¹ En base a la idea de la esencia hombre como capitán y rey de sus demás facultades, Calderón escribió hermosos autos sacramentales como *Los encantos de la culpa*.

²² *El diablo mudo*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed., t. III, pág. 935.

que pierde todo. Al final del piélago de experiencias en las que buscaba colmarse, no está sino, como al principio, frente a su propia negatividad : el demonio que está a punto de arrastrar al Fausto de Marlowe, cuando sus veinticuatro años de placer rebelan de golpe toda su vaciedad, la vaciedad en la que Fausto mismo, voluntariamente, se ha convertido, y que se disuelve ahora como una sombra en las sombras. Esta necedad de quien por su yo vacío pierde todo, puede ilustrarse a través del hermoso Salmo 21 del *Heráclito cristiano* de Quevedo :

Las Aves que, rompiendo el seno a Eolo
vuelan campos Diáfanos ligeras,
moradoras del Bosque, incultas fieras,
sujetó tu piedad al hombre sólo.
La Hermosa lumbre del lozano Apolo
y el grande cerco de las once esferas
le sujetaste, haciendo en mil maneras
círculo firme en contrapuesto polo.
Los elementos que dejaste asidos
con un brazo de Paz y otro de guerra,
la negra habitación del hondo abismo,
todo lo sujetaste a sus sentidos ;
sujetaste al hombre Tú en la tierra,
y huye de sujetarse él a sí mismo²³

El budismo afirma que por uno mismo es hecha la herida. En el soneto de Quevedo, Dios regala el universo todo, desde los cielos hasta la nada abismal, al hombre, quien escapa a enfrentar la más ardua de las conquistas, la de sí mismo. Fausto elige, entre Dios y el demonio, la nada diabólica, él que podía gozar, como todos los hombres, de los tesoros de la totalidad.

Esta pérdida del todo se da tanto en el orden natural como en el espiritual. Para San Agustín, elegir el propio yo antes que Dios es el origen del pecado, cuya causa es la maldad de la voluntad. Ésta no es inherentemente mala, pues el mal carece de existencia : es ausencia de bien. La elección de la propia voluntad es el origen de la caída de ángeles y hombres. Al Fausto de Marlowe lo pierde su propia voluntad ; y con ello pierde todo, incluso el goce sensible que buscaba, pues "ningún bien -en la opinión de Agustín- ni superior ni inferior puede ser gozado excepto si la voluntad es devota a Dios, con lo que el alma devota disfrutará del bien en su debido orden"²⁴ Sin

²³ Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, REL, 1990, págs. 121-22.

²⁴ J. P. Brockbank, *Marlowe: "Dr Faustus"*, London, Edward Arnold, 1962, pág. 15.

embargo, en la misma caída está contemplada, en la concepción cristiana, el proyecto divino de salvación. La figura de Adán está relacionada, en términos opuestos, con la de Cristo ; en la caída de los primeros hombres, como expone Milton en su poema, Dios deja entrever el futuro sacrificio del Hijo ; de modo tal que el *Paradise Lost* se entrelaza necesariamente con el *Paradise Regained*. De acuerdo con Steiner :

[...] it was Lucifer and the Luciferic Beings who brought man too early and too quickly to the experience of the earth, and with it to the experience also of his own ego. The stages of history already described are milestones on the path. The descent is attended by the evils which are consequent on the pride from which it sprang [...] In one sense it is a path of sickness, physical and moral sickness, and in the spiritual world great deeds are enacted to heal man from sickness of his egotism. Therefore, the spiritual Sun-Being, the Cosmic-Word, who through love created the world, descends to human form and brings to the human soul medicine for sickness of egotism -the gift of love [...]²⁵

Visión inherente al cristianismo, que se encuentra en las epístolas paulinas. Todo el período histórico del hombre va encaminado al mismo punto : la salvación, la vuelta al paraíso del que es originario. El sacrificio de Cristo abre de nuevo la puerta de redención a los hombres, quienes deben también sacrificarse, reconocer la propia finitud para que surja la verdadera comprensión. La conciencia del límite y el sacrificio (aceptar el límite, ha dicho Hegel, es saber sacrificarse), hacen posible el amor y saber divinos que salvan a los personajes fáusticos de Calderón y al Fausto de Goethe.

1.1.4 Los momentos de la existencia fáustica.

Como símbolo de la experiencia humana en general, como emblema del sino de Occidente, los diferentes momentos de la existencia fáustica poseen así mismo una significación universal, que tiene valor tanto en lo individual como en una esfera histórica. Aquí esbozaremos algunos de sus rasgos principales²⁶.

²⁵ A. C. Harwood, "The Historical Process and the Individual", en *The Faithful Thinker...*, op. cit. pág. 86.

²⁶ En esta breve exposición, seguimos en lo general la concepción fenomenológica de Hegel sobre el espíritu, desplegado en distintos momentos o figuras en las que aparece a lo largo de su camino hasta alcanzar la conciencia de sí mismo. Este despliegue muestra, conforme a la especificidad ontológica de cada fase temporal, de acuerdo a la concepción hegeliana, el desarrollo dialéctico del ser en sí en la existencia para sí, las figuras particulares como formas de un contenido universal.

A) *La conciencia volcada hacia sí misma.* En el comienzo, la conciencia fáustica se halla dirigida hacia lo interior. Es el retiro del erudito en su gabinete, entregado al coloquio libresco con los autores antiguos. Sin embargo, la búsqueda en la soledad del conocimiento del todo no se cumple. El saber fáustico es en este sentido vacío, yerto, pues ha perdido contacto con la esencia de la vida. Fausto está entonces tan muerto como los autores que frecuenta. Sin embargo, al menos el Fausto goethiano, es un buscador auténtico de la verdad, a la que no ha podido hallar en la pura indagación intelectual. Goethe continúa, en este sentido, a Nicolás de Cusa. En sus diálogos llamados el *Ydiota*, el Lego defiende, frente al conocimiento escolástico y humanístico del Orador y el Filósofo, la mejor vía de la vida práctica y la experiencia. En el Renacimiento, fueron Alberti y Leonardo los seguidores de esta enseñanza del Cusano²⁷.

B) *La insatisfacción de la conciencia inactiva y el despertar de la autoconciencia.* Es entonces que la conciencia mira insatisfecha la inactividad que había abrazado como la verdad; pues sólo tomaba una sombra, el puro actuar del intelecto que no era otra cosa que el reflejo de la actividad real de la vida. Ha perdido los goces de la vida humana por las meras fantasmagorías del entendimiento. Es aquí que la conciencia fáustica toma conciencia de su propia irrealidad, y nace así a la autoconciencia. Hay que distinguir, sin embargo, entre el avance autoconsciente del Fausto de Goethe con la *hybris* del Fausto de Marlowe, que no avanza, sino que retrocede al caer al nivel de lo que Hegel llama la certeza sensible, en la cual la conciencia sólo cree en la realidad de lo material y, así, se halla aún fuera de "la escuela más elemental de la sabiduría"²⁸ Pues la vivencia de este Fausto -el marloviano- de lo suprasensible es la de una mera fuerza instrumental para dominar las cosas del mundo, y la existencia de toda dimensión espiritual queda descartada. En cambio, en el poema de Goethe, la revelación del vacío del intelecto lleva al anciano doctor a un punto distinto: la tentación del suicidio. Lo que lo salva es el sonido de las campanas que anuncian el domingo de resurrección. Esto va más allá de, como creen algunos críticos, de una ironía goethiana. Es más bien una honda intuición del vínculo de la vida

²⁷ Harold Jentz, *op. cit.*, pág. 40. En este notable libro, Jentz ha demostrado como la filosofía de Goethe es mucho más vasta y compleja de lo que creía, por ejemplo, George Santayana, quien la limitaba en lo esencial a Spinoza y la visión general del romanticismo. En el pensamiento de Goethe se mezclan elementos paracelsíacos y neoplatónicos y sigue, no sólo a Spinoza, sino a Cusa y a Pico della Mirandola, entre muchos otros.

²⁸ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, F. C. E., 1996, pág. 69.

con la divinidad, y con el surgimiento de la autoconciencia. Es para Fausto, en efecto, una resurrección, un nuevo nacimiento. Fausto se volcará entonces a vivir una existencia nueva en la que se intentará la reconciliación de los opuestos. Hegel, que ha vinculado magistralmente los conceptos de vida y autoconciencia, explica a esta razón que

La conciencia sólo tiene en la autoconciencia, como el concepto de espíritu, el punto de viraje a partir del cual se aparta de la apariencia coloreada del más acá sensible y de la noche vacía del más allá suprasensible, para marchar hacia el día espiritual del presente²⁹.

Tal es la búsqueda de Fausto : hallar el centro del presente que se encuentra entre la infinitud vacía del intelecto y la multitud de ropajes del mundo fenoménico, y que sólo puede encontrarse en el corazón mismo de la vida. El Fausto marloviano es dominado por el deseo de poder, saber y placer (*libido dominandi, sciendi et sentiendi*) ; el Fausto de Goethe anhela vida y gozo eternos ; su búsqueda es espiritual, y no dejará de ser siempre, como lo llama el Señor en el "Prólogo", un "sirviente del Ideal". Como alguien ha dicho, Fausto confía tanto en Dios que puede entregarse sin remordimiento al diablo. La paradoja faústica es que el camino de la vida sea abierto por la muerte, pues, dialécticamente, como ha explicado Platón, es de la muerte que nace su opuesto, la vida. Así será para Fausto, cuando el término de su paso por el mundo le permita acceder a lo eterno. Primeramente, es la negatividad demoníaca la que le abre otra vez la puerta de la existencia, pues, en el plan cósmico del Señor, Mefisto "es el mal que siempre obra el bien". En la perspectiva junguiana, esta entrega a la "sombra" que encarna Mefisto es un camino para el completamiento de su experiencia humana :

Fausto no consiguió vivir plenamente una parte importante del principio de su vida. En consecuencia, era una persona irreal e incompleta que se perdió en una búsqueda infructuosa de objetivos metafísicos que no consiguió materializar. No estaba aún dispuesto a aceptar el reto de la vida a vivir el bien y el mal³⁰.

En el monismo "pan-en-teísta" goethiano, lo demoníaco forma parte de lo divino y debe ser aceptado para acceder a la esencia de la totalidad³¹. Negar

²⁹ *Ibidem*, pág. 113.

³⁰ Joseph L. Hendersen, "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 121.

³¹ Mefisto es "Ein Teil von jener Kraft/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft". (*Faust*, Wiesbaden, Dietrich'sche, 1948). En esto, Goethe sigue una orientación similar a la del Renacimiento, en la que hay una degradación del demonio : "Le antiche divinità continuano a vivere ; ma vengono degradate a demoni, a spiriti di un grado inferiore e, per quanto forte possa parlare nell'uomo il sentimento primitivo della

al demonio es, en sí misma, una actitud demoníaca : la negación del mal y de la muerte que impide abrazar a un tiempo el bien y la vida.

C) *La insatisfacción de la conciencia estética.* En su faceta de degustador de lo mundano, Fausto aparece como uno de los tres emblemas , señalados por Kierkegaard, de la existencia estética, junto a Ahasvero, el Judío Errante, destinado a la perpetua trashumancia, y Don Juan, asesino y burlador en pendencia incesante de amor y de muerte. Y Fausto, en su universalidad, abarca las facetas principales de ambos personajes, pues es también, entre muchas otras cosas, un hombre errante y un burlador. Es encarnación de la voracidad intelectual y mundana, símbolo mayor de lo demoníaco humano, de la inextinguible apetencia por agotar la realidad, en implacable tránsito en el que el individuo se dispersa por la multitud de las representaciones para figurarse a sí mismo como simulacro de la totalidad. El esteta se vuelca hacia la exterioridad para salvar el límite del abismo interior, que siempre lo acompaña y lo acecha, que avanza con él y que le da alcance apenas el aventurero de lo sensible se detiene, pues es su propio centro vacío, y ésta intuición del abismo interior, la conciencia de la infernal caída, lo conduce al estremecimiento más radical. El Fausto de Marlowe es un alma angustiada ; cada vez que se detiene a contemplar su propia nada, se paraliza en el horror ; ésta vivencia de su negatividad lo impele a seguir ciego en su camino que es, no obstante, una nueva y más honda caída. Fausto salta entonces convulsionado hacia otro instantáneo refugio en el suelo de irrealidad de lo sensible. Se entrega al torbellino de la apariencia con el fin de conseguir la plenitud del ser ; la suya es la marcha infinita del hombre por lo finito, con el ilusorio deseo de hallar en ella la fuente que sacie su sed acallada de totalidad. El ego desmesurado y las mil bocas de su deseo se vuelcan al mundo todo, la gran copa, que sueña apurar hasta las heces. En su imposible proyecto, el hombre fáustico trata de expandirse a través de la sucesión de fragmentaciones y triunfos parciales que jamás lo colman, que en su efímera plenitud se desvanecen y obligan al hombre a una nueva búsqueda tras la sombra de su sueño, de sí mismo, que se proyecta en lo exterior y que se disuelve en un entramado de felices y dolorosas apariencias. Esta inexorable

paura dei demoni, ora è calmato, è tenuto a freno dalla fiducia nell'onnipotenza di un unico Dio, alla cui volontà debbano inchinarsi tutte le forze avversarie". Ernst Cassirer, "Libertà dell'uomo, necessità astrologica e poteri magici", en Cesare Vasoli, ed., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bologna, Il Mulino, 1976, pág. 124. Y es, precisamente, en la obra de Goethe, durante la Segunda Parte, que el demonio se muestra debilitado cuando viaja con Fausto a Grecia, el mundo de las divinidades antiguas que no entiende y con las que nada puede.

disolución de lo finito persigue al Fausto de Marlowe hasta al final, cuando se ve de cara a su propia finitud de hombre. De pronto, la copa está vacía, y la sed no se ha colmado ; más bien, la sed es entonces más apremiante que nunca. Cada gozo de lo sensible se suprime en su cumplimiento a sí mismo. Esta autosupresión de lo finito deja a aquel que se ha entregado de completo al gozo de lo particular con un palmo de narices ; cuando Don Juan satisface su lascivia, la mujer se le desvanece ; ya está de nueva cuenta de cara a la insatisfacción que brota de su propio vacío interior, de la desmesura de su subjetividad. Esta subjetividad desenfundada se vuelca a lo exterior sin reconocerle a los objetos valor real ; lo externo sólo esta en función de su apetito, por lo que todo lo ajeno exterior carece de valor en sí y para sí. Este cegamiento de la objetividad es la fuente de la perpetua insatisfacción fáustica. Aquél que sólo se ve a sí mismo y olvida el valor de los otros termina por perderlo todo. Ese es el fin de la paradójica conciencia estética : lo quería todo para sí mismo, y al final no tiene nada. A este respecto, Gadamer comenta como la crítica de Kierkegaard "revela contradicciones internas de la existencia estética y obliga así a ésta a ir más allá de sí misma", lo insostenible del estado estético de la existencia plantea la necesidad de "ganar [...] la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana"³². Este vuelco hermenéutico nos hace buscar la fuente de sentido de cada experiencia particular en el movimiento general de la conciencia que, en su finitud, se sabe actuar a sí misma y halla así, en la reunión de sus distintos momentos, la significación del presente.

D) *El conflicto de la autoconsciencia escindida.* Pero, en el drama de Goethe, Fausto no se pierde en la hidra de mil cabezas de la *empirie*, sino que representa una figura superior a la de la mera conciencia estética. Su vejez inicial lo diferencia radicalmente del Fausto marloviano, que en realidad no es más que un tierno principiante. Esto lo salvan de caer en las redes de lo grotesco y vulgar, en las que fácilmente se veía atrapado aquel joven Fausto, de modo que poco pueden en él aventuras como la de la bodega de Auerbach o el aquelarre de la Noche de Walpurgis. Su vuelta a la juventud y a la vida es en busca de experiencias esenciales, que Mefisto le proporciona y que irán labrando su salvación. Desde su inicio, la entrega fáustica a las potencias diabólicas se da en un estado de mayor conciencia. El personaje de Marlowe es soberbio e impulsivo, cree saber mucho cuando no sabe nada ; el Fausto de Goethe duda : sabe que no sabe. Su duda no lo es de lo particular, sino que es

³² Hans-Georg Gadamer *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, 5ª ed., pág. 137.

mucho más honda, va dirigida a la totalidad del conocimiento. Y su no-saber no lo hunde en la inacción. Fausto abraza la vida, y la actividad a la que se entrega está dirigida desde esa duda radical que rodea su existencia. Como explica Kierkegaard :

Sólo obrando así se puede asomar el Fausto dentro de sí mismo : sólo así puede tener la duda aspecto poético. Sólo así puede descubrir en la realidad todos los sufrimientos que trae consigo. Se entera entonces de que el espíritu es quien sustenta la existencia y que la seguridad y la alegría en que viven los hombres no tiene su fundamento en la fuerza del espíritu, sino que se explican fácilmente como una beatitud irreflexiva³³.

Fausto es, en la explicación de Kierkegaard un escéptico, lo que lleva en sí mismo el momento positivo del creyente : "él es uno que duda, y aquél que duda está tan hambriento de alimento del espíritu como del cotidiano pan de la alegría"³⁴. La duda de Fausto le "ha destruido la realidad" ; pero esto hace que comience una demanda espiritual, "un movimiento en el mundo del espíritu, es decir, un movimiento infinito"³⁵. En un primer momento, la duda fáustica es tan sólo un atisbo de la docta ignorancia de Cusa o el no-saber socrático ; pues Fausto se halla centrado en el punto medio del dudar entre la infinitud del saber del no-saber, y la vacilación entre saber e ignorar del que no sabe si sabe o no ; pues la duda no se retrotrae hasta la ignorancia absoluta, que es la conciencia que ha tornado a sí, sino que perdura en su indecisión de conocimiento y no-conocimiento. El escéptico vacila entre la conciencia de la libertad, que sabe que la conciencia sólo se sustenta a sí misma, y las pluralidades de lo exterior, que a un punto se muestran tan verdaderas como falsas. Es aún el suyo, un vacío muerto. El escéptico antiguo procede entonces a la suspensión del juicio que trae, como explica Sexto Empírico, el inesperado regalo de la *ataraxia*. Este reposo de la mente no es, sin embargo, el de la sabiduría (como dijo Blake : "wisdom is the rest of mind"), sino que se trata de un precario equilibrio entre la tranquilidad interior y las exigencias de la vida, que el escéptico abraza sin saber nada sobre su verdad. Nadie ha expuesto mejor que Hegel esta particular condición de la conciencia escéptica, que se muestra como autoconsciencia escindida entre la infinitud del pensamiento y la mudabilidad de lo contingente. Este ir y venir entre la certeza de sí mismo y la más grande confusión de sí y del mundo puede ser apreciado en el propio Fausto, quien

³³ *Temor y temblor*, México, Fontamara, 1989, 2ª ed., pág. 145.

³⁴ *Ibidem*, pág. 147.

³⁵ *Ibidem*, pág. 146.

toma partido de la vida (pues para el escéptico la vida sigue su curso con sus apremios y exigencias mientras su valor es puesto en suspenso por el espíritu), pero a la vez, la destruye en él el vértigo de la confusión del movimiento negativo de una autoconsciencia escindida¹⁶.

Sabe, sí, de su propia infinitud, pero tal certeza no se ha reconciliado en lo hondo con las contradicciones que emergen a cada paso en la existencia. Fausto ha abrazado la aventura de la vida en toda su multiplicidad, intuyendo, pero no sabiendo hallar en ella la manifestación de lo infinito, del que sólo conoce un atisbo en su interior, un vislumbre que tiene que ser reconocido en su unidad con el mundo : su vuelta a lo exterior es también una búsqueda de sí mismo. El avance de Fausto como autoconsciencia escindida se da entre esa libertad interior y su propio accionar en el mundo contingente, campo y prisión de su propio actuar libre. Ha aceptado la vida y el gozo, pero no ha reconocido aún en su mismo hacer la poderosa presencia del mal y de la muerte, en la embriaguez de su intuición de la propia eternidad. En este sentido, Fausto representa, como dice Steiner, a la personalidad genial¹⁷. El genio de ha sumergido hondo en sí mismo y ha llegado al límite con el suelo infinito de la interioridad ; de él emanan esa vastísima potencia creadora que se vuela al mundo en forma de creación y de destrucción ; Fausto crea y destruye en su paso por la vida, siembra el amor y la muerte, el bien y el mal. Es por esto, como Goethe dice, émulo del Espíritu del Mundo que despliega su fecundo poder en la manifestación de esa misma dualidad. Fausto repetirá el mundo la búsqueda de lo eterno que había iniciado en la soledad de su estudio, a través de la temporalidad, y sólo hasta que encuentre el *symbolon* de lo femenino y vea la necesidad del sacrificio de la propia existencia y el propio gozo, cuando mire verdaderamente que la infinitud que sabía de hecho suya está más allá de la esfera individual podrá ver por fin el vínculo de la dualidad y sabrá ya entonces que en la existencia misma se halla colmado su sentido.

E) *Sacrificio y reconciliación de la autoconsciencia.* El primer sacrificio fáustico es el del amor de Margarita ; Fausto, ha visto Kierkegaard, es el “seductor sacrificado”, guarda, como su duda, su amor en silencio, amor que se hará posible sólo hasta más allá de la muerte. Después de su agitado

¹⁶ Celia Amorós, *Soren Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Barcelona, Anthropos, 1987, pág. 110.

¹⁷ Según explica Steiner, “In Faust hat Goethe die genialische Persönlichkeit dargestellt!”. *Methodischen Grundlagen der Anthroposophie, (Gesammelte Aufsätze zur Philosophie, Naturwissenschaft, Aesthetik und Seelenkunde)*, Dornach, Suiza, Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1961, pág. 429.

periplo por la vida, Fausto se enfrenta al final con la escasez, la necesidad y la culpa, sombras de su propia finitud y emisarias de la muerte. Llega luego Zozobra, a través de la cual accederá a la final comprensión, de acuerdo con el viejo principio de la tragedia griega "por el dolor, la sabiduría"³⁸. La Zozobra lo ciega; pero esta ceguera aclarará a Fausto la fuente de luz interior:

Diríase que la noche se ha hecho más profunda; sólo en lo interior
brilla una clara luz; me dará prisa a ejecutar lo que pensado había;
sólo la palabra del Señor es lo que pesa³⁹.

Esta ceguera de Fausto es profundamente simbólica; como explica Steiner, siguiendo a Hermann Türck:

La mayoría de los hombres están a través de toda su vida ciegos, y Fausto se ciega al final. Pero esta ceguera de Fausto tiene totalmente otro sentido al de la mayoría de los hombres. Estos pueden ir toda la vida sin ver lo eterno, porque su egoísmo es demasiado estrecho, demasiado limitado, pues después de todo avanzan alrededor de lo eterno. Se aferran en su ceguera a la vida temporal. Fausto no se ha aferrado a lo largo de ella a esta vida, porque el corre detrás de un fantasma de lo eterno; al final de la existencia se toma de la vida temporal. Se vuelve así, aparentemente, como la mayoría. Él se ciega. Pero el motivo por el cual él se coge de la vida temporal es totalmente otro al de la mayoría de los hombres. Tiene el infinito de esta vida temporal, aprende a reconocer su valor de eternidad [...] Por eso puede él, a través del hacer de la magia elevarse al más alto gozo. Al final encuentra que en el hacer para el mundo se alcanza el máximo gozo de sí mismo. El desinterés se complace primero en el más mórbido egoísmo⁴⁰.

Esta ceguera fáustica es, como aquella del *Edipo en Colono* de Sófocles, la expresión exterior de la profunda *autognosis* que ha alcanzado, tras su sacrificio al dios Apolo. En su extremado egoísmo de genio, que no es, como el de la mayoría de los hombre, "estrecho y limitado", sino impelido por una pasión infinita, la noche se ha hecho tan profunda que ha revelado ya la llama interior de la conciencia. Ante sí se abre, como dice Hegel, "el sepulcro de su vida", pero ya se ha desprendido de la atadura de lo individual que le impedía ir más allá de la falsa infinitud de su yo histórico, y así, podrá luchar, hasta el último momento, desentendido de su limitación humana en la confianza de

³⁸ Es el *τον παθει μαθος* del *Agamenón* de Esquilo (v. 177).

³⁹ *Fausto*, Parte II, Acto V, escena v. *Obras completas de Johann Wolfgang Goethe* (traducción de Rafael Caninos Assens), Madrid, Aguilar, 1963, 4ª ed., tomo III, pág. 1352.

⁴⁰ Steiner, *op. cit.*, pág. 430.

que la luz interior llamea en y más allá de la temporalidad; su hacer ha echado raíces en el ser, y así, consciente

de que el sepulcro de su esencia real e inmutable carece de realidad, de que la singularidad como desaparecida, no es la verdadera singularidad, renunciará a indagar la singularidad inmutable como real o retenerla como desaparecida y solamente así será capaz de encontrar la singularidad como verdadera o como universal⁴¹.

Esta renuncia al goce de la acción singular abre a Fausto el goce supremo de lo universal; en este sacrificio está el secreto de su salvación. Lo atemporal y lo eterno, lo finito y lo infinito, lo individual y lo universal, que habían permanecido separados a los ojos de la conciencia escindida, revelan de pronto su unidad suprema. Como explica Hegel, el hombre expulsa la esencia de su voluntad y se libera de la culpa de la acción: "en el sacrificio realmente consumado la conciencia, lo mismo que supera la acción como lo suyo, se desprende también *en sí* de su *desventura* como proveniente de dicha acción...", es esta la acción en el desapego, "la acción que se satisface a sí misma en su hacer o el goce bienaventurado, por donde su mísera acción es así mismo *en sí* lo inverso, o sea la acción absoluta"⁴². Al final, en la labor del espíritu, Fausto contempla la "reconciliación de la Tierra consigo misma". La aceptación del límite y el sacrificio de la singularidad colman cada acción, por deleznable que parezca, de valor, pues toda obra humana es finita, pero su ejecución se llena de sentido cuando se sabe parte de un proyecto general del espíritu. Mefisto niega hasta el final el valor de la vida y la acción:

¿Qué es pues, entonces, lo que nos ha de procurar el crear eterno?
 ¿Quedar lo creado reducido a nada? ¿Eso pasó! ¿Qué quiere decir eso?
 Pues que como si nunca hubiese sido, y, no obstante, gira en el círculo como si fuese. ¡Yo preferiría el eterno vacío!⁴³

Lo creado perdura así, a pesar de la acción de la negatividad de la muerte, girando en el círculo de la totalidad. El *Fausto* de Goethe termina con una profunda lección ética. Fausto es un yo que al final aprende a decir *nosotros*, o bien, como en la expresión unamuniana, "yo soy un nos-otro y un nos-uno". La alteridad se reconoce como mismidad, lo individual como colectivo, lo temporal como eterno, y así, en la aceptación del instante último, que suponía la victoria de Mefisto, es en realidad la copa misma de la infinitud, la reunión de la vida y de la muerte que abren al espíritu el reino eterno de la

⁴¹ Hegel, *op. cit.*, pág. 133..

⁴² *Ibidem*, pág. 138.

⁴³ *Fausto, op. cit.*, pág. 1354.

Presencia. *Fausto* es el envés poético de la *Divina Comedia*⁴⁴: señala la conquista de la trascendencia, no en la contemplación, sino en la acción, completando los dos caminos marcados en el *Bhagavad Gita*. Lo demás, lo deja Goethe en manos del eterno femenino, esto es, en el poder redentor de la Gracia.

1.2 La estructura del mito (Motivos principales de la trama fáustica).

Aunque de manera muy sucinta, es necesario indicar la arquitectura narrativa que compone el mito. Las obras fáusticas poseen una unidad temática, donde el conjunto de sus significados se agrupan en torno a un sentido principal. Puede afirmarse, conforme a lo hasta ahora expuesto, que el tema del mito de Fausto expresa al hombre de cara a una definición ontológica en la existencia (la elección demoníaca) que se traduce, en el plano de la trascendencia, en la salvación o la condena infernal del alma del protagonista. Este es su tema, su unidad significativa. Pero este contenido general toma cuerpo en una historia, en una secuencia de acciones realizadas por un conjunto de personajes. De acuerdo con Tomashevski, "el tema presenta cierta unidad: está constituido por pequeños elementos temáticos dispuestos en un orden determinado"⁴⁵. Esta construcción narrativa en la que se desarrolla la unidad temática, es lo que el crítico ruso ha definido como trama, que es el "conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra"⁴⁶. En la trama se presentan los sucesos de la historia en su orden cronológico y atendiendo a la relación causa-efecto. Por su parte, el argumento de la obra contiene los mismos episodios narrativos, pero de acuerdo al ordenamiento en el cual aparecen dentro de ella. La estructura lógica de la trama tiene su realización concreta en un argumento particular, que es creación de un autor, y que revela en la *dispositio* un estilo personal, una manera única de contar la historia. Al indagar la estructura general de las

⁴⁴ Francesco de Sanctis es quien ha señalado con gran agudeza este vínculo entre los poemas de Dante y Goethe: "Dante muestra la contemplación como vía redentora: "Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza, il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita". *Storia della letteratura italiana, in Opere di Francesco de Sanctis*, ed. de Carlo Muscetta. Torino, Giulio Einaudi, 1958, tomo VIII, págs. 178-79.

⁴⁵ "Temática", en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, 6ª ed., pág. 202.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 203.

realizaciones literarias de un mito estamos más bien atendiendo a la secuencia lógico-causal de la trama de la obra.

Como ha explicado Levi-strauss : "Probablemente no se encuentre mucho más en el abordaje estructuralista : la búsqueda de invariables o de elementos invariables entre diferencias superficiales"⁴⁷. Tal es nuestra intención al tratar de determinar la unidad del mito en su organización estructural, que se establece en un entramado de relaciones significativas comunes en obras de argumentos diversos (en el sentido en el que Tomashevski usa el término), más allá de las diferencias que se dan en creaciones construidas a partir de una misma leyenda, la de Fausto, como las de Marlowe y Goethe, y los dramas de Calderón de tema fáustico, de fuentes diversas. Para ello es necesario describir los componentes narrativos que integran la trama del mito. Según expone Guido Ferraro :

è certamente essenziale comprendere che una ricerca del genere deve avere di mira la ricostruzione della gramatica di quella mitologia, anziché l'interpretazione di simbolici ed episodi separati (interpretazione detta "atomista" nel rimprovero messo da chi adotta un punto di vista semiotico). Ciò significa che, partendo dallo studio d'un certo numero di testi mitici, bisogna procedere verso la descrizione di quel sistema generale di regole grazie alla cui conoscenza sarà poi possibile interpretare qualsivoglia altro testo di quella mitologia⁴⁸.

Hay una gramática interna en el mito, un sistema relacional de símbolos y secuencias narrativas. Cuando éste se hace discernible, es posible la descodificación de otras obras que pertenecen al mismo universo mítico.

La interpretación del relato mítico da lugar a complejos y detallados análisis, que van más allá del ámbito de este estudio. No pretendemos más que esbozar un modelo general del mito fáustico, realizado en base a las obras de Marlowe, Calderón y Goethe, que incluye los elementos que han sido juzgados principales para la exégesis mítica (pág. 29). Este esquema trata de mostrar los elementos del armazón del mito, definido por Levi-strauss, y sobre el que Greimas expone :

por armazón, que es un elemento invariante, hay que entender el status estructural del mito en tanto narración. Este status parece ser doble : 1) se puede decir que el conjunto de propiedades estructurales comunes a todos los mitos-relatos constituye un modelo narrativo ; 2) pero que este modelo debe dar cuenta a la vez : a) del mito considerado como unidad

⁴⁷ *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 27.

⁴⁸ *Il linguaggio*, Milán, Feltrinelli, 1979, pag. 65.

trans-enunciado y b) de la estructura del contenido que se manifiesta por medio de esta narración⁴⁰.

En efecto, el esquema se presenta como un modelo general del mito fáustico, construido, por supuesto, a nivel trans-oracional, tratando de definir bloques macroestructurales, en el difícil terreno de la lingüística textual, y que, a su vez, intenta dar cuenta de la estructura general del contenido.

En primer término, hay que reparar en la bidimensionalidad del modelo, que se configura, por una parte, en un plano vertical, ontológico, y un plano horizontal, cronológico y existencial. La dimensión ontológica del mito se da entre los dos extremos, lo divino y lo diabólico, que constituyen la dualidad fáustica; en la final elevación o abismamiento del protagonista, se muestran como el plano de lo eterno que, como ha apuntado Bachelard, tiene una realidad vertical, frente a la horizontalidad de lo temporal. Pero lo propio del hombre es el desplazamiento horizontal, el caminar sobre la Tierra que es símbolo de la jornada de la vida. En esta dimensión histórico-vital se suceden las acciones fáusticas, entre sus propias dualidades: la vida y la muerte, lo individual y lo colectivo. La historia fáustica culmina con la muerte del protagonista; a partir de ahí se da su paso hacia lo eterno, que queda fuera propiamente de la dimensión temporal del texto. Sólo asistimos a la desaparición del Fausto de Marlowe, arrastrado por los demonios; o bien, se señala el tránsito a la trascendencia en la aparición final de los santos calderonianos, camino a los cielos; y, de manera más patente, en el "Epílogo" del *Fausto* de Goethe, que junto con el "Prólogo" en el Cielo, rodean lo temporal fáustico con lo eterno. Del mismo modo se repite el ámbito doble de lo humano, el individual y el colectivo, en el paso de Fausto de su cámara libresca, tras la elección diabólica, a la interacción con los otros, con lo que del mundo interior se abre para el hombre el ámbito colectivo de la realidad ética. También quedan agrupados los distintos momentos de la existencia fáustica, que se disponen entre los opuestos ontológicos de acuerdo con su contenido, bien en el despliegue de la experiencia estética hasta su autosupresión final (en la caída mortal), o, en su momento positivo, en las diferentes figuras de la autoconsciencia.

En el nivel horizontal, se establece el desarrollo de la trama. Es aquí que se hace necesario la definición de las microsecuencias constitutivas del relato mítico que se establecen conforme al hilo de acción principal del

⁴⁰ A. J. Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México, Premia, 1982, pág. 42.

MODELO ESTRUCTURAL DEL MITO FÁUSTICO.

DIMENSIÓN ONTOLÓGICA : LO DIVINO

*La conciencia volcada
hacia sí misma*

Autoconciencia

*Autoconciencia
excluida*

*Reconciliación
autoconsciente*

VIDA

ACTOR : El Hombre

(Fausto, Cipriano)

acción : búsqueda
intelectual →

A
T
E
M
P
O
R
A
L

Interlocutor :

renuncia-rebelión
↓

caída

Demonio

Motivo del
personaje :
mago negro
↑

pacto diabólico →

ámbito : individual

colectivo

Interlocutores :

vivir más
↑ saber
Realización
de - conocimiento
la búsqueda
↓ poder
ser más

colectivo

Salvación

↑
*Eterno
femenino*

↓
Anclano

Engañador
engañado
Demonio
Engañador
triumfante
↓

Definición final

↓
Perdición

colectivo-individual

←-----→

TEMPORALIDAD

*La conciencia volcada
hacia sí misma*

Razón instrumental

Experiencia estética

Autosupresión estética

DIMENSIÓN ONTOLÓGICA : LO DEMONIACO

protagonista, en este caso Fausto o Cipriano, como símbolo del hombre. En tal análisis de los componentes narrativos, nos abocamos solamente a destacar las partes esenciales, los motivos que toman parte en la composición de la trama fáustica. Conforme a la exposición de Tomaszewski, llamamos "motivo a la unidad temática que se encuentra en diversas obras [...] Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra"³⁰. Se trata de un componente macroestructural en el que se establece una situación tipo, con lexemas actores asociados a acontecimientos tópicos, que pueden aparecer repetidos en muy diversas obras, pero que en la combinatoria particular de diferentes motivos dan lugar a una trama con unidad temática. Así mismo, cada motivo tiene su propio tema. Diferentes motivos pueden asociarse a distintas categorías psicológicas (los fantasmas originarios de Freud; los arquetipos junguianos), cuya consideración es válida en el análisis macrotextual, por estar obligados en él a recurrir a elementos contextuales. Para el caso fáustico, distinguimos motivos asociados intrínsecamente al desarrollo individual del protagonista, y otros que se establecen en su interacción con los demás personajes. Así, Fausto aparece, primero, como buscador de conocimiento, para luego experimentar una transformación que involucre los motivos del rebelde y el mago, y del aliado del diablo. Estos motivos se vinculan a su vez al propio demonio, con el que el hombre comparte en este punto su situación ontológica. El fundamental motivo del pacto diabólico se ubicaría por su parte en la categoría de Greimas de los sintagmas contractuales, dentro de las unidades narrativas³¹. También están los motivos del "eterno femenino" y del anciano venerable. Para ellos hay que tener en cuenta que estos elementos tienen no sólo un contenido taxinómico, sino también posicional³²; esto es, adquieren un sentido y una función distintos según los diferentes momentos del drama. La función salvadora es desempeñada por uno de ellos, o por ambos y, a un tiempo, en el caso del "eterno femenino", puede ser, en un principio, agente de la caída fáustica, y luego de su elevación (como Margarita o Justina), o puede tener un carácter puramente maléfico (como la Helena del *Fausto* de Marlowe). Un análisis muy detenido tendría que consignar la diversidad funcional de estos motivos. A su vez, debería de seguir la totalidad de los segmentos de la acción, su ordenamiento lógico, considerando no sólo lo factual, sino también lo posible, como en el modelo de Bremond. Para nuestro modelo fáustico, indicamos

³⁰ "Temática", *op. cit.*, pág. 203.

³¹ "Elementos para una...", *op. cit.*, pág. 203.

³² *Ibidem*, pág. 49.

simplemente la condición dual del Demonio al final de la obra, como “engañador engañado”, o “engañador triunfante”, según el destino último del hombre. Dentro del esquema, la parte más someramente considerada es la del desarrollo de Fausto desde su contrato diabólico hasta la parte final que, por ejemplo, en la obra de Goethe, es amplísima, por lo que sólo consignamos los tres fines fáusticos que se muestran como las metas de su acción (el poder, el saber y el amor). Las otras tres secuencias mayores son la del inicio intelectual, la de la caída y la conversión demoníaca, y la de la definición ontológica final. A continuación pasaremos a abundar un poco en los contenidos asociados a los motivos principales. Dejamos fuera el motivo del mago, del que se hablará más adelante. A los otros cuatro (el rebelde, el pacto, el eterno femenino y el anciano) les antecede un elemento mayor y necesario para el discernimiento de la propia dimensión vertical del modelo: el mito de la caída. Este mito fundamental establece el nivel ontológico del propio destino fáustico, tanto en su experiencia diabólica como en su consumación, de cara al abismo o la gloria.

1.2.1 El mito de la caída.

El mito de la caída es un concepto religioso fundamental para comprender el tema fáustico. En primer término, está la precipitación del demonio al convertirse en rebelde y antagonista de Dios, del que encontramos distintas versiones en las diferentes mitologías: Luzbel-Satán en la hebrea, Prometeo en la helénica, Ahrimán en la persa, Iblis en la árabe. Pero el aspecto más relevante del mito se encuentra en las antropogonias; a partir de él se fundamentaba la ascendencia divina de los hombres, su caída inducida por un mediador de tentación, y con ello el origen de la situación histórica actual, el sufrimiento y la muerte, y la trágica naturaleza de la condición humana tras la caída. En la mayoría de estos mitos, aparecen tres elementos principales:

(1) The concept of a golden age in the beginning, (2) the accident that is a break of original harmony, (3) the explanation of the present human condition⁹

La caída se desarrolló en muy variadas tradiciones, como la tradición órfica, las viejas enseñanzas herméticas y, por supuesto, en la mitología hebrea,

⁹ Mircea Eliade, ed., *The Encyclopaedia of Religion*, New York, MacMillan, 1987, t. V pág. 256; s.v. “The Fall”, Julien Ries.

donde el demonio es agente principal. En las diferentes concepciones religiosas, aparecen como explicación de la caída humana original las motivaciones propias de la caída fáustica. El apego narcisista y el deseo sexual se exponen como causas en dos historias distintas: el *Corpus Hermeticum*, atribuido a Hermes Trismegisto, explicaba la precipitación de las almas a la Tierra cuando se enamoraron de sí mismas al ver su faz angélica reflejada en las aguas; en una de las versiones hebraicas, los *beni Eloim*, los "hijos de Dios", caen cuando pecaron con las hijas de los hombres. En la más conocida versión judeocristiana, aparecen también relacionados elementos esenciales en el mito fáustico: el deseo y la profanación, el concimiento y el inicio de la conciencia individual y la libertad humana. Dios ha puesto a Adán un límite; si lo traspasa, perderá el paraíso. Aquí está ya el germen de la libertad humana; como dice Kierkegaard, "la prohibición le angustia, pues la prohibición despierta la posibilidad de la libertad en él"⁵⁴. Él tiene ya la certeza de su libertad, pues el límite puede ser transpuesto; la angustia de la libertad es, en primer término, una angustia frente al poder de sí mismo; y tal poder se abre ante sí como un abismo, el abismo inmenso de la posibilidad, lo que Kierkegaard ha llamado el vértigo de la libertad. El abismo está a un sólo paso; esta proximidad es la tentación de la caída. Este estremecimiento ante la posibilidad que se abre ante sí rebela el hecho de que la tentación brota de su propio ser, pues "cada hombre es tentado por sí mismo". Para que el demonio pueda acceder al hombre, necesita la alcahueta de la conciencia interior del pecado, la cual, en los autos de Calderón "is presented as a possibility in every creature with mind and will, the possibility of negation or the perversion of love"⁵⁵. Su propio yo es quien tienta a Eva, como puede inferirse de este intuitivo pasaje de un auto de Lope de Vega:

Eva: [...]
 Si el árbol vedado toco
 ¿habré delinquido?
 (Dentro) No.
 Eva: ¿Quién me ha respondido?
 (Dentro) Yo.⁵⁶

Eva dialoga en escena sola, consigo misma; ella es su propia tentadora, hasta que la culpa se consuma y, al perder la venda de la inocencia, conoce el mal y

⁵⁴ *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pág. 62.

⁵⁵ Alexander A. Parker, "The Devil in the Drama of Calderón", en W. Wardropper, ed., *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York, New York University Press, 1965, pág. 12.

⁵⁶ Jornada I, "La creación del mundo y primera culpa de Adán", en *Obras escogidas*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1962, 2ª ed., t. III, pag. 85.

al demonio. Adán y Eva han transpuesto el límite, ahora están solos, de cara al mundo y su libertad.

The essence of hubris is the desire to be like God; when this desire becomes action, the fall takes place and ushers in the woes of mankind . The Yahvistic document asserts both directly and symbolically that man's experience of evil had an absolute beginning, a beginning that coincides with the beginning of man's history, the history of freedom⁷.

Han querido ser como Dios, y se han convertido en hombres. El hombre es la criatura que se determina a sí misma. Desde su conquistada libertad en el conocimiento del bien y del mal y de sí mismos inauguran míticamente la historia humana como aventura de la libertad; y sólo en la libertad se abre, en la perspectiva cristiana, la puerta redentora del amor, así como su reverso, la posibilidad de caer aún más hondo. En la misma dimensión ontológica vertical, Cristo abre el sentido inverso a la caída, el de la elevación del hombre-Dios a los cielos.

1.2.2 El motivo del rebelde.

En el mito de la caída va implicado el motivo del rebelde, el que se subleva y quebranta un orden. En su esfera cósmica, los personajes míticos más eminentes son Satán y Prometeo. El mito griego es, aparentemente, más ambiguo, frente a la presencia de pura negatividad, tras la caída, del engañador y negador de luz de la tradición hebraica -aunque Prometeo es también un urdidor de falacias, es un sofista, como lo llama Esquilo. En la tragedia esquilea, la figura de Prometeo se funden diversos personajes míticos -Epimeteo, Atlas, Menecio y Tifón, fulminados por Zeus y hundidos en el Tártaro- para conformar un símbolo cósmico del hombre, su caída y su posibilidad de redención. En un principio, Prometeo reconoce la primacía de Zeus y le ayuda a imponer su reino en el universo, pero luego, en el impulso de su individualidad creadora, se aparta de la Ley divina. La falta de Prometeo radica en apartarse de ese orden cósmico para seguir los dictados de su propia voluntad. No reconoce ante Zeus su culpa, y esto lo obliga a un milenar proceso de expiación en el Hades, del que saldrá humildecido y purificado, con su divinidad reconquistada, proceso que Esquilo representaba en las dos partes restantes, lamentablemente perdidas, de su trilogía: el *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*. El símbolo de Prometeo

⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, pág. 265; s v "The Fall"

es muy próximo al de Fausto por su voluntad infatuada y su rebelión intelectual, pues

simboliza la rebeldía, no de los sentidos, sino de la mente, la mente que quiere igualarse a la inteligencia divina, o al menos arrebatarse algunos destellos de luz. No es buscar el espíritu por sí mismo, en la vía de una espiritualización progresiva de sí misma, sino utilizar el espíritu con fines de satisfacción personal [...] La divinización personal de Prometeo sigue a su liberación por Heracles, es decir, a la ruptura de las cadenas y a la muerte del águila devoradora; está también condicionada por la muerte del centauro; es decir por la sublimación del deseo; es el triunfo del espíritu, al término de una nueva fase de la evolución creadora, que tiende al ser y no al poder³⁴.

Esta evolución del mito se corresponde a la que hemos apuntado ya sobre el Fausto goethiano, que se entrega al final a la creación por el ser y no por el poder. La rebelión fáustica se manifiesta, en el *Fausto* de Marlowe, en la dimensión de la rebeldía metafísica, descrita por Camus:

La révolté métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière [...] L'esclave proteste contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état; la révolté métaphysique contre la condition qui lui est faite en tant qu'homme³⁵.

Fausto se rebela contra el orden del mundo y contra su propia condición de hombre, y su fin trágico es el que le aguarda, según el estudio de Camus, a todo el que se sublevar. En el caso del Fausto marloviano, su falta es enorme: "His sin is the sin of angels"³⁶, y su caída será tan honda como la de un demonio. Otras figuras míticas y literarias emparentadas con Fausto son las del atrevido y el profanador, como Ícaro, que se aventura con sus alas de cera al sol, para precipitarse luego, o Faetonte, hijo de Apolo, que desoye la advertencia de su padre y trata de conducir el carro solar, que escapa a su control y con el que casi incendia el mundo, para caer fulminado por el rayo de Zeus³⁷. Otros Faustos antiguos son los hijos de Eolo, Salmoneo y Sisifo, el orgulloso y el astuto, quienes a causa de su desmesurada *hybris* son condenados a trabajos eternos en el Tártaro. Sin embargo, lo propiamente

³⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª ed., 1988, s.v. "Prometeo", págs. 851-52.

³⁵ *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, pág. 40.

³⁶ Douglas Cole, *Sufferin and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967, pág. 203.

³⁷ Es interesante señalar que Calderón ha tratado los mitos clásicos de dos grandes rebeldes en sendas comedias mitológicas: *La estatua de Prometeo*, y *El hijo del Sol, Faetón*.

fáustico lo encontramos en el motivo del pacto diabólico, en la voluntaria unión del hombre con las fuerzas de la sobrenaturaleza maligna.

1.2.3 El pacto diabólico.

El motivo del pacto diabólico sólo puede darse dentro de una cosmovisión fundamentalmente dualista, o bien, en una teología donde se concibe un poder divino al que se opone un antagonista, el demonio. De esta forma, el motivo se haya ausente en el hinduismo y en la religión de la antigüedad clásica. En la tradición hebraico-cristiana, en cambio, existe la noción de un poder antidivino, en cuya entrega el alma ponía en severo riesgo su salvación. Elisabeth Frenzel comenta como la magia era aceptada por griegos y romanos, y su condenación se hacía por el mal uso que de ella se hiciese ; de igual forma, en la mitología germánica no había esa escisión entre mundo diabólico y divino, y los poderes mágicos eran usados por dioses y héroes. En tales tradiciones

Faltaba [...] el factor -típico de este motivo- de la tradición al mundo divino, la hipoteca de la salvación del alma. Por eso quizás los brujos y encantadores eran odiados, temidos, burlados y también despreciados como impostores, pero no eran propiamente diabólicos ni trágicos en modo alguno. Su condena era exclusivamente una consecuencia de su posible efecto perjudicial, mientras que los aliados del diablo de la tradición cristiana hacen a menudo incluso obras provechosas y buenas y, sin embargo, son condenados a causa de su alianza con el maligno⁶².

En el desarrollo del motivo realizado por la literatura popular se entremezclan sentimientos contradictorios de admiración, miedo y respeto, así como el deseo de ver triunfador al final al hombre, quien podía salvarse, incluso a través del engaño al Engañador, y se proponían humorísticamente soluciones ingeniosas que rescataban el alma audaz de la perdición. Desde la perspectiva teológica, la mayor culpa del pactador era renegar de Dios para entregarse al culto de una falsa divinidad, el diablo (ese es uno de los aspectos que, ortodoxamente expone Marlowe en su tragedia). El acuerdo diabólico era además consumado con la sangre del pactador ; la sangre, ese "jugo muy particular" -como lo llama Goethe-, unía el destino del hombre al del demonio, los "hermanaba" en la perdición. La tradición bíblica hace hincapié en la solemnidad de un pacto de sangre ; así lo hace san Pablo

⁶² *Diccionario de mitología*, Madrid, Gredos, 1980, pág. 8 ; s. v. "Aliado del diablo"

(*Hebreos*, IX). Todo pacto diabólico resultaba una parodia maligna del "pacto de sangre" de Cristo y la humanidad, aspecto que dejan ver, en la firma del acuerdo de Fausto y en su final caída, tanto Marlowe como Goethe, con la repetición de las últimas palabras de Cristo : *Consummatum est*. Uno de los aliados del diablo que hallamos fuera de la tradición judeocristiana, es Dahák, en el *Libro de los reyes (Sháhánáma)*, del poeta persa Firdusi (hacia 1000 d. C.). Dahák representa a la serpiente. Azhi Daháka, luego Azhdahák, un dragón del *Avesta*. El príncipe Dahák, seducido por la promesa de poder de Iblis, se convierte en parricida y tirano hasta que aparece el joven Feridún, quien "defeats Dahák, and chains him alive, Prometheus-like, in a cave at the summit of Mount Damáwand"⁶³. Por otro lado, hay que señalar que el motivo del pacto se halla presente en el propio mito de Adán y Eva ; como se expone en el *Descensus Christi ad Infernos* (que es la parte primera del Evangelio apócrifo de Nicodemo), el demonio defiende ante Cristo su derecho sobre las almas de los primeros hombres con el argumento de que él las ha adquirido a través de la manzana. El alegato jurídico del demonio es refutado por Cristo al afirmar que el fruto pertenecía al árbol de Dios⁶⁴.

1.2.4 Los motivos del eterno femenino y el anciano sabio.

Así como Dante en la *Comedia*, quien es conducido al paraíso por Beatriz, encarnación del amor y la sabiduría, la salvación de las figuras fáusticas de Calderón, y del Fausto de Goethe, sólo se da a través de la intercesión de un principio femenino. Pues, en la perspectiva cristiana, si la mujer fue la mediadora de la caída, también en ella se halla la vía de la redención. Como dice el Hombre al Demonio, en el auto de Calderón *El diablo mudo* :

Hombre : [...] mas también
dirá antes en su Génesis Moisés,
que si una mujer fue
mi ruina, de otra, el no mordido pie
de tu frente infeliz
quebrantará la indómita cerviz⁶⁵.

Esa mujer es la gracia, la Virgen, como madre de Cristo, y la propia naturaleza divina de cada hombre. Es el *Ewig-weibliche* del final del poema

⁶³ Edward G. Browne, *A Literary History of Persia. I. From the Earliest Times until Firdawsi*, London, Cambridge University Press, 1969, pág. 115.

⁶⁴ Vid. T. E. May, "The Symbolism of *El mágico prodigioso*", *The Romanic Review*, LIV : 2 (1963), pág. 99.

⁶⁵ En *Obras*, op. cit., t. III, pág. 942.

de Goethe, el "eterno femenino", representado por Margarita y la Virgen María, quienes conducen a Fausto al cielo. El simbolismo de la virgen en el pensamiento cristiano es fundamental :

La virgen madre de Dios simboliza la tierra orientada cara al cielo, que así se convierte en una tierra transfigurada, en una tierra de luz. De ahí su papel y su importancia [...] como modelo y puente entre lo terrenal y lo celestial, lo bajo y lo alto⁶⁶.

Es la mediadora entre lo finito e infinito, que Goethe deja al final rodeada de misterio. En la perspectiva junguiana, es el *ánima*, la parte femenina del hombre que sirve de puente entre el ego y el *Selbst*, la totalidad interior del hombre. Jung distingue cuatro niveles del *ánima* : el primero, representado por Eva, que encarna la naturaleza instintiva ; el segundo lo emblematiza la Helena del *Fausto* goethiano : es lo femenino en su nivel estético en el que se unen, aún confusamente, lo corpóreo y lo espiritual ; la tercera forma es la de la Virgen, el *eros* alado que se eleva a lo celeste ; el cuarto nivel es el de Sofía, la sabiduría que trasciende la mayor pureza, y cuyo símbolo mayor en el arte moderno puede verse en la *Gioconda* de Leonardo⁶⁷ . Sin embargo, el *ánima* tiene también figuras siniestras. Por ejemplo, la Bruja a la que recurren Mefisto y Fausto en el poema de Goethe, para lograr el rejuvenecimiento del protagonista. Otra figura de lo femenino diabólico es la Helena de la tragedia de Marlowe, que completa la perdición de Fausto, como puente de lo terrestre y lo infernal.

Desempeñando la función, junto con el eterno femenino, de agente salvífico, suele aparecer en la trama fáustica el motivo del anciano sabio. Tal figura puede ser identificada en una gran variedad de historias. Así, en la *Iliada* aparece el elocuente Néstor ; en la *Odisea*, está Mentor, el maestro y consejero de Telémaco, cuya figura adopta Atenea, la sabiduría. El vidente Tiresias es, en el mito de Edipo, otra encarnación del motivo. De manera análoga, Merlín el mago es el guía espiritual en la leyenda artúrica. La ancianidad tiene en sí misma un valor positivo : "no es lo caduco, sino lo persistente, durable, lo que participa de lo eterno. Influye en el psiquismo como un elemento estabilizador y como una presencia del más allá"⁶⁸. De acuerdo con Jung, el anciano sabio es una representación del *Self*, de la totalidad interior del hombre⁶⁹. El anciano ayuda al hombre a acceder a un

⁶⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, pág. 107b.

⁶⁷ M.-L. von Franz, "El proceso de individuación", en *El hombre y sus símbolos*, *op. cit.*, pág. 185.

⁶⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, pág. 94 : s. v. "Anciano".

⁶⁹ M.-L. von Franz, "El proceso ..", *op. cit.*, pág. 196.

más elevado nivel de conciencia. Su función salvífica está asociada íntimamente con la del eterno femenino. Esto se muestra claramente en la *Comedia*, donde el viaje por el Paraíso de Dante, bajo la guía de Beatriz, es completado en la más alta esfera con la intervención de san Bernardo. El motivo del anciano aparece tanto en el *Fausto* de Marlowe como en los dramas fáusticos de Calderón; por su parte, en el poema de Goethe, el propio Fausto es el anciano que, en su segunda vejez, ha llegado a la sabiduría. Como el eterno femenino, el anciano sabio tiene su contraparte negativa, plenamente diferenciada en este caso, en la figura del demonio, el antiguo espíritu de la negatividad que se enfrenta al anciano venerable en la trama fáustica, en la lucha por inclinar cada uno la balanza a una diferente dimensión ontológica, que señala la caída diabólica o la elevación final de Fausto⁷⁰.

1.3 Desarrollo histórico del mito fáustico.

Después de esbozar el marco conceptual y los componentes narrativos del mito, procedemos ahora a hacer una breve exposición de sus realizaciones concretas en la literatura europea, desde los primeros "Faustos" de la Edad Media, hasta la aparición de los relatos del mago germánico en el siglo XVI. Además, habrán de señalarse ciertas peculiaridades de la época renacentista que condicionan el florecimiento de la historia fáustica. Debe tenerse presente la gran extensión temporal que se abarca en esta rápida revisión. Desde los primeros tiempos de la era cristiana aparecen figuras legendarias que, con diferente cercanía, se aproximan o repiten de hecho el esquema narrativo del mito fáustico. Hay que recordar la especificidad del concepto de leyenda, próximo al de mito, pero que es claramente diferenciable :

⁷⁰ Existen, por supuesto, otros motivos literarios asociados a la trama fáustica. Uno de ellos es el del criado o el gracioso (*die Lustige Person*), el personaje cómico-burlesco que acompaña a Fausto, y que sirve de contrapunto para las acciones "elevadas" del protagonista, su caída o su elevación final. Su importancia no puede ser desdenada, pues aparece en la mayoría de las realizaciones de la historia fáustica; el Hanswurst de la obra de títeres, Wagner y otros personajes en Marlowe y en Goethe, lo mismo que en los dramas calderonianos. Hanswurst es el campeón del ingenio popular frente al erudito Fausto y su conclusión desdichada en la obra de títeres; el Wagner de Goethe (el de Marlowe no está muy bien perfilado) y los graciosos de Calderón son una parodia de algunas de las facetas de los personajes fáusticos. Una situación tipo del criado es la del "aprendiz de brujo", sobre el que Goethe realizó un notable poema, *Der Zauberlehrling*, inspirada en un texto de Luciano que Goethe convirtió en símbolo del discípulo presuntuoso. Tal función la desempeña, con un contenido completamente satírico, el Hanswurst de la farsa popular. En el *Fausto* de Goethe, Wagner, el atrevido aprendiz de mago, es el que realiza la creación del homúnculo. En *El mágico prodigioso* es Clarín el que cumple con esta función tópica del gracioso dentro de la trama fáustica.

Las leyendas son las narraciones que una nación cuenta y cree sobre su pasado. A menudo, las leyendas contienen una mezcla importante de mito y cuento popular, pero en esencia constituyen la relación de hazañas heroicas o aventuras maravillosas de personajes históricos⁷¹.

El horizonte semántico del mito es mucho más vasto y complejo. La esfera del mito es lo universal; la de la leyenda, lo singular maravilloso, que, desde su origen histórico se levanta, con la inventiva de la imaginación popular, a un más amplio ámbito de significación. Ontológicamente, puede decirse que el mito desciende, pues viene desde arriba; la leyenda, en cambio, tiene una voluntad ascensional, pues va de lo histórico a lo transhistórico. Numerosas leyendas medievales poseen rasgos del mito de Fausto. Precisamente, de ese acervo de leyendas tomó Calderón y otros dramaturgos hispánicos la materia argumental para sus dramas de tema fáustico. Otro factor a considerar es el hecho de que estas narraciones tuvieron su origen como literatura oral. Esto es una realidad común para una gran parte del arte literario desde tiempos muy antiguos, ya se piense en los *Vedas*, o -como explicara espléndidamente Milman Parry, con su teoría de la dicción formula- en los poemas homéricos. La leyendas fáusticas nacieron como literatura oral, aunque nosotros, como en el caso de Homero, las hemos heredado en libros. En algún momento, tales relatos populares son transcritos. Un texto oral, abierto, se fija en un texto escrito, cerrado, en el que las múltiples recreaciones de la oralidad se clausuran (aunque, en otro sentido, el texto permanece abierto). En el caso de la leyenda de Fausto, la narración popular, transmitida de voz viva, adquiere luego la fijeza escritural en diversos narraciones y crónicas para acceder al ámbito de la literatura culta con la tragedia de Marlowe.

1.3.1 Los proto-Faustos medievales.

Como se ha mencionado, el motivo de los pactadores con el demonio se basa en una visión del mundo y trasmundo que contempla el antagonismo de potencias lumínicas y oscuras. Es por esto que las primeras representaciones del mito fáustico florecieron en el seno de la Europa cristiana. Y tal desarrollo se dio así mismo con el agigantamiento de la figura del demonio, cuyos rasgos fueron pacientemente perfilados por la teología y el arte de la Edad Media. La ardua corriente de la demonología medieval hizo posible la terrífica y compleja pintura que de Satán hallamos en la *Divina Comedia*. En

⁷¹ J. V. Luce, *Homero y la edad heroica*, Barcelona, Destino, 1975, pág. 12.

el teatro popular, con fecunda y viva imaginación, se fue acrisolando, entre signos terribles y guiños humorísticos, la imagería de los espíritus malévolos y sus esfuerzos por hacer caer al hombre. En las fuentes medievales se halla el origen tanto del gigantismo demoníaco del potente personaje de Milton y, al mismo tiempo, el perfilamiento de los demonios como personajes con características particulares, a hechura de los hombres, que hallamos en Marlowe, en Calderón y en el Mefistófeles goethiano. Esta humanización de la figura diabólica se ve acompañada por una paulatina demonización del hombre, que hace posible la emergencia de Fausto como figura emblemática de la modernidad.

Dentro de la tradición literaria del Medioevo se dieron múltiples desarrollos del motivo del pacto entre el hombre y el demonio. Cada pueblo concibe su propio Fausto. Simón Mago, San Cipriano, Teófilo, Merlín, Roberto el diablo, la papisa Juana, Frey Gil de Santarem, Roger Bacon, el papa Silvestre II, o bien, en la frontera con el Renacimiento, el Marqués de Villena, son sólo algunos de los personajes que, a medio camino de la historia y la leyenda, fueron elaborados por el rico folklore medieval. Pocas cosas podían fascinar y horrorizar tanto a aquella imaginación que la figura de un hombre dispuesto al negocio del alma con el demonio por una vida de gozo mundano más allá de lo pensable, y aún así tuviese, a la mano, la posibilidad de la salvación. Debió despertar la admiración y la envidia, el repudio y la tentación. La mayoría de las historias fáusticas tienen, sin embargo, una función ejemplar y admonitoria. La primera figura, la de Simón Mago, se remonta al *Nuevo Testamento*, quien perpetúa su nombre en el de un pecado, la *simonía*, pues fue Simón Mago aquél que quiso comprar de los Apóstoles el poder de conferir el Espíritu Santo (*Hechos*, VIII). Los encuentros del Mago con san Pedro representaban la lucha entre la falsa magia demoníaca y el verdadero conocimiento divino. Las anécdotas prodigiosas sobre Simón fueron fecundas: sus conocimientos de retórica y astrología, su conjura contra el Emperador de Roma, su invocación al fantasma de Helena, y su caída final, cuando san Pedro frustra su intento de volar al cielo, serían aprovechados en otras historias fáusticas. Por su parte, la leyenda de Teófilo fue una de las más populares durante la Edad Media; fue difundida vastamente por la literatura popular y culta y las artes visuales. Es de significativa importancia por relacionar el motivo del pactador con el culto mariano, añadiendo por vez primera el fundamental elemento del *Ewigweibliche* al mito fáustico. Algunas de las representaciones más felices de la historia de Teófilo se hallan en uno de los *Milagros de Nuestra Señora* de

Berceo, y en la pieza teatral de Rutebeuf, que inaugura el teatro religioso francés⁷². Por otro lado, Roberto el diablo tiene que luchar con una culpa más vieja : ha sido prometido por su madre al demonio antes de su nacimiento ; su maldad innata tendrá que lavarla en un prolongado trabajo de expiación. En cambio, el personaje de la papisa Juana tiene un rasgo único : es un Fausto mujer. Su pacto diabólico la lleva a la cumbre de la Iglesia, y deberá, tras su arrepentimiento, morir con pública deshonra para acceder al perdón divino. Semejante es la leyenda tejida en torno al Papa Silvestre II, quien se había elevado de ser un humilde clérigo a la silla papal a través de sus saberes astrológicos y de magia negra. Por su parte, la historia de Merlín se relaciona con lo fáustico, como en el caso de Roberto el diablo, por su supuesto origen diabólico ; Merlín forma parte del plan del demonio para dominar al mundo, que, no obstante, se ve frustrado, pues Merlín se convierte en figura tutelar de la Tabla Redonda, que realizará la demanda del santo Grial. La figura mágica de Merlín, emergida de las tradiciones drúidicas, se emparenta con la plenamente histórica de Roger Bacon, mago y científico, cuyo misterioso saber el pueblo relacionó con los haceres del diablo, y que establece un puente directo con los "Faustos" del Renacimiento. Otro personaje legendario es don Enrique de Villena, conocido como el Marques de Villena, de quien se decía que recibió las enseñanzas del demonio en la famosa cueva de Salamanca ; el diablo escogía siete discípulos, de los cuales luego tocaba a uno en suerte acompañar al maligno a los suplicios infernales. El Marqués fue el elegido para este destino infeliz, pero logró burlar al diablo al dejarle en su lugar una sombra. También emerge, de la inagotable imaginaria medieval, dotado de vestiduras fáusticas el poeta Virgilio, el pagano misterioso que parecía haber profetizado el advenimiento de Cristo, compañero de Dante en el Infierno y el Purgatorio, "sabio gentil que todo supo", mago que jugueteaba con genios y demonios, y que luego, en algunas historias, se arrepiente y se bautiza, y "hace con sus propias manos un sillón de madera donde graba los pasos del *Nuevo Testamento*, y se sienta allí a esperar la muerte"⁷³.

Todas estas figuras son emblemáticas de una situación límite : la sujeción de un atrevido a las potencias diabólicas, como lección a los hombres de la posibilidad terrible de la perdición y del infinito poder divino, que en el arrepentimiento del pecador, salva. Son aquellos que han traspasado

⁷² Vid. Velia J. Bianco, "La leyenda de Teófilo : Rutebeuf y Berceo", en *La temática fáustica en la literatura universal...*, op. cit., pág. 18.

⁷³ Alfonso Reyes, "De Virgilio, considerado como fantasma", *Simpatías y diferencias, primera serie*, en *Obras completas*, México, F. C. E., 1980, t. IV, pág. 30.

las barreras de su época, y que, como sueños latentes, señalan lo que está más allá de sus fronteras : la Edad Moderna, de la que Fausto es símbolo, la edad en que, como ha visto George Minois, el infierno se desborda sobre la tierra⁷⁴.

1.3.2 El Renacimiento y el impulso fáustico.

No es extraño que la figura de Fausto surja de la cabeza olímpica del Renacimiento. Nacerá, en efecto, de esta época, con la semilla de toda de su complejidad y su dualismo. Muy claro resulta este hecho cuando se contempla que en el Renacimiento resurge en Occidente, con toda su fuerza, la conciencia de la libertad y la individualidad. La *rinascitas* de lo antiguo, de la que habla el biógrafo Giorgio Vasari, señala para los hombres el renacer de la conciencia de sí mismos. Aún inscritos en el horizonte de la Edad de la Fe, los hombres descubren el equilibrio más fecundo en la espiritualidad misma de lo humano, lo humano visto en su dimensión de universalidad. Se entregan los hombres a la indagación de sí mismos, a los *studia humaniora* que, como dice Hegel, “aunque aparezcan a primera vista como lo opuesto a lo divino, son más bien de suyo lo divino, pero lo divino que vive en la realidad del espíritu”⁷⁵. Esta gozosa visión del hombre y su libertad queda plasmada magníficamente en textos como el *Discurso sobre la dignidad del hombre (De hominis dignitate)*, de Pico della Mirandola, donde puede leerse :

El mejor Artesano [...] dio al hombre una forma indeterminada, lo situó en el centro del mundo y le habló así : “Oh Adán : no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras. A los demás les he prescrito una naturaleza regida por ciertas leyes : tu marcarás tu naturaleza según la libertad que te entregué, pues no estás sometido a cauce angosto alguno [...] No te hice celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal. Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas”.

¡Qué generosidad sin igual la de Dios Padre y que altísima y admirable dicha la del hombre ! Le ha dado tener lo que desea, y ser lo que quiera”⁷⁶.

⁷⁴ *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, págs. 353 y ss.

⁷⁵ *Lecciones de historia de la filosofía*, México, F. C. E., México, 1985, vol. III, pág. 161.

⁷⁶ *En Humanismo y Renacimiento*, Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, *et al.*, (selección de Pedro R. Santillán), Madrid, Alianza, pág. 123.

El hombre resurge, a la luz de las tradiciones herméticas y neoplatónica, como un milagro; así podrá Shakespeare decir, en *Hamlet, What a piece of art is a man!* En esta confianza suprema del que ha hallado la totalidad en sí mismo, podrán surgir las figuras de Alberti, de Miguel Angel o Leonardo, que se vuelcan hacia el mundo con un torrente de creatividad inagotable⁷⁷.

Pero este impulso positivo se ve acompañado de su faz obscura. El hombre empieza a vivir síntomas de creciente inquietud que nace de su propia declaración de autosuficiencia; como centro y puntal del mundo, las preguntas esenciales tornan hacia sí. Sólo ante el espejo, el hombre se adentrará en los abismos de autoinquisición de Shakespeare y Montaigne. A su vez, empezará a vivirse a sí mismo como ajeno al mundo; se abre una grieta entre el hombre y la realidad, entre las verdades objetivas y las ilusiones del yo, como puede verse en la novela de Cervantes. La asunción de la libertad humana lo impulsan a una aventura de vértigos y vendavales. El hombre se afirma adulto ante la tutela de la naturaleza y de Dios, y se lanza al mar de la existencia en la nave de su individualidad, de la que se afirma como dueño del timón y que lleva, no obstante, la ignorada capitania del diablo. Se muestra así con claridad, en la célebre obra de Erasmo, a la *φιλαυτία*, el apego egoísta, como la fuente de la locura y necedad del mundo. Junto a la celebración del Hombre cósmico, que hacen Pico o Ficino, crece sin medida la vanagloria del ego; los hombres de la época, al hablar de su vida, erigen, como lo hiciera Cellini, un monumento a su yo. Frente al ideal renacentista del *uomo universale*, aparece su contraparte negativa: "el delincuente universal, el "virtuoso" del desafuero" en quien "parece que la noción de delito, de la culpa, se haya perdido enteramente"⁷⁸. Entre tales antípodas emergerá la figura histórico-legendaria de Fausto. La autoinfatuación

⁷⁷ En el Renacimiento está aún lejos de ese intelectualismo frío del siglo XVIII. Por el contrario, aquí la reconquista de la razón se da desde el horizonte general de la fe, lo que permite al hombre hallar un equilibrio, precario, es verdad, pues el impulso intelectualista es el que marca el camino general de la sociedad europea. No debe confundirse la profunda confianza de las figuras centrales del Renacimiento con las de un intelecto neciamente infatuado, que desconoce las terribles potencias irracionales. Pues aquel arte no ignora lo terrible, sino que lo ha domeñado, lo ha sometido al poder del espíritu, que llega a su verdad, como ha dicho Hegel, desde el absoluto desgarramiento. Es la parte luminosa de lo fáustico, que ha absorbido en sí la sombra mefistofélica. Esa belleza, profunda y animada, el *ethos* bajo el que palpita un *pathos* poderoso en Botticelli o Leonardo, es el fruto de una conquista de lo bello sobre lo terrible: es Apolo vencedor de Pitón (la parte poderosa de lo apolíneo que no supo ver Nietzsche); es Pegaso que emerge del emponzoñado charco de sangre de la Medusa decapitada.

⁷⁸ Robert F. Arnold, *Cultura del Renacimiento*, Barcelona, Labor, 1936, 3ª ed. pág. 122. Por ejemplo, el Papa Paulo III comentó, sobre un hecho sangriento de Cellini, que los hombres únicos en su arte estaban más allá del ámbito de las leyes.

conduce al moderno a una ambición desmesurada, que exige todo para sí y ve en los otros hombres y en las cosas meras formas instrumentales, carentes en sí de valor, cuyo fin único es la satisfacción de sus anhelos. La modernidad, que se gesta en el siglo XVI, nace en medio de esta contradicción entre, por un lado, la conquista para el hombre de un mundo mejor, más libre y más humano, como lo consagran las utopías renacentistas, y, por el otro, de los proyectos de colonización y nuevas estrategias de dominio. El Renacimiento es una edad bifronte: uno de sus rostros es el de Heracles, vencedor espiritual de las potencias oscuras de la naturaleza inferior; el otro es la faz de Fausto, el mago demoníaco que se abisma, con el vértigo de su libertad, en la voluntad de poder.

1.3.3 Magia, ciencia y poder.

En el surgimiento del mito fáustico se halla el complejo problema de la magia y sus relaciones con la religión, la ciencia y la visión popular. La palabra 'magia' viene del persa *magush*; los magos persas eran los hombres de conocimiento que seguían "la ciencia mágica de Zaratustra", de la que habla respetuosamente Platón en el *Alcibiades*. En su origen, la magia se asociaba a un saber oculto de lo divino, del cual formaban parte la astrología, la adivinación y otras "ciencias" afines. La visión positiva de la magia se extiende a lo largo de la Antigüedad, en la continuidad de textos como el *Papiro Mágico Griego*. La propia *Odisea* era señalada por Plinio como un libro de magia (*Historia Natural*, XXX, 1). Sin embargo, el judaísmo no compartía esa aceptación de la magia, y la relacionaba con influencias satánicas. Así, las actividades de Jesús como taumaturgo fueron repudiadas como obra de una posesión de Belcebú (*Marcos*, 3 : 22-27)⁷⁹. Esto marcó la actitud ambivalente hacia la magia que prevaleció a lo largo de la cristiandad medieval.

La vinculación entre magia y demonio fue continuada, desde los Apóstoles, por diferentes pensadores cristianos. Por ejemplo, San Isidoro comenta los orígenes remotos, persas, asirios y griegos, de los magos, y vincula su estirpe a la de los ángeles caídos: "Y así esta vana apariencia de las artes mágicas ha prosperado por muchos siglos en todos los suelos del

⁷⁹ Vid. Mircea Eliade, ed. *The Encyclopedia of Religion*, op. cit., t. IX, págs. 82-101 ; s.v. "Magic", de Ioan Petru Culianu.

orbe, desde la tradición de los ángeles malos"⁸⁰. Sin embargo, durante toda la Edad Media, la magia siguió cultivándose en Europa. Santo Tomás habla del regalo de Cristo como un don sobrenatural, que restablecía una unidad de naturaleza y sobrenaturaleza perdida tras la caída del hombre. Dante establece en el *Convite* un sistema de las artes en estrecha relación con la astrología. Tanto la medicina como la ciencia natural del Medioevo estaban impregnadas de astrología y alquimia. En cuanto a la astrología, "la fede medioevale offre un correttivo sempre pronto contra di essi. La fede, né la nega, né li espelle : ma li sottomette alla potenza della provvidenza divina"⁸¹. Uno de los manuales mágicos más célebres de la época fue el *Picatrix* (Hipócrates), traducido al español en 1256, que sobre la base del saber de la relación del hombre con el mundo, atribuía a la magia la capacidad de regular, dominar y transformar a hombres y cosas. El vínculo hombre-mundo fue también la base de la magia renacentista, el conocimiento del microcosmos y el macrocosmos era la llave proteica que habría la puerta de toda realidad, humana, material o divina. Mago es aquél que, hallando el nexo entre lo natural y lo sobrenatural, ejerce el dominio del hombre sobre la creación. El neoplatónico Marsilio Ficino sustentaba el saber mágico sobre el concepto de *concordia mundi*, la unidad amorosa de las partes en la que cada cosa es un modo de expresión de la totalidad. Un médico debía de ser también cosmólogo; quien no entendiese el movimiento de los astros no podría comprender los humores del cuerpo. Esta unidad de las partes en el todo, y el todo manifestado en las partes es lo que Michel Foucault ha llamado el primado epistémico de la semejanza, que perdurará durante el siglo XVI, y que será removido, en el siglo XVII, con el arribo de una nueva *episteme* occidental : el reino de la razón.

En la concepción de Ficino, magia y religión permanecían íntimamente ligados; aunque, dentro de la misma magia, establece una división :

...per Ficino la connessione fra magia e religione, intosa come uso di forze spirituali in senso lato, rimane indissolubile, solo che il mago "nero" si serve delle forze inferiori o diaboliche, e quello "bianco" delle forze superiori o divine⁸²

⁸⁰ [Itaque haec vanitas magicarum artium ex traditione angelarum malorum in toto terrarum orbe plurimis saeculis valuit], *Erymologiarum sive originum*, (Lib. VIII, viii, ix, 3, 11-12), Oxford, Oxford University Press, 1989, t. I.

⁸¹ Ernst Cassirer, *op. cit.*, pág. 124.

⁸² Eugenio Garin, "Per una valutazione storica della magia rinascimentale", en Cesare Vasoli, ed., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, *op. cit.*, pág. 155.

El mago es un mediador (la palabra hebrea *mal'akh* se traducía al griego por *angelos*), entre lo oculto y lo patente; si ejercía de vehículo de lo diabólico, era un mago "negro", si de lo divino, era entonces "blanco". La magia negra o inferior se relacionaba con la brujería, cuyas características fueron definidas en el siglo XV:

(1) pact with the Devil, (2) formal repudiation of Christ, (3) the secret, nocturnal meeting, (4) the ride by night, (5) the desecration of the Eucharist and the crucifix, (6) orgy, (7) sacrificial infanticide, and (8) cannibalism⁸³

Varios de estos elementos serían aprovechados en el *Libro popular del doctor Fausto*, en el siguiente siglo. Si esta concepción dual de la magia resultaba, en los propios textos de Ficino, ambigua, no es extraño que a los ojos del pueblo y de la Iglesia, en particular a su órgano persecutorio, la Inquisición, fuese aún menos discernible, y aún poco significativa para quien ejercía el monopolio del saber espiritual, ni es insólito que, sin importar el color, magos blancos y negros ardiesen en las hogueras inquisitoriales. No menos agresiva fue contra la magia la Reforma, también con el mismo rasero uniformador. Modernos estudiosos del tema, como Frances A. Yates y Ioan Petru Culianu han señalado "the possibility that the Renaissance magus was turned into a grim and deluded follower of Satan by the ideology of Reformation"⁸⁴. Esto es evidentemente significativo para la leyenda fáustica, que fue modelada en la cuna misma de la Reforma, y que determinó las primeras formas modernas del mito.

Pero hay una ambigüedad mayor, acaso más importante, que es la magia y ciencia. Esta tensión entre una y otra aparece ya en Roger Bacon, quien fue él mismo mago y científico y Fausto del Medioevo:

Secondo Bacone magia ora significa ambiguamente temi religiosi, ossia culti diabolici, come l'invocazione di spiriti e potenza delle tenebre, di forze occulte del mondo elementare, ed ora invece non indica altro che la parte pratica della scienza naturale, il dominio sulle forze della natura, e per fino il ritrovare medicamenti e costurrire macchine⁸⁵.

A veces aparece la magia como arte diabólica, otras como ciencia (y más exactamente, como técnica) por completo racional y humana. Estas

⁸³ Mircea Eliade, ed., *The Encyclopedia of Religion, op. cit.*, vol. XV, pág. 417; s. v. "Witchcraft", de Jeffrey Burton Russell.

⁸⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, t. XV, pág. 101; s. v. "Witchcraft".

⁸⁵ E. Garin, *op. cit.*, pág. 154. También Cornelio Agrippa relacionó a la ciencia con la magia negra: ciencia es el conocimiento falso que da la serpiente, dice en su *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (1530).

vacilaciones de Bacon son representativas del proceso de separación total de la ciencia de una concepción religiosa del mundo y del hombre, que comienza a gestarse en el siglo XIV y se completa en el siglo XVII. Roger Bacon piensa aún la ciencia en términos religiosos, y la llama magia ; ve luego la magia desde una perspectiva racional y filosófica y reconoce en ella lo que hoy llamamos ciencia. La división entre una y otra es lenta, como puede verse en la crítica a la astrología que va realizándose en el siglo XV : Pico la rechaza por sostener el absurdo de que la materia, inferior, puede inclinar el espíritu ; Leonardo se interesa más en la ciencia astronómica porque no está manchada del interés necio sobre el propio destino : la astronomía es contemplativa. Kepler, el último gran científico que también fue astrólogo, la acepta, pero llamándola *stulta figlia* de la astronomía. Serán Galileo y Francis Bacon los que establezcan firmemente la escisión magia-ciencia, aunque a los ojos de la religión perdurarán las confusiones : el fin de Galileo pudo ser el mismo al del mago y filósofo Giordano Bruno, mártir, no tanto, de la ciencia, como de la magia.

En Francis Bacon, pueden verse ya delineados los trazos maestros de la ciencia moderna. Sin embargo, su finalidad sigue siendo la misma a la de las artes mágicas : restaurar el dominio, concedido por Dios mismo en el *Génesis*, del hombre sobre la Tierra. La vía para restaurar esta potestad humana es el conocimiento. Dice Bacon en el *Novum organum* : "La ciencia del hombre es la medida de su potencia, porque ignorar la causa es no poder producir el efecto"⁶⁶. *Nam et ipsa scientia potestas est* ; la ciencia es poder. Como tal, en la perspectiva aristotélica, es neutro, es un poder que destruye o que edifica, que quita o da la vida. Bacon sabe que el poder corrompe, y que la ciencia puede adquirir la forma del cisne o de la serpiente. En este sentido, no escapa a la dualidad de la magia ; antes afirma su vaciedad y su contradicción. Como explica Octavio Paz :

La soledad del mago es la soledad sin retorno. Su rebelión es estéril porque la magia -es decir : la búsqueda del poder por el poder- termina aniquilándose a sí misma. No otro es el drama de la sociedad moderna [...] La magia afirma la fraternidad de la vida -una misma corriente recorre el universo- y niega la fraternidad de los hombres⁶⁷

Estas palabras sirven muy bien, como deja ver el propio Paz, para la ciencia, cuyos principios rigen la concepción europea del mundo desde el siglo XVII ; el mago se convierte en el símbolo de la nueva edad científica. La ciencia

⁶⁶ Barcelona, Orbis, 1984, pág. 27.

⁶⁷ *El arco y la lira*, en *Obras completas*, México, Circulo de Lectores-F. C. E., 1994, 2ª ed., t. I, pág. 78.

indaga las leyes universales de la materia y la vida, pero choca con la misma barrera que la magia : los demás hombres. La razón, en la *Fenomenología* de Hegel, se pierde cuando trata de indagar las leyes éticas -al llegar a ellas, la sana razón se sacrifica para amanecer en el día del espíritu. Antes del Renacimiento, la ciencia estaba supeditada a la fe, y limitada por normas éticas y estéticas que limitaban su desarrollo ; su rompimiento con los viejos principios le permite, ciertamente, su libre crecimiento, pero es también verdad que se vuelve mucho más peligrosa. La magia era pensada aún en términos morales, aunque fuera en divisiones simples y ambiguas como la de Ficino ; la ciencia ampara su poder destructor en su neutralidad, dejando la responsabilidad de su uso en los hombres. Los orientales dicen que la sabiduría es una dama que sólo pertenece a Uno , mientras que la razón es una meretriz que se va con cualquiera. La razón divide ; con su estile, se escinde a sí misma de lo sensible y lo espiritual, lo individual de lo social. Esta nueva visión del mundo que Shakespeare ilustra en *King Lear* en la figura de Edward, el rebelde, el bastardo, el que se vive a sí mismo fuera de la Naturaleza, de Dios y de la sociedad :

The New Man is a Mind in a Body. The body belongs to mechanical Lion-headed Nature. The mind stands outside as observer and server of the machine [...] The dualism of mind and body means that the body supplies the needs -a *vis a tergo*- and mind supplies the ways and means to satisfy them⁸⁸

Este nuevo hombre, como el mago, nada sabe de la fraternidad con los otros. Abismado en su solitaria individualidad, sólo se sabe una mente en un cuerpo, una naturaleza física con necesidades suplidas por una razón instrumental. El otro no es el prójimo, sino el oponente. Cada hombre es enemigo de los otros, es la concepción que impera durante el Barroco, en las obras de Gracián o en el *Leviathan* de Hobbes. La razón se va con cualquiera, y, en este caso, como diría el propio Hobbes, con las fuerzas de la naturaleza interior, el corcel negro de Platón que, para el barroco, parece jalar al hombre con impulso irresistible. Esta peligrosidad de la razón científica la dejaba ver, un siglo antes, Rabelais, en la célebre carta de Gargantúa a su hijo Pantagruel : "Mais parce que, selon le sage Salomon, sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme"⁸⁹.

⁸⁸ John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber and Faber, 1972, pág. 78.

⁸⁹ *Gargantua et Pantagruel*, Paris, Bibliothèque Larousse, s.f., tomo I, pág. 159. Quien ha señalado, con gran tino, este pasaje es Harry Levin, en su libro *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber & Faber, 1973, 231 págs.

Ciencia sin conciencia es la ruina del alma ; puede ser la del mundo moderno. Este es uno de los puntos centrales de tensión en el mito fáustico. Fausto, el mago, que es símbolo de la modernidad y sus contradicciones, su cientificismo y su vacío espiritual, de sus sueños y sus ocultos apetitos de su aniquilación.

1.3.4 La historicidad de Fausto.⁹⁰

Parece casi inverosímil que de la historia escandalosa del mago y nigromante Johann Faust surgiese uno de los caracteres más fecundos de la historia de la literatura, y que, a partir de él, se congregasen tan diversos contenidos que lo convirtiesen en la figura tutelar de una rica estirpe mítica. Pero esto sucedió tras un largo proceso que abarca, al menos, cuatro siglos, desde comienzos desde comienzos del siglo XVI, a través de noticias aisladas, narraciones orales, relatos impresos y obras de títeres, hasta los trabajos mayores de Marlowe a Goethe. Fausto, el hombre, es un gran problema para la crítica y la erudición. Durante algún tiempo se le consideró completamente legendario, hasta que un teólogo de Wittenberg, J. G. Neumann, demostró la existencia histórica del hombre en su *Disquisitio historica de Faust Praestigiatore*. Johann o Georg Sibellicus o Fausto el joven parece haber nacido en Knittinglen (Würtenberg) alrededor de 1480. Según algunos, tomó el nombre de Fausto (en latín, *faustus* : dichoso, favorable) de las homilias *Clementinas*, en la cuales se cuenta que el padre de Clemente, llamado Fausto, le aparecía a su hijo para espantarlo bajo la figura de Simón Mago. Se supone estudió magia en Cracovia y en Ingolstadt ; así mismo, hay un registro suyo en la universidad de Heidelberg. Fue luego expulsado de la Universidad de Erfurt, por la fama que de él corría sobre sus conversaciones con el demonio y su invocación a los muertos. También fue expulsado de la ciudad de Lutero, Wittenberg. Llevó una vida errabunda, con hazañas y baladronadas que impresionaron al vulgo. Y no sólo a él. El cultísimo Konrad Gessner, el propio “Plinio suizo”, lo conoció y lo clasificó entre los “escolares vagantes”, gente equívoca que “continúa la tradición de los druidas, lo cuales, entre los

⁹⁰ La exposición de la leyenda de Fausto, aunque no haya servido directamente a Calderón, es necesaria para comprender mejor la gestación moderna del mito. Por cierto, la leyenda del mago germánico era bastante conocida en la España del siglo XVII. Según una carta de Konrad Gessner, del 15 de agosto de 1561, Fausto era famoso entre los estudiantes de Salamanca ; además, en la muy consultada *Disquisitionum magicarum libri VII* (1599), del Padre Martín del Río, se cuentan las hazañas mágicas de Fausto. Esto ha llevado a Bruce W. Wardropper a suponer que la leyenda faustica es una fuente que Calderón conoció, y que dejó de emplear. Vid. “Introducción” a *El mágico prodigioso*, México, F. C. E., REI, 1988, pág. 18.

celtas, recibían las enseñanzas del diablo en lugares subterráneos". El abad Trithemius de Sponheim, en una epístola al matemático y astrólogo Johann Virdung, fechada el 20 de agosto de 1507, habla de Fausto, y dice que se trata de un estafador que se hacía llamar "fuente de nigromantes, astrólogo, mago segundo, quiromántico, aeromántico, piromántico, hidromántico segundo", además de asegurar que era capaz de recrear las obras perdidas de Platón y Aristóteles y hacer los milagros de Cristo. Otro testimonio de la época es el de Conradus Mutianus Rufus, quien, en una carta del 3 de octubre de 1513, hace mención al presuntuoso agorero que se hacía llamar "Georgius Faustus Helmitheus", y lo llama un "mero fanfarrón y un loco". Unos años más tarde, Philipp Begard, médico de Worms, da otras noticias de Fausto. Dice que su fama es tan grande como la de Paracelso, aunque se trata en realidad de un necio engañador que grita su nombre a los cuatro vientos y se hace llamar "*Philosophus philosophorum*". Melanchton lo calificará luego de "*turpissimus nebulo inquinatissimae vitae*" ("repulsivismo canalla de vida corrompidísima"). Parece que Lutero también lo conoció, y no le mereció mejor opinión. De los pocos comentarios favorables que se conservan están el del filólogo J. Camerius y de Felipe von Hutten, quienes hablan de él con respeto. Del mismo modo, se sabe fue protegido, alrededor de 1531, por el arzobispo de Colonia, von Wied, quien le prodigó su amistad. Aún siguió sus viajes hasta entrado en los sesenta, y se estableció luego como médico en Würtemberg, donde muere, alrededor de 1541, quizás asesinado.

En la tradición oral se fueron elaborando numerosas historias en torno a su nombre. En ella, Fausto aparecía como pactador con el diablo, quien había de servirlo durante 24 años, tiempo en el que gozó de los más desenfadados placeres. Había ejecutado, entre las numerosas acciones que emprendió durante su tránsito endemoniado por el mundo, la maldición de un monasterio, en Leipzig, la famosa escena de la bodega de Auerbach, la victoria de los ejércitos a los que concedía su apoyo; había también volado por los aires, descendido al infierno, realizado la aparición de Helena y otras figuras homéricas ante un grupo de aterrorizados alumnos, y, recibido, al fin, una muerte espantosa a manos del demonio que lo servía. A su historia se le fueron añadiendo elementos de las leyendas de Cipriano, Teófilo y otras figuras semejantes. Llegó a confundirse con el socio de Gutenberg, Johann Fust, que, en la perspectiva católica, había inventado la diabólica imprenta, que ponía a la *Biblia* en manos de cualquiera y atentaba contra la lectura única de la Iglesia; esta confusión perdurará aún en alguna obra del siglo XVIII. Es interesante contemplar, en el origen de la leyenda, los elementos

propios de la visión popular sobre un hombre misterioso como Fausto. Uno de estos aspectos es que

En esta leyenda se manifiesta la desconfianza del pueblo hacia el erudito, pero también el charlatán que anda con libros incomprensibles en lenguas extrañas y lleva una vida agradable sin ser noble o efectuar trabajo manual alguno. La explicación más lógica para el hombre sencillo era que esto sólo era posible con el diablo⁹¹

Junto a este viejo temor del pueblo frente al hombre de letras, se da la no menos curiosa perspectiva de los bandos de la cristiandad dividida :

Desde el punto de vista del luteranismo, la leyenda no debe servir a la intimidación de todos los cristianos, aunque finalmente y contra su voluntad, el protestantismo liberará la investigación científica de censura y prohibición, a pesar de que en la persona de Lutero se muestra igualmente hostil que la iglesia católica a la audaz indagación de los secretos divinos. Desde el punto de vista del catolicismo, todavía representante del espíritu medieval, el texto aconseja contra los pecados mortales, el pacto con el diablo y la conjuración de los muertos. Para la Iglesia, en la figura de Fausto, se reúnen paganismo, soberbia renacentista e impiedad⁹²

Y, humorísticamente, Fausto era, para los unos, católico, y para los otros, protestante.

Parece no haber duda que el doctor Fausto histórico superaba a la mayoría de los estudiosos de su tiempo tanto en pretensiones como en notoriedad. Lo realmente asombroso es la rapidez con la cual esta leyenda, en apariencia intrascendente, alcanzó una inmensa difusión que le abrió las puertas de la literatura culta. En pocos años se publicaron numerosos textos sobre sus artes mágicas y sus aventuras ; en 1530 aparece un libro manuscrito en Metz : *De maistre Faust* ; algunas de sus andanzas se difunden en 1540, y Melancthon escribe también un par de narraciones sobre el mago. En 1575 sale a la luz una biografía en latín, vertida luego al alemán ; luego son publicados las *Nuremberger Erzählungen* (*Narraciones de Nuremberg*) de Cristoph Resshirt (alrededor de 1575), a las que le siguen las *Narraciones de Erfurt* de Zacharias Hogel (1580-5). En una enciclopedia de magia de 1586 se hace mención a Fausto, y en 1607 se imprime el *Höllenzwang* o *Conquista del Infierno*, cuya autoría se le adjudicaba al propio Fausto y en el que se

⁹¹ Hans Biedermann, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 191 ; s. v. "Fausto".

⁹² Marianne Creste de Bopp, "Introducción" a *El libro popular del doctor Faustus*, México, Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, U. N. A. M., 1984, 14.

prometían los más extravagantes beneficios a través de su lectura. En 1587, aparece en Frankfurt la famosa edición del *Faustbuch*, con el título de *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*, ("Historia del Dr. Johann Faust, famoso hechicero y mago negro), que contaba "como empeñó a plazo fijo su alma al Diablo y de las singulares aventuras que vio y corrió el mismo o provocó a los demás, hasta que finalmente recibió su merecido galardón". Spies declara en el prólogo de la obra su intención moralizante "como advertencia a todos los cristianos". Múltiples ediciones conoció el *Faustbuch* en este período, incluidas diversas traducciones como la temprana versión inglesa con el título *The Damnable Life and Deserved Death of Dr. John Faustus*, que conoció Marlowe, hasta el gran *corpus* final de Nuremberg, 800 páginas del médico Johannes Nicolas Pfitzer en las que se relataba "la vida escandalosa y horrenda del muy famoso archinigromante Dr. Johann Faust", cuyo texto fue consultado por Goethe en la biblioteca de Weimar. La imaginación popular siguió modelando la historia en narraciones y, sobre todo, en obras de títeres, los *Faustuspuppenspiele*, donde se explotaban elementos humorísticos (como la inclusión del gracioso tipo de la literatura alemana: Hanswurst, "Juan Salchicha"), y que, como es de sobra sabido, fue el medio a través del cual el Goethe niño entró en contacto con la leyenda fáustica.

1.3.5 Figuras fáusticas del Renacimiento.

De manera inmediata, la figura histórico-legendaria de Fausto se relaciona con la de otros hombres de la época, que se ubican a medio camino de la magia y la ciencia, buscadores de un conocimiento oculto que permitiese el control de la naturaleza, hombres al modo de Cornelius Agrippa von Nettesheim o Paracelso, éste último también inspirador de numerosas narraciones. En esta misma línea se le puede relacionar con otros personajes del Renacimiento, como Trithemius, John Dee, Nostradamus, Giulio Camillo, Giordano Bruno, Hieronymus Cardanus, y muchos otros. Son, sin embargo, de gran interés las semejanzas que se han establecido entre Fausto y otras eminencias renacentistas, que se han hecho posibles, sobre todo, a partir de la vasta dimensión que adquiere la historia fáustica en el drama de Goethe. Así, fáusticos aparecen los grandes artistas del Renacimiento, como Miguel Ángel, con todo su proceloso dinamismo, su insatisfacción radical sobre lo limitado de las fuerzas humanas, sus caídas y ascensiones del abismo a la

gloria, de la cólera a la melancolía, y esa inagotable *potenza* creadora que se vuelca como un río desbordado sobre la realidad, en un proyecto esencialmente espiritual de revelar la huella de lo eterno en la materia. Pero con quien Fausto ha sido fundamentalmente comparado es con Leonardo, "*ce frère italien de Faust*", en frase de Michelet. Leonardo es el emblema mayor del genio visionario y hacedor, del técnico -en su antiguo sentido unitario de $\tau\epsilon\chi\nu\eta$: arte y ciencia- que proyecta y edifica, cuya existencia completa se haya volcada a lo exterior, pero que ha llegado al vínculo más hondo entre el sueño y la realidad, la idea y la materialidad, que se despliega en un vivir en el que cada instante se halla colmado de sentido que se expresa como acto de creación, en una especie, como ha visto Alexandér Pániker, de misticismo creativo. Sus grandes trabajos hidráulicos en Lombardía, el puente de *Civitá Vecchia*, y el inmenso proyecto, casi al final de su vida, del canal que conectase el Loire y Saône, son símbolos de la culminación fáustica de Leonardo, a la manera del Fausto goethiano⁹³. Y, por supuesto, fáustico será el propio Goethe, aquel "hombre de cien manos y cien ojos", como lo llamó Emerson, heredero del ideal renacentista del *uomo universale*, poeta, filósofo, dibujante, científico y uno de los últimos alquimistas occidentales.

No sólo puede ser comparado Fausto con hombres del Renacimiento, sino también con sus creaciones literarias. Una de las más conocidas es la que se establece entre Fausto y Don Juan, cuyas existencias se despliegan en el terreno de la sensualidad que se ha separado del reino del espíritu⁹⁴. También existe una similitud, que ya hemos apuntado, entre Fausto y Don Quijote en su transfiguración de contemplativos y librescos a hombres activos como representación de un cambio de la visión de mundo europea. Cervantes juega irónicamente con ambas concepciones de la realidad, la idealidad medieval

⁹³ Quien primero señaló esta relación parece haber sido Edward McCurdy, editor inglés de la obra de Leonardo. *Véase* Harold Jentz, *op. cit.*, pág. 40.

⁹⁴ En este sentido, Kierkegaard llamó a ambos los "dos gigantes de la Edad Media". Desde su perspectiva, pertenecen a lo medieval porque ha sido en esta época en que el cristianismo ha introducido en el mundo la discordia del espíritu y la carne; y, precisamente, al afirmar el espíritu, han determinado con su negación su opuesto, la sensualidad, que sólo a partir de entonces es de hecho pensable como una categoría independiente. En efecto, lo profano sólo es pensable desde lo sagrado, y la definición de ambas categorías constituyen un proceso fundamental en la Alta Edad Media. A Kierkegaard no le falta razón en señalar el viejo origen medieval de los "héroes de la existencia estética"; pero hay que decir que en la Edad Media se da solamente el nacimiento de su *posibilidad*. Cobrarán plenamente su sentido cuando la sensualidad se defina no en términos puramente negativos, sino cuando sea la *afirmación* de un movimiento general, lo que se da a partir del Renacimiento, y más aún, en el Barroco y el sucesivo repliegue de lo espiritual, que es ahora visto como lo ajeno, lo que está fuera de los hombres. Por eso, más que medievales, son símbolos modernos. La entronización de la razón completará el corte de lo sensible y lo espiritual a partir del siglo XVII, como puede verse desde la filosofía cartesiana, la primera que se plantea, de manera primordial, el problema de la división de lo ideal y lo real, cuya disputa se prolongará a lo largo de todo el pensamiento moderno.

aparece en un mundo distinto como locura, que sirve, no obstante, para revelar la necedad y locura modernas. Dulcinea, el eterno femenino, aparece también en la dualidad de lo real y lo ideal, cuyos contornos se difuminan, entre sueños, en la niebla suave de la ironía cervantina. En Fausto, se parte en cambio de una dimensión sobrenatural, y el mago, investido de antiguos poderes, se mueve por el mundo muy en su elemento ; su unidad entre lo fantástico y lo real sirven para interpretar, desde la perspectiva mitológico-religiosa, lo que la nueva edad del mundo representa para ella, esto es, la entrega al demonio. Otro vínculo une a Fausto con Hamlet , los dos alumnos de la Universidad de Lutero, Wittenberg, en la que el reformador arrojó su tintero al diablo. Ambos son caracteres, en cierto sentido, antitéticos ; pero los une una cosa : el ser, como Marsilio Ficino, y el alma en general de los modernos. "figli di Saturno". El dominio de Saturno se halla íntimamente vinculado con el descubrimiento moderno del tiempo, reflejado, de manera inmediata, en su afición a los relojes ; desde la Baja Edad Media, el hombre europeo vivirá su existencia en términos de temporalidad. Hamlet y Fausto son dos caras de una misma medalla, descrita por Thomasius en el siglo XVII, que componen el melancólico inactivo y el descontento, ambos poseídos por lo que llamaba la astrología renacentista el "complejo saturnino". En su simbología múltiple, Saturno es el astro maléfico que evoca los dolores y desgracias de la existencia : el influido por Saturno padece el rechazo y la rebelión ante las limitaciones y pérdidas que la vida impone, y se lanza a una desesperada avidez que se expresa en múltiples formas (lujuria, codicia, bulimia, avaricia, envidia, erudición, etc.) en un tránsito devorador, como el de Cronos con sus vástagos ; así devora sus hijos la modernidad y se consume a sí misma. La otra cara de este Jano funesto es el desapego melancólico, la acidia que representó Durero en un célebre grabado, el funesto spleen, el tétrico humor que produce tedio a la vida, y cuyas formas, como la insensibilidad, el frío desprecio y el pesimismo, envuelve a la conciencia en nubes de desesperanza. Entre la avidez y la aversión, el deseo y el hastío, la angustia y la melancolía, entre Fausto y Hamlet, sucumbe el alma moderna, atrapada en las paredes evanescentes del tiempo. Otras figuras shakesperianas son asociables a la de Fausto ; tal el caso de Cerimón, el médico mago del *Pericles*. Pero el paralelo más fecundo es el de Fausto y el mago de *La tempestad*, Próspero, cuyo nombre es , quizás de manera intencional, un sinónimo de Fausto ('favorable'). Según han visto varios críticos, es posible que Shakespeare haya pensado su personaje como opuesto al hechicero diabólico de Marlowe. Próspero, un mago blanco, domina las

potencias naturales (Calibán) y espíritus sutiles (Ariel), para restablecer en el mundo un orden perdido. Y, al final de la obra, renuncia a sus poderes sobrenaturales, su vara mágica y su libro, para ser digno de acceder a un nivel más alto de sabiduría.

1.3.6 El *Dr. Faustus* de Marlowe.

Nuestro breve recorrido a través del mito fáustico termina en un comentario a la tragedia de Marlowe, cuyo protagonista es, substancialmente, opuesto a los personajes fáusticos de los dramas de Calderón. Con el drama de Marlowe, puede decirse que se da la introducción formal de Fausto a la historia de la literatura. Su *Dr. Faustus* (c. 1592) es una obra de genio. Marlowe es, quizás, como pensó el *Sturm und Drang*, el único de los isabelinos que puede ser comparado, en algunos aspectos, con Shakespeare. Le faltan a Marlowe su gracia y el hondo sentido de la esencia poética -su poesía es, a veces, pesada, tosca, otras, alambicada-; también hay muchos secretos que ignora sobre el corazón y la mente de los hombres. Pasar de una obra de Marlowe a una de Shakespeare causa una impresión similar -como la que ocasionaba a Burckhardt el ver a Alberti y luego a Leonardo- a contemplar un boceto y luego la obra acabada. Las obras de Marlowe carecen de la plenitud artística, de la perfección de los dramas shakesperianos. Lo que sí hallamos en ellas es un estilo poético inconfundible, elevado y enérgico, casi violento, y la comprensión de la médula de la dramaticidad y de lo trágico. En escenas sombrías y misteriosas, se desarrolla la caída de Fausto hasta su espantable fin. Algunos de sus pasajes son memorables. Por ejemplo, la escena de Helena, que fue considerada por Unamuno mejor a la magnífica de Goethe; en ella Marlowe alcanza gran altura poética, con palabras bellas y terribles, palabras en las que llamean el fuego del amor y del infierno, y que ejercen sobre el oyente un influjo poderoso: la fascinación del mal. En ella radica el eje temático y la seducción poética de la tragedia de Marlowe.

Aunque la religiosidad de Marlowe parece bastante dudosa - fue acusado por varios de ateo-, es indudable que la obra está pensada dentro de la ortodoxia cristiana (Como dijo T. S. Eliot, en Marlowe "blasfemy ..is of a piece with his Christianity")⁹². Esto puede verse en una de las fuentes

⁹² Marlowe "has fashioned a play that is thoroughly Christian in conception and import", Douglas Cole, *op. cit.*, pág. 194.

principales de la obra : la tradición teatral, medieval y renacentista, de las "moralidades". Elementos como la disputa del Ángel Bueno y el Ángel Malo, y la aparición de los siete Pecados Capitales, provienen de moralidades como *The Castle of Perseverance*. Otros textos en los que Marlowe pudo inspirarse fue la moralidad *Fall of Lucifer*, de North Town y el drama de Nathaniel Woods, *The Conflict of the Consciences* (1581), donde el protagonista, llamado *Philologus* ('amante del conocimiento'), se abisma ante la aterradora posibilidad, planteada por el calvinismo, de que él sea una de las almas predestinadas a la condenación. Por lo que respecta al argumento fáustico, se ignora si Marlowe conoció algunas versiones alemanas ; su fuente directa es la traducción inglesa, de 1593, del *Faustbuch* de Spies, la cual es seguida por el dramaturgo con gran fidelidad y, al mismo tiempo, con la libertad absoluta que caracteriza a los grandes autores. A partir de la historia fáustica, Marlowe compuso su tragedia, que es síntesis, por una lado, de la tradición inglesa de las 'moralidades', y, por el otro, de sus propias tragedias heroicas :

As a Morality it vindicates humility, faith and obedience to the low of God ; as an Heroic play it celebrates power, beauty, riches and knowledge, and seems a sequel to the plays of Tamburlaine the Great⁶⁶

Además, *Dr. Faustus* es un drama representativo del tránsito del Renacimiento al Barroco, esto es, una obra que puede ser llamada manierista. Es importante valorar esta primera cristalización artística de la historia fáustica como reunión de estos elementos, por un lado, la tradición medieval y la tragedia moderna y, por el otro, los ideales renacentistas y el hombre dividido y contorsionado del Barroco.

Hay una honda y punzante ironía a lo largo de la tragedia de Marlowe, la ironía de la ceguedad del que cae en el pecado y el mal, que buscando siempre su bien, se hunde cada vez más en el dolor y la obscuridad de su propia naturaleza maligna. Este Fausto está ciego en su obstinación perversa, y ese nublamiento voluntario de la conciencia le impedirá reconocer que la puerta de la salvación se halla para él siempre abierta. Al inicio, como el Fausto de Goethe, se encuentra encerrado en su gabinete de estudioso ; pero aquí no se trata del anciano doctor que ha consumido su vida en fervoroso estudio. Este fausto es joven e impaciente, y en su premura por desvelar el secreto de las cosas, descarta para sí los arduos caminos de la ciencia. Su ánimo soberbio lo impele a cerrar los libros de Aristóteles, Galeno, Justiniano (la lógica, la ciencia natural y el derecho), y, finalmente,

⁶⁶ J. P. Brockbank, *Marlowe: "Dr Faustus"*, op. cit., pág. 23.

nor am I out of it" (I, iii, 76) -que evoca aquel verso que Milton pone en boca de Satán : *Wich way I fly is Hell, my self am Hell*- no cambia la decisión de Fausto, quien quiere pensar que el infierno es una ficción, y que llega incluso a burlarse del lamento del diablo ante su pérdida de los goces del cielo : "Learn thou of Faustus manly fortitude"(I, iii, 85). Mefisto parece entonces un medroso espectador ante la caída voluntaria de Fausto, cuya ilimitada soberbia llega al extremo, como ha señalado algún crítico, de pedirle a Mefisto que envíe una misiva a su señor Lucifer, en el tono en que se dirige un rey a un duque. Fausto ha abrazado su nueva divinidad : "Despair in God ; and trust in Belzebub", en su fascinación ante el poder y la heroicidad de la elección diabólica. Viene luego el pacto, en el cual la propia naturaleza trata de evitar, en terrible revelación, la entrega a las fuerzas malignas : la sangre se le hiela. Mefisto trae una lámpara para que, con el calor, Fausto pueda sellar el pacto. Cuando firma, tras la diabólica ironía del *consummatum est*, se le da una nueva advertencia : aparecen las palabras *Homo fuge!*, que lo hacen vacilar, pero no cambia su elección. Esta decidido : Fausto, como el mismo dirá después, no se arrepentirá. Un poco más adelante, al contemplar el cielo, se lamenta de los bienes que Mefisto le ha hecho perder (nunca se acusa a sí mismo), y sucede una nueva disputa entre los Ángeles ; el Malo le dice que es demasiado tarde para el arrepentimiento, el Bueno le recuerda : "Never too late if Faust will repent" (II, ii, 80). Ante sus dudas, aparece Mefisto con los diablos mayores, Lucifer y Belcebú, quienes lo hacen retroceder, por miedo a su furia, ante la tentación del arrepentimiento, y lo entretienen con la contemplación de los Pecados Capitales.

A partir de este punto, Fausto se entregará por completo a aventuras mundanas, en paulatino proceso de degradación. Empezará con un período en Roma, en donde salva a un anti-Papa y siembra la confusión entre las altas jerarquías eclesiásticas, para después ser el *entertainer* del Emperador Carlos I, luego de un duque y, finalmente, será protagonista de anécdotas tabernarias (en un descendimiento en las jerarquías sociales, desde el Papa hasta el vulgo). El término del plazo fijado en el pacto se va acercando, y es ahí cuando surgen nuevas vacilaciones ante la posibilidad de la salvación y el abismo de la condena, que se anuncia próxima. La presencia simbólica del anciano se ve frustrada en su intento de abrir la conciencia y el corazón de Fausto, por el miedo inmovilizador y su perseverancia en el mal, que hace cada vez más dura su alma para el arrepentimiento. Aunque el anciano le dice "...thou hast now offéended like a man / Do not perséver in it like a devil"(V,

i, 30-1), esto es precisamente lo que hará Fausto, persistir en el mal en un progresivo proceso de demonización. Mefisto le ofrece una daga para que se suicide, pero el anciano lo detiene ; luego el demonio lo captura con una nueva tentación : el fantasma de Helena. Este es uno de los puntos culminantes de la tragedia, y una de las más sutiles adivinaciones del poeta Marlowe. Helena, que aparece entre dos cupidos, motiva aquellos versos memorables :

Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium ?
Her lips suck forth my soul, see where it flies.
Come, Helen, come, give me my soul again.
Here will I dwell, for heavens is in those lips,
And all is dress that is not Helen.

(V, i, 97-103)

Una vez más, Fausto se equivoca, en esos labios no está el cielo, sino el infierno ; su confusión la ilustra esta frase de Hegel : "tomaba la vida, pero asía con ello más bien la muerte". En esta reunión del amor y de la muerte radica la aterradora belleza de estos versos. Helena no pronuncia palabra (el demonio, ha dicho Kierkegaard, es silencioso), pues no es una mujer, es un espejismo. En ella no hay salvación, pues se trata, como lo deja entrever Marlowe, de una especie de demonio, un súcubo, que le absorbe el alma y le regala, en su beso, la eternidad del infierno. Así, la pérdida de Fausto es completada por un espíritu femenino inverso al que permite la redención de los personajes de Calderón y Goethe : un eterno femenino, no que nos salva, sino que nos encadena y que nos pierde. A partir de aquí, Fausto es casi un demonio. La hora final se apresura. La reunión última de Fausto con sus alumnos es, como ha visto T. E. May, una parodia diabólica de "La última cena" de Cristo y los apóstoles⁷⁹ (pues todo el desarrollo vital del mago es perfilado por Marlowe como el envés de la vida de Cristo, como una *imitatio Satanae*). Quiere entonces escapar, pero no halla salida posible ; el Ángel Bueno lo abandona y, como a Judas, se le borra el rastro de la sangre de Cristo en el cielo. Fausto desespera del todo ; soberbio se muestra hasta en la valoración de sus pecados, que el mismo juzga imperdonables. Incluso, dice, la serpiente que tentó a Eva podría salvarse, pero no Fausto. Marlowe representa aquí ese estado de lo demoníaco que Kierkegaard llamó la angustia ante el bien, la esclavitud que se hace a sí mismo prisionera y que termina estrangulándose en sus propias cadenas. Entonces, como ha hecho

⁷⁹ "The Symbolism...", *op. cit.*, pág. 111.

siempre, busca lo imposible : que las horas detengan su paso (en este punto se da la lograda ironía de la cita del verso del *Ars amandi* de Ovidio : *Lente, lente currite noctis equi !*), o bien, anhela que la metempsicosis pitagórica sea verdad, y llega a envidiar a las bestias (él, que quiso ser un dios), que no tienen un alma eterna y cuya muerte les trae una pacífica disolución. Pero hasta aquí, no ha sabido arrepentirse, no ha admitido sus faltas y en su búsqueda del perdón no lo mueve virtud alguna, sino el terror al infierno (en el malo, decía Quevedo, el bien es más achaque que virtud) y, cuando trata de quemar sus libros de magia -lo que era, entre los magos, una de las señales de arrepentimiento- es demasiado tarde ; aparecen los demonios para cobrar su parte del pacto. En el "Epilogo", el Coro cierra la tragedia con una severa advertencia :

Cut is the branch that might have grew full straight
 And burn'd is Apollo's laurel bough,
 That sometimes grew within this learn'd man.
 Faustus is gone : regard his hellish fall,
 Whose fiendful fortune may exhort the wise
 Only to wonder at unlawful things,
 Whose deepness doth entice such forward wits,
 To practise more than heavenly power permits.

Fin muy acorde con el espíritu de la Reforma y su desconfianza hacia las atrevidas empresas de la inteligencia humana.

Algún crítico (inglés, por supuesto) ha dicho que, frente a la obra de Marlowe, *El Mágico prodigioso* de Calderón parece *naïve*, y el *Fausto* de Goethe sentimental. *The Tragical History of the Life and Death of Dr. Faustus* es, sin duda, una obra de gran aliento poético y vigor dramático, y una de las más penetrantes exploraciones de la dimensión más siniestra del mito fáustico, la fascinación del hombre por el poder y por la muerte y sus grandes inclinaciones hacia la autodestrucción. No es extraño que tratamiento tal nos seduzca a los modernos. No hay parte del inmenso poema de Dante más frecuentada y admirada que el *Inferno*, pero no hay que olvidar que ésta no es más que la tercera parte de la *Comedia* ; en las otras dos, muchos más tesoros nos aguardan. Dijo el erudito alemán Aby Warburg que de nada nos sirve un arte si no es capaz de llevarnos del infierno, a través de un purgatorio, al paraíso. Hay muchas regiones que del mito fáustico ignora la tragedia infernal de Marlowe, las cuales deben ser buscadas en otro sitio, su envés poético : los dramas de Calderón, que fueron escritos con la vista y la pluma puestas en dirección a lo celeste.

II. EL TEMA FÁUSTICO Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII.

2.1 Poética del teatro barroco.

2.1.1 Esplendor de la literatura y el teatro en el siglo XVII.

Para España, el siglo XVII es una época paradójica. Por una parte, el estado imperial, desde el reinado de Felipe II, empieza a perder fuerza; los reveses militares, el declive de una economía industrialmente poco desarrollada, atendida a sus usufructos coloniales, y la intolerancia racial e ideológica precipitan a España a la decadencia política y económica, en un tiempo de gran conflictividad europea, como lo fue el siglo XVII. Pero, por la otra parte, se vive una edad esplendorosa para las letras y las artes¹. La literatura fue el espejo doliente de ese ocaso; brilló para iluminar a un sol que ya partía. En la agonía del Imperio, la furia creadora de la España del siglo XVI se concentra en un reducido grupo de hombres, en los excelsos pinceles de Velázquez o Murillo, pero, sobre todo, en las plumas de un conjunto de escritores que llevaron a la más alta cima del arte literario a la lengua castellana, consumando los ya muy notables logros de la centuria anterior, en un período que se cuenta entre los más felices de la historia de la literatura. En ese siglo, España tiene a los mayores líricos de Europa en un Góngora o un Quevedo; también en ella Cervantes crea la novela moderna y la lleva hasta su cumbre. Pero, si no por calidad, pues la de los otros géneros es inmensa, al menos sí por copiosidad, el teatro es el máximo género del Barroco. La cantidad de obras teatrales escritas y representadas en España, desde fines del siglo XVI hasta el ciclo de Calderón, se cuenta por millares; algunos han señalado la cifra de diez mil, y otros, entusiásticamente, la

¹ Esta paradoja histórica nos hace recordar que el esplendor cultural no va necesariamente aparejado con la plenitud política y económica de un pueblo, y que las relaciones de entre estructura y superestructura -para usar la terminología marxista-, son sumamente complejas y escapan a una simple causalidad; un arte que se desarrolla durante la decadencia de una nación no es, necesariamente, un arte decadente. A este respecto, Heinrich Lutz comenta que "en la época de la Reforma y la Contrarreforma, los factores culturales merecen la máxima atención, en tanto su incidencia se verifica por completo o en parte con independencia de las circunstancias socioeconómicas o políticas, y lo mismo ocurre respecto a la forma específica de esa incidencia. Entre estos factores destacan, en primera línea los elementos de toma de partido y de motivación eclesiástico-religiosa". *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1992, pág. 23. Sobre tales factores pondremos atención más adelante, cuando tratemos el teatro del Barroco en su dimensión ideológica, sustentada en una particular visión de mundo.

elevan a alrededor de treinta mil obras. Pero el teatro no es sólo el género más representativo de la época por su producción, sino por otras varias razones, sociales y filosóficas, que expondremos luego. Testimonio de la teatralidad esencial y múltiple del Barroco será Lope de Vega, quien, en su inagotable fecundidad, concentra, como pocos hombres han hecho, la potencia creadora y la vida y el espíritu de un pueblo.

Fueron necesarias varias circunstancias previas para que pudiera darse la conformación de los teatros nacionales en el siglo XVII. Tras la caída de la escena antigua, hubo un largo período durante el cual, el arte dramático desapareció de Europa. Para los árabes avecindados en España, el teatro era un completo enigma; famoso es el estupor de Averroes ante la *Poética* de Aristóteles, cuya confusión evocara Renan y que sirviera a Borges para un hermoso cuento. En la Baja Edad Media, se dio un resurgimiento del teatro, que se desarrolló con independencia de la tradición dramática clásica. Entre las más generalizadas formas del teatro medieval estaban los misterios, que escenificaban pasajes de historia sacra, de la *Biblia*, los milagros de la Virgen y vidas de santos; también estaban las *moralidades*, que eran representaciones de tipo alegórico, y las farsas, de carácter cómico y satírico. De tales subgéneros se desarrollaron, como una cierta continuación, formas dramáticas barrocas, como el auto sacramental, o bien, varios de sus elementos serían aprovechados por dramaturgos ingleses -como vimos con Marlowe- y españoles. En el siglo XVI aparecen nuevas manifestaciones teatrales como, en Italia, la llamada *commedia dell'arte*, que surge a medio camino entre las obras dramáticas populares del Medioevo y la comedia literaria cultivada por humanistas italianos como imitación de los modelos antiguos. En el entusiasmo renacentista por lo clásico, Europa redescubre la *Poética* de Aristóteles, que es comentada con asiduidad por numerosos tratadistas, quienes añaden, además, elementos extraños a la concepción aristotélica, y que serían llevados por no pocos a la jerarquía de cánones inviolables, en un ejercicio de fervor casi supersticioso. Surge entonces una inevitable pugna entre los criterios clasicistas y el impulso revolucionario del nuevo arte, que dará lugar a que se escenifiquen, en España, los primeros capítulos de la ardua querrela de antiguos y modernos, que se prolongará por todo el siglo XVIII. Francia abrazará los preceptos del clasicismo, mientras que Inglaterra y España apostarán por la transformación del arte dramático, que sería llevada a cabo por Shakespeare y Lope de Vega.

2.1.2 La renovación teatral de Lope de Vega.

Con Lope de Vega, tuvo lugar una de las mayores revoluciones de la historia del teatro. Como toda gran transformación artística, la que Lope encabezó en la escena española obedece a factores sociales y estéticos precedentes. Así, hacia fines del siglo XVI hay en España un vasto público potencial, ávido de un espectáculo que pudiese capturar su atención, en su hambre de variedad y maravilla. Por otra parte, estaban los logros de los antecesores del Fénix, como el teatro en prosa de Lope de Rueda, que con sus tipos populares y pinceladas humorísticas seguía la huella de la *commedia dell'arte*; las piezas cultas y artificiosas de Juan de la Cueva, y el teatro de Cervantes, con su penetración psicológica y la espectacularidad de obras como *El cerco de Numancia*. Pero, aunque Lope haya tomado de aquí y de allá algunos elementos, es inmensamente mayor el peso de su invención original. A lo largo de su pasmosa producción -sea que llegue o supere las 1500 piezas, como se afirmaba en la época, o que alcance las 600 que críticos modernos le atribuyen- sin duda la más vasta de la historia del teatro universal, Lope creó una nueva dramaticidad, una manera única, universal y esencialmente española, de concebir la acción humana en el mundo transfigurada en realidad teatral. En ese prodigioso laboratorio de la nueva escena española, Lope desarrolló una original criatura dramática, con una estructura formal y de contenido, con su disposición en tres actos, su polimetría, sus característicos y un vastísimo arsenal de argumentos, tomados de las más diversas fuentes, y de la propia, inagotable, fabulación, que en su variedad constituyeron el modelo de pieza dramática seguida en España por los autores del siglo XVII y de alguna porción del siglo XVIII.

En las creaciones del Fénix se mezclan lo culto y lo popular, lo real y lo fantástico, lo humano y lo divino, lo trágico y lo cómico. Esta reunión de elementos diversos y antitéticos del mundo y el hombre obedece a la vocación de capturar en el teatro la realidad entera. En tal intento, se tenían como guía los muy aristotélicos preceptos de la imitación de la naturaleza, que debía de estar orientada a una búsqueda de *verosimilitud*, principio fundamental establecido en la *Poética*, y que, claramente, tiene múltiples interpretaciones posibles². Para los clasicistas más rígidos, la mezcla de lo trágico y lo cómico, era un inaceptable quebrantamiento de las normas

² Véase para este tema, el artículo de Alberto Porqueras Mayo y Federico Sánchez Escribano "La verosimilitud y la teoría dramática en la Edad de Oro", en *Homenaje a William L. Fichter...*, op. cit. págs. 601-9.

antiguas, y, en perspectiva tal, las obras de Lope resultaban una aberración estética. La crítica clasicista motivó también apasionadas y agudas defensas del nuevo teatro, como la del hebraísta Alfonso Sánchez, parecida en la *Expostulatio Spongiae*, y la más penetrante de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo*. Los apologistas argumentaban la mutabilidad de las costumbres y del arte, y la propia autoridad de Lope, que como nuevo maestro, superior incluso a los antiguos, imponía sobre los viejos cánones una nueva normatividad sustentada en su genio. También a Shakespeare lo acusaron los neoclásicos de mezclar lo trágico y lo cómico, lo que motivó defensas como la de Wieland, quien argumentó, como hicieron los seguidores de Lope -y Lope mismo- que la propia naturaleza mezclaba en la vida la tragedia y la comedia. Los embates de los académicos motivaron a Lope la escritura del célebre *Arte nuevo de hacer comedias* (de 1609), que Menéndez y Pelayo calificara de "lamentable palinodia", pero en el que es difícil ver sólo una retractación, si acaso la hay, sino más bien una sutil respuesta, con partes claramente contestarias, e incluso irónicas, y que, además, nos proporciona algunos interesantes datos sobre su visión del nuevo teatro³. En varias obras, Lope realizaría la defensa de la nueva comedia; así sucede en *Lo fingido verdadero*, en un diálogo entre el comediante Ginés y el emperador Diocleciano:

Ginés : ¿Quieres el Andria de Terencio ?

Diocleciano : Es vieja.

Ginés : ¿Quieres de Plauto el Milite glorioso ?

Diocleciano : Dame una nueva fábula que tenga
más invención aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y como me lo dé lo verosímil,

³ Que no es una retractación, así lo entienden Juan Luis Alborg (*Historia de la literatura española; Época barroca*, Madrid, Gredos, 1987, t. II, pág. 270) y Federico Carlos Sainz de Robles en su "Nota preliminar" al *Arte nuevo* (en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1961, 3ª ed. págs. 891-2). Como el propio Lope dice:

cosa que tanto ofende a quien lo entiende
pero no vaya a verlas quien se ofende

Comenta Lope la barbarie del nuevo teatro, y luego afirma

Más ninguno de todos llamar puedo,
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a proponer preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.

Cosa que es dudoso le importare mucho, y que además refuta con el alarde de erudición de la comedia antigua con el que inicia el texto. Al final del poema, dice

Oye atento, y del arte no disputes ;
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.

nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte⁴.

Y, en el mismo *Arte nuevo* :

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos de Naturaleza
que por tal variedad tiene belleza.

En la noción de *variedad* estamos ante un concepto muy propio del Barroco ;
recuérdese, por ejemplo, el poema de Donne, *Variety* :

The heavens rejoice in motion, why should I
Abjure my so much lov'd variety ?
Pleasure is none, if not diversifi'd...

De esta forma, la clásica concepción de la *imitatio* sirve a Lope, como a Donne, de argumento para sustentar su original afición a lo diverso. Propia del Barroco es esta visión del hombre que, impelido por la irrefrenable corriente de la vida, se afirma a sí mismo en la movilidad y el cambio perpetuo. Pues el arte de Lope, en su fusión de lo real y lo ilusorio, en esa imitación de lo universal, es, ante todo, un arte de fantasía e invención ; como señala Alborg, "en esa combinación inestable de ilusión y realidad, la porción predominante y no sólo en Lope, sino en toda la obra de sus discípulos e imitadores, siempre es la teatral e ilusionista"⁵. En esto sigue la orientación general del Barroco, arte que, entre las categorías platónicas, basa su inspiración, no tanto en la *mimesis*, como en la *phantasia*. El poeta imita a la naturaleza no tanto en sus obras particulares, sino en su general proceso creador, en su interminable renovación de materiales y formas, cuyo hacer sigue el artista con su propia elaboración imaginativa, de modo que se asume, como en la estética de Gracián, como un *secundus creator*. A través del libre juego de su fantasía, el poeta crea un universo completo, que cobra sangre y vida en la escena, en cuyo marco de verdad y de prodigio el hombre asiste a las continuas transformaciones de lo real en lo ilusorio, y lo fantástico en lo

⁴ Ed. de Sainz de Robles, *op. cit.*, t. III, pág. 179.

⁵ *Op. cit.*, pág. 278.

real, lo patente en lo fingido, de lo cotidiano en maravilla. Las diferentes facetas de la realidad son así confrontadas, trocadas y transfiguradas en el río de las metamorfosis de la poesía dramática del Barroco.

2.1.3 Estructura general del drama español.⁶

Así como el de Shakespeare, el drama español creado por Lope y desarrollado por sus continuadores puede ser considerado un nuevo órgano de arte y pensamiento. Los elementos que a nivel de estructura entran en él en juego responden a una concepción particular de lo teatral y de la vida, cuyas relaciones se ven como pocas veces estrechadas durante el Barroco. El hispanista escocés Alexander A. Parker ha distinguido, en el drama español del Siglo de Oro, cinco principios estructurales :

(1) the primacy of action over character drawing ; (2) the primacy of theme over action, with the consequent irrelevance of realistic verisimilitud ; (3) dramatic unity in theme and not in the action ; (4) the subordination of the theme to a moral purpose through the principle of poetic justice, wich is not exemplified only by the death of the wrongdoer ; and (5) the elucidation of the moral purpose by means of dramatic causality⁷.

A través de tales elementos, es posible entender la singularidad del drama hispánico. En primer término, la primacía de la acción sobre el perfilamiento

⁶ La nomenclatura de las obras teatrales del siglo de Oro se ha hecho confusa, debido a su diversidad constitutiva y los propios usos de la época. Así, llamaban *comedia* a la mayoría de sus trabajos, de acuerdo a la definición antigua de comedia atribuida por Donato a Cicerón : *imitatio vitae, spectulum conscientiarum, imago veritatis*. Las obras dramáticas hispánicas eran llamadas así "comedias", o "tragicomedias", siguiendo la tradición de *La Celestina*. La división clásica entre el grave género de la tragedia y el festivo de la comedia, quedaba así trastocada por la categoría mixta, inventada por Plauto, de 'tragicomedia', que no satisfizo ni a Shakespeare ni a la crítica moderna. El uso del término 'comedia' en el sentido más amplio de 'pieza teatral', no era exclusivo de España, pues se dio también, en diversos modos, en Inglaterra, Francia y Alemania. Sin embargo, en el caso español, esto perpetuó una confusión que hizo difícil la distinción, para la propia crítica moderna, de las obras propiamente trágicas de las cómicas, y de las auténticamente mixtas. Incluso se sostuvo durante algún tiempo la afirmación pueril de que la "tragedia española" no existía. Estos equívocos han ido siendo esclarecidos por destacados hispanistas como A. A. Parker, en su agudo análisis sobre la tragedia hispánica, y Bruce W. Wardropper, en su estudio *La comedia española del Siglo de Oro*. Y, para que tal cosa fuera posible, era necesario definir, como Albert E. Sloman y el propio Parker comenzaron a hacer, la naturaleza estructural del drama hispánico. Nosotros, como lo hemos venido haciendo, usamos el término drama en su acepción moderna (=obra teatral), y limitamos el uso de la palabra comedia a su sentido estricto de drama cómico, o bien, a algunas nociones tradicionales, como "comedias de capa y espada", o "comedias de santos".

⁷ *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1971, pág. 29.

de caracteres, lo que en cierto modo explica el limitado número de personajes universales de la escena española; más que el detalle psicológico, lo que a autores y públicos españoles les interesaba era la movilidad de los hechos, la diversidad de acciones que se suceden, una tras otra, reflejando la continuidad de la vida. En la trabazón de los acontecimientos radica la unidad de la obra. Después de todo, esta preeminencia de la acción, que nacía del imperativo del vitalismo hispánico, se hallaba respaldado por la autoridad de Aristóteles. Sin embargo, como aclara Parker -y en esto no serán ya los españoles tan aristotélicos- lo que verdaderamente impera en el drama hispánico no es la acción, sino el tema, esto es, el fondo conceptual de la acción. Por eso, en última instancia, la sucesión verosímil de los hechos representados no es lo fundamental, pues no se concibe el drama en términos de imitación realista -esto impidió a muchos críticos, afiliados al realismo, acercarse a una más justa comprensión. En el teatro hispánico del Barroco, es esencial el carácter metafórico de la representación. Las acciones escenificadas apuntan a un significado, moral, político, religioso, filosófico, que otorga al drama su unidad. Esto permite esclarecer la problemática que representaba la presencia de sub-tramas, generalmente cómicas, que a los ojos de la crítica realista, parecían entorpecer el desarrollo de la trama principal. En realidad, tales líneas de acción han mostrado tener "an underlying unity and purpose and pattern"⁸. De este modo, en el tema se halla la unidad superior del drama hispánico; con tal óptica, Parker ha podido explicar la armonía de la trama de los santos y la de los graciosos en *El mágico prodigioso*. El otro elemento que Parker señala es lo que llama la "justicia poética", que es el principio moral que rige el drama español. Los personajes reciben premios y castigos de acuerdo a sus aciertos y errores. Hay, pues, una red causal que propicia tal o cual desenlace⁹. Sin embargo, en este punto es necesario tener en cuenta que dicha "justicia poética" no se aviene a un rígido y elemental patrón, según el cual, el poeta, como Zeus en *La Ilíada*, vierte de dos vasijas sobre sus personajes los bienes y los males. La culpabilidad de un personaje se va delineando con gran sutileza; según sus acciones, se forja progresivamente la punición de cada personaje, que puede ir de la condenación eterna, como la de Paulo o Don Juan, a la muerte

⁸ C. A. Jones, "Some Ways of Looking at Spanish Golden Age", en *Homenaje a William L. Fichter...*, op. cit., pág. 336. Espiritus más finos, como el de Shelley, ya habían reparado en esa capacidad de mezclar las situaciones cómicas con los más poderosos momentos trágicos, sin disminuir el interés ni la unidad artística.

⁹ Se ha hablado, incluso, de un caso, no de justicia, sino de "fatalidad literaria", en el caso de *El caballero de Olmedo*. Vid. Eberhard Müller-Boehat, "El teatro español del Siglo de Oro", en *Literatura universal, Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 430-1.

del comendador en *Fuenteovejuna*, el descrédito social del Duque en *El castigo sin venganza*, o el matrimonio infeliz para el mentiroso y arrogante protagonista de *La verdad sospechosa*. Hay, en la articulación de los acontecimientos de la trama, una causalidad que establece la dinámica general de la acción, y cuyo sentido se revela en la unidad temática de la obra. A través de este concepto es posible comprender cómo en *La devoción de la cruz*, no es Eusebio el protagonista trágico del drama, sino su padre Curcio, quien por sus celos y orgullo ha producido la muerte de su mujer e, indirectamente, la de su hijo, y que ahora se ve obligado a declarar a todos la verdad y vivir con la deshonra y la pena. La culpabilidad de la situación trágica no recae en un sólo personaje, sino que es resultado de la interacción humana de unos y otros, que al final los revela unidos en un destino en el que, a un tiempo, son culpables e inocentes, y siempre corresponsables de sus encumbramientos y de sus caídas. Ahí ha encontrado A. A. Parker la médula de la tragedia calderoniana :

Quisiera señalar que en mi opinión la visión dramática de Calderón con respecto a la naturaleza de la maldad de moral es trágica y no casuística ; todos los hombres, o mejor dicho, cada hombre cava la tumba de otros hombres, y también la suya propia, pues ya que cada acto humano engendra otros actos en una irrompible cadena de causa y efecto, una acción medianamente malvada cometida por una persona puede combinarse con otra parecida cometida por otros y engendrar un desastre moral de primer orden. El mundo dramático de Calderón nos muestra que la responsabilidad individual choca frontalmente contra la fatalidad del nexa causal de acontecimientos¹⁹.

Los hombres no son responsables de la mayoría de las condiciones a las que se enfrentan, pero sí de las decisiones y los actos que realizan a partir de ellas. En el drama de Calderón hay una profunda y compleja visión de la tragedia del hombre, que muestra una responsabilidad individual y colectiva de todos, y en la que se entrelazan misteriosamente el hado, la causalidad y el libre albedrío. Los personajes trágicos de Calderón, cegados en su egocentrismo -la funesta *hybris*-, olvidan la responsabilidad que tienen frente a los otros, y en este olvido preparan la caída de los demás personajes y la suya propia, que consiste, muchas veces, no en la muerte, sino en el doloroso reconocimiento (la *anagnórisis* clásica), de su falta, inocente, socráticamente,

¹⁹ "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds., *Calderón y la crítica : historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, t. II, pág. 375.

en cuanto a su inconsciencia (la *hamartía*), que los deja, con los ojos abiertos, sumidos en una vida de culpa, deshonra y soledad (*peripéteia*)¹¹.

A continuación señalaremos, de manera muy sucinta, algunos de los elementos y características principales del drama hispánico.

Condiciones de la representación. Eran, en un principio, muy limitadas. Los cómicos llevaban una vida trashumante y, desde el actor solitario al grupo teatral más organizado, constituían según testimonio de la época, ocho diferentes tipos de compañías, con distintas y curiosas denominaciones - bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. El lugar de la puesta en escena eran los famosos corrales, ya el corral del Príncipe o el de la Cruz, en Madrid; a ella atendían, sentados o de pie, los caprichosos y temibles *mosqueteros*, la "bestia fiera", como la llamó Alarcón, que con sus gritos y aplausos eran quienes determinaban muchas veces la suerte de la obra. Las mujeres se sentaban aparte, en una zona especialmente destinada para ellas, llamada la *cazuela*. Por su parte, los balcones de las casas vecinas servían de palcos para la nobleza. De este modo, todo los miembros de la sociedad, se reunían, aunque sin mezclarse, en las representaciones teatrales. El escenario tenía tres niveles: el balcón o galería superior, el tablado y el foso, de modo que pudieron representarse el cielo, la tierra y el infierno. Con el tiempo, se fueron implementando diferentes medios técnicos, como la *tramoya* y el *pescante*, que permitían mayores efectos que impresionaban y complacían al público, y que eran aprovechadas con gran fausto en los teatros cortesanos. Esto fue sobre todo posible con la llegada de los escenógrafos italianos, como Giulio Casare Fontana o Casimo Lolti, llamado "el Hechicero". Tales innovaciones fueron explotadas sobre todo por Calderón para sus autos y dramas mitológicos.

¹¹ Es increíble que críticos como R. B. Sewall, o Clifford Leech (señalados por Parker en su estudio sobre la tragedia en Calderón) hallan negado o simplemente ignorado las tragedias hispánicas, argumentando, por ejemplo, que el espíritu religioso impedía a los dramaturgos castellanos concebir un drama trágico, cuando, en su origen helénico, la tragedia es precisamente una obra de contenido religioso, y cuando dentro del cristianismo hay una visión doliente y trágica, junto al júbilo salvífico, que puede verse desde el libro de *Job* a escritores como Unamuno o Dostoiévsky. Quizá estos críticos se han hecho una identificación del tipo tragicidad-Shakespeare, con lo que suponen que toda tragedia debe terminar necesariamente en la muerte del protagonista, e involucrar una fatalidad inexorable que doblega por completo a los hombres - que no se da en Shakespeare, ni de manera unívoca en la tragedia griega. Debe recordarse que Aristóteles habla solamente de "un cambio de fortuna", y que los mayores personajes de la tragedia helénica no mueren en escena. Ni Edipo, Medea, Orestes, Heracles o, por supuesto, el inmortal Prometeo tienen tal fin; precisamente el fundamento de la tragedia es el revés de fortuna que los deja vivos y conscientes ante su culpabilidad y su miseria. Y el fin último de la tragedia, como se revela en las trilogías esquilicas, es el desvelamiento de un misterio esencial que conduce a una reconciliación cósmica.

Las unidades dramáticas. Las unidades de tiempo, lugar y acción eran atribuidas a Aristóteles. En realidad, las dos primeras fueron concebidas por tratadistas italianos del siglo XVI. Agnolo Segni fijó, en 1549, la unidad de tiempo en veinticuatro horas como máximo; la unidad de lugar fue definida por V. Maggi en 1550; y fue Castelvetro, en 1570, quien estableció, dogmáticamente, las tres unidades ideales. Es claro lo poco que conocían la tragedia antigua, que puede cambiar, como en Esquilo, grandemente de escenarios y tiempos (se hubieran escandalizado de saber que en la trilogía de *Prometeo* se iba de los Cárpatos al Hades y de ahí, quizás, a Atenas, y que en ella se escenificaban, no la vida de un hombre, sino miles de años en el suplicio del dios). Bien se desenvolverán, dentro de esa normatividad, los franceses, mientras que los grandes dramaturgos ingleses y españoles las rechazaron o ignoraron simplemente, excepto la unidad de acción, que, como hemos visto, es uno de los criterios estructurales constitutivos del drama español del siglo XVII. Las refutaciones que realizaron Tirso y otros a las unidades de tiempo y lugar eran muy agudas (si se pretendía la lógica correspondencia entre tiempo-lugar escénicos y naturales, ¿no era necio decir que es de noche cuando la escenificación sucede a las dos de la tarde?, y, aún más, ¿no era completamente disparatado suponer que un caballero y una dama cuerdos se conociesen, se enamorasen y se casasen en veinticuatro horas?). También es de recordar el comentario de Lope a ese respecto en el *Arte nuevo*:

porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.

La rígida normatividad clasicista se quedaba, pues, muy corta, para el imperativo vital de la "cólera" y el gusto castellanos.

Disposición y ordenamiento de los actos. Durante el siglo XVI, las obras dramáticas se dividían en forma varia, en tres, cuatro o cinco actos. La recomendación clásica señalaba esto último como lo correcto, cosa que a los tratadistas les costaba bastante trabajo fundamentar (el Pinciano argumentaba que por ser la tragedia como un animal vivo, precisaba de cinco sentidos); tal criterio se siguió en el teatro de Shakespeare. En España, a partir de Cervantes, se empezó a establecer el uso de la división en tres actos, pero fue Lope y su escuela quienes lo fijaron como norma. En general, esta

disposición tripartita se correspondía a un ritmo dramático ascendente. Las primeras escenas, que eran problemáticas para el dramaturgo por su intención de mostrarse original, trataban de ser sorprendentes y meter desde el inicio al espectador a la dinámica de la trama. Hacia el final del primer acto sucede un vuelco en la acción que cambia el curso de los acontecimientos, que siguen aumentando en intensidad en el acto segundo, en cuya parte media o última llega a un momento fundamental, un clímax en el que la marcha de los sucesos adquiere un nuevo rumbo. En el acto tercero se sugiere algún final, diferente del esperado, para aumentar la intriga y oscurecer la verdadera conclusión, que hasta el término de la obra se revela como trágica o cómica. Así, explica Lope :

En el acto primero ponga el caso
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que pare.

En este *crecendo* continuo, articulado con el hábil manejo del ocultamiento-desvelamiento de la información, radicaba su vigoroso dinamismo y la capacidad de sostener interés y asombro constantes en el espectador hasta la solución de la tensión dramática.

Polimetría. Tras los dramas en prosa de Lope de Rueda, el teatro del Siglo de Oro aparece escrito en verso rimado, de métrica tradicional octosilábica o de estilo italianizante, en una sorprendente variedad de formas estróficas : romances, redondillas, quintillas, glosas, villancicos, décimas, silvas, octavas y sonetos. Esto lo hizo posible el genio de Lope, quien aunaba a su agudísima intuición de dramaturgo sus inmensas facultades de poeta lírico. Esta reunión de drama y poesía le daba al teatro español su gran vigor expresivo y su fascinación ; un rico cauce de palabras con diversidad de metros y de ritmos le otorgaban al teatro esa real irrealidad, esa fusión de sueño y vigilia, de poesía y vida que se reunían en el espacio mágico y animado de la representación. Lope y su escuela trataron de vincular cada vez con mejor precisión las formas ricas a las situaciones teatrales. Sobre ello, el Fénix expone :

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan ;
las relaciones piden los romances
aunque en octavas lucen en extremo.
Son los tercetos para cosas graves.

y para los de amor, las redondillas.

A los dramas de Lope, aun si les faltasen, como de hecho sucede no pocas veces, la sólida arquitectura argumental y el perfilamiento de los personajes, lo que los sostiene y hará siempre sorprendente al "Monstruo de la Naturaleza", es su vasta riqueza verbal. Su poesía es una fuente inagotable de la que manan fluidos nobles y esenciales, agua, vino, miel; no hay comedia suya, en su vastísima producción, en la que no pueda sentirse el grácil aleteo de su pródiga e interminable poesía.

Personajes. Así como toda la sociedad española, conservando su rígida jerarquización estamental, era convocada en torno a la escenificación teatral, dentro del marco mismo de la representación encontramos una completa tipología social. Las figuras arquetípicas del galán, el anciano, la dama, el rey, el poderoso, la criada, el gracioso, poblaron la escena áurea abarcando todo el cuerpo social, ofreciendo a todos un espejo de los vicios y de las virtudes de cada individuo según su papel en "el gran teatro del mundo". Esta tipología en el teatro español daba claridad a su mensaje ideológico, que aparecía inteligible para todos los espectadores, pero tiene el inconveniente estético de que le da cierta rigidez. Así, Francisco Ruiz Ramón ha hecho la distinción entre un "dentro" y un "afuera", un rostro y una máscara de los personajes-tipos del teatro del siglo XVII¹². Uno -el rostro- es el personaje individual de una situación dramática concreta; el otro -la máscara- es su función ideológica de encarnación de un tipo social. Sólo los grandes dramaturgos logran hacer que aparezca, más allá de una categoría abstracta, la voz única e irrepetible de un auténtico carácter dramático. Como sucedía en la antigua tragedia, detrás del atavío teatral, adivinamos al hombre; sólo así, la máscara se vuelve rostro. De los tipos principales vale la pena destacar la figura del gracioso, gran descubrimiento del genio de Lope. Este inseparable acompañante del galán, burlón y materialista, cobarde y comodino, agudo y fiel, es la sombra cómica del protagonista que, en su esfera social, repite sus ademanes y sus gestos. Al gracioso lo pierden sus defectos -la cobardía que hunde la Clarín de *la vida es sueño*-, o lo salvan, frente a la catástrofe de sus amos, su buen sentido, su lealtad, su apego a la vida. La sub-trama en la que se desenvuelve aporta otra visión de las cosas, y establece un diálogo mayor con la acción principal; es la contraparte dialéctica, social, moral, del otro grupo personajes "encumbrados". Pero, sobre todo, cumple una función metateatral como punto de encuentro entre

¹² *Historia del teatro español, (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra, 1988, 7ª ed., pág. 136.

público y obra. Sirve de espejo para el espectador del pueblo, al mismo tiempo que de ventana por la que podía asomarse al mundo del héroe, de modo que era "una especie de personaje-coro"¹³ ; realiza , como el coro antiguo, y junto a los soliloquios del protagonista, un ejercicio de autocontemplación interior de la obra, que hace posible al espectador el conocer la propia naturaleza de los acontecimientos en su carácter de representación autoconsciente de ser, ella misma, una imagen especular del mundo y el hombre.

Argumentos y temas. No hay materia argumental que no haya aprovechado Lope de Vega para la creación dramática. Extrajo tramas de la historia clásica, de la *Biblia*, de las vidas de santos, de relatos orientales, de apólogos y narraciones mitológicas, de la fuente riquísima del Romancero, de la leyenda y la anécdota populares, de la historia nacional antigua y contemporánea, y, por supuesto, de su propia, interminable, veta imaginativa. Tal vastedad avala aquél criterio de sus coetáneos que decían "todo está en Lope", "Lope, poeta del Cielo y de la Tierra". Es realmente prodigiosa la capacidad de adivinar, de la historia aparentemente más insulsa, toda una situación dramática. En ello revela su genio auténtico de dramaturgo, inventor de originales argumentos que, en varias ocasiones, fueron luego rescatados y reelaborados por otros, al grado de hacer olvidar la obra original, como hicieron Calderón. Todas las historias eran, ciertamente, traspuestas al contexto de actualidad, a la situación española contemporánea. Sobre los temas, señalamos los dos más recurrentes : el amor y la honra. La intriga amorosa era casi indispensable. En ella se distinguían dos tipos de amor : uno, el "buen amor", sustentado en nobles sentimientos y aspiraciones, que se daba entre miembros de una misma clase, y cuyo fin era el matrimonio ; el otro era el "loco amor", inspirado por la búsqueda del placer sensual, la lascivia y el apetito desbocado -cuyo mejor ejemplo lo hemos visto, en el caso fáustico, en Román Ramírez de Alarcón- su fin es el efímero gozo que no busca perpetuarse en una relación trascendente y armoniosa en el orden divino y social. Lope los distingue así, en *El alcalde de Zalamea* :

Que amor que pierde el honor
el respeto, es vil deseo
y siendo apetito feo
no puede llamarse amor.
Amor se funda en querer
lo que quiere quien desea ;
que amor que casto no sea.

¹³ *Ibidem*, pág. 140.

ni es amor ni puede ser¹⁴.
(I, 895-902)

El otro tema recurrente es el de la honra, que, como expone Lope en el *Arte nuevo*, era dramáticamente muy substancioso, por involucrar en él a todos los espectadores :

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente.

El sentimiento del honor y de la honra le da uno de sus matices más singulares al teatro español del siglo XVII, y que ha sido discutido como un aspecto que le resta universalidad. Por supuesto, el concepto del honor es común a la sociedad europea -y no sólo a ella, piénsese, por ejemplo, en el Japón- en un largo período de tiempo, pero que, en efecto, a los ojos de los occidentales modernos ha perdido mucho de su significado. Pero es muy importante recordar que no se da solamente, en la escena áurea, un ciego apego a los principios del honor, sino también la crítica de sus aspectos más necios, autoritarios y violentos. En este tema, hay que distinguir dos elementos afines pero distintos : el honor y la honra, que, según Américo Castro, se diferencian en que uno es un valor objetivo y el otro un sentimiento subjetivo¹⁵. La honra es el honor que se vivencia como quebrantado frente a los otros ; la honra se define así como un valor social. En los "casos de la honra", en los que el honor ha sido maculado, el "deshonrado" padece una especie de "muerte social", que lo separa de la comunidad a la que sólo puede reintegrarse a través de la restitución del honor perdido, cosa que sólo podía lograrse con la muerte del ofensor (o, en su caso, con el matrimonio). Sin embargo, Juan María Marín hace otra distinción. En primer término, señala la diferencia entre virtud como cualidad interior objetiva y honra, como, en efecto, integridad moral de una persona frente a la opinión de la comunidad a la que pertenece ; es un valor que otros le otorgan o le dan al individuo, de ahí su carácter apremiante, que impele a los hombres a preservar su imagen, aunque sea por el fingimiento, frente a los demás. En cambio, el honor es un valor objetivo en cuanto que es heredado, y se fundamenta en las virtudes y pureza sanguínea de los antepasados. De este modo, el honor se haya restringido a los nobles, mientras que la honra pertenece a todos los miembros de la sociedad¹⁶. Tal

¹⁴ Cit. por Juan María Marín : *La revolución teatral del Barroco*, Madrid, Anaya, 1990, pág. 51.

¹⁵ *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, cuarta edición, 1976, pág. 57.

¹⁶ *Op. cit.*, págs. 52-3.

distinción avalaría lo dicho por Lope sobre lo preferible de los “casos de honra”, “porque mueven con fuerza a toda gente”. Sea como fuere, nosotros seguiremos, en lo fundamental, cuando hagamos referencia a ello, la más difundida distinción establecida por Américo Castro.

2.1.4 El drama de Calderón.

Suele dividirse el teatro español del Siglo de Oro en dos grandes períodos, cada uno presidido por las figuras paradigmáticas de Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. Sin duda alguna, la base de la que Calderón parte es el teatro lopesco, con su unidad de acción y de tema, su división tripartita, sus personajes, sus temas y argumentos, y todas las características que hemos anteriormente esbozado. Sin embargo, como todo gran genio, Calderón sabe imprimirle al material y tendencias generales de la época su sello inconfundible. El teatro de Lope, con toda la frescura de la nueva invención, nacional, popular, vertiginoso, desbordante de pasión y de vida, se transforma ahora en un drama de trabajada arquitectura, de gran riqueza conceptual y simbólica, de ahondamiento en los enigmas esenciales de la existencia. En uno impera la extensión ; en el otro, la profundidad. Uno es la danza interminable de la existencia por el mundo; el otro es el diálogo interior del alma que se sabe a sí misma un mundo y un abismo. “A la religiosidad activa -dice Valbuena Prat- seguirá la actitud de la meditación”¹⁷. La agitada corriente de la vida que corre por el mundo como buscando algo, llega ahora a verse en su propio espejo, a indagarse a sí misma y hallar en su propia substancia su sentido, en el centro de un agitado reposo. La movilidad incontinente de la poesía de Lope se muestra aquí no menos turbulenta, pero ahora en un dinamismo reconcentrado que se expresa entre el rigor y los estallidos de exuberancia del drama de Calderón ; al barroco de lo extenso sigue el barroco de lo profundo, dimensiones estéticas finalmente unidas, en su alteridad, en el estilo general de la época. Grillparzer dijo que Lope nos ofrece la naturaleza toda, como es, mientras que dramaturgos como Shakespeare (o Calderón) nos dan la naturaleza sintetizada en un sólo organismo dramático. El Todo se expresa aquí de otra manera, como la parte que revela llevar en sí misma la huella de la totalidad.

¹⁷ *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona, 1941, pág. 17 ; citado por Alborg, *op. cit.*, pág. 668.

Aunque sin poseer la pasmosa fecundidad del Fénix, la producción de Calderón es bastante copiosa. Abarca más de ciento veinte dramas y comedias, y más de sesenta autos sacramentales. Según la clasificación seguida por Alborg, los dramas pueden dividirse en cuatro grandes grupos: religiosos, filosóficos, trágicos y de honor; entre las comedias, se distinguen, fundamentalmente, las comedias de costumbres (las llamadas tradicionalmente "de capa y espada", o "de intriga"), y las mitológicas. Además se cuentan siete tipos de autos sacramentales. Los dramas filosóficos son creación singular del genio reflexivo de Calderón, que fue también el que llevó los autos a su expresión más madura y compleja. En tales obras se manifiesta plenamente la tendencia simbólica y conceptual de su universo dramático. En sus dramas, el anárquico y animado teatro de Lope es sometido a una composición rigurosa, a un cuidadoso trabajo arquitectural en el que la multitud de elementos del drama lopesco se pulen y reordenan en un nuevo sistema en el que se impone la tensa armonía barroca de contrastes y disonancias. La compleja estructura del drama de Calderón ha sido estudiada por Dámaso Alonso, quien ha puesto al descubierto algunas claves del álgebra que rigió su intrincada composición:

El pensamiento dramático de Calderón está ricamente y casi constantemente contrastado entre la monomembración y la plurimembración [...] la reproducción estilizada del mundo en la mente de Calderón estaba obligada esencialmente al contraste de lo único y lo plural, y a la ordenación sistemática de lo plural. De aquí salió precisión conceptual para los autos, plenitud imaginativa para las obras de aparato; y mucho de estos moldes conceptuales o puramente representativa informa también la comedia de capa y espada¹⁴.

Como en un coro dramático, las voces se suceden, cada una como eco de la otra, diciendo otra cosa y repitiendo lo mismo, siempre, haciendo que en su diverso despliegue se evidencie la unidad en la que lo múltiple descansa y se reconoce, y que interviene también como parte del diálogo como una porción de una dialéctica superior, que en la lucha de contrastes hace patente la unicidad de la parte y la reunión, tensa y amorosa, de las partes en la unidad total. A nivel de macroestructura, tanto las obras dramáticas como los autos evidencian un ordenamiento que se sustenta en una concepción teológica del mundo y del hombre, los momentos de la obra simbolizan las grandes edades

¹⁴ "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calar en la expresión literaria española (prosa - poesía - teatro)*, Madrid, Gredos, tercera edición, 1963, págs. 172-73.

de la humanidad en su dimensión trascendental (creación, caída, redención). De este modo, el universo dramático de Calderón está construido a partir de una visión filosófico-religiosa de la realidad cósmica y humana, que se concreta en gran *mimesis* de un movimiento universal que se despliega a través de la dialéctica de lo uno y de lo múltiple.

Muchos de los personajes de Calderón se definen por su carácter abstracto y representativo de un contenido universal. Son emblemas que, en su vocación de revelar lo esencial, pierden a veces la temperatura humana que palpita en los apresurados bocetos de Lope o en los caracteres de carne y de sangre de Shakespeare. Son retratos alegóricos, estatuas de cristal que se transparentan al máximo para dejar al descubierto su esencialidad espiritual. Los personajes de Calderón se vuelven irreales, se estilizan y alargan, como los del Greco, buscando lo celeste¹⁹. Hay también, por supuesto caracteres realistas y completos, como Semíramis, Pedro Crespo o Ludovico Enio (a veces, el mismo Segismundo), que pueden incluirse entre las figuras mayores de la escena española y universal. Sobre su estilo poético, la musa calderoniana gravita entre el cultismo y el conceptismo, entre las suntuosidades verbales de Góngora y el juego sutil de los contenidos de Quevedo, que pueden surgir, de manera fluctuante, en barroquísimos estallidos de expresión, que reboza hasta el límite del colorido, la sonoridad y la extrañeza, y los complicados artificios de ingenio que se disponen en una argumentación silogística. En la poesía de Calderón se balancea en la extremosidad (característica tan barroca) de la pasión y la razón, el delirio y la geometría de los vocablos, el lujo de la apariencia y la censura moral de las vanidades del mundo. Otra característica de su drama es un alto grado de autoconsciencia formal, la acción teatral que se autocontempla como elaboración artística (que es también, general en el Barroco, como puede verse en el inmejorable ejemplo del *Quijote*). Además, Calderón aprovechó al máximo las innovaciones técnicas de su tiempo, y llevó a su plenitud la espectacularidad del drama hispánico. En la escenificación de sus obras aparecía una compleja musicalidad -que aprovecha, por ejemplo, el "recitar cantando" de la *Camera* florentina- en feliz reunión con la poesía lírica y la acción dramática, junto con un refinado sistema escenográfico que componían, en vocación sintética, un gran hecho artístico, semejante a la ópera, creación del Barroco, en un proyecto similar, como ha visto Valbuena Prat, al de Wagner en el siglo XIX. Desde ese fastuoso espectáculo, Calderón exponía al ávido público de su tiempo numerosos temas, sociales, políticos,

¹⁹ El certero parangón entre el Greco y Calderón lo ha subrayado ya Valbuena Prat en varias ocasiones.

históricos, así como complejos problemas filosóficos y teológicos que constituyen la médula conceptual de su teatro.

2.2 La visión de mundo del Barroco y Calderón.

2.2.1 El teatro como instrumento ideológico.

Es indudable que el teatro cumplió una importante función ideológica durante el Barroco, período de la historia europea que puede ser entendido , como lo ha caracterizado José Antonio Maravall, como época de una cultura fundamentalmente conservadora, urbana, masiva y dirigida desde la cúpula social²⁰. En el teatro se defendían principios conservadores como el orden estamentario, la fe católica y la fidelidad al rey. Es, como en general el arte del Barroco, "produit d'une société catholique et monarchique"²¹. Eran indiscutidas la sujeción, en la esfera de lo trascendental, a Dios, y al rey en el mundo, cuya autoridad era reflejo de la potestad divina. La estructura medieval estamentaria, ante los embates de la dinámica histórica, se defendió en un pretendidamente inquebrantable inmovilismo que permitía la armonía del orden social. Los impulsos individualistas del Renacimiento tratan de ser sometidos por el rasero uniformador del Estado, lo que da a los hombres del Barroco su carácter tenso y contradictorio, en esa vivencia agitada de una libertad constreñida y coaccionada por el poder político, que obliga a una vida moral que practica estratégicamente la sumisión y el fingimiento. La funcionalidad de la estructura jerárquica de la Edad Media se desgasta por la dialéctica histórica, y sólo puede perpetuarse artificialmente. Los antiguos papeles sociales del rey, el caballero, el clérigo, el labrador, van perdiendo su sentido originario. Pero el esquema social e ideológico se continúa, y hombres y mujeres se avienen a repetir los viejos gestos, las mismas acciones, como en una comedia. El Barroco adquiere la forma de una gran mascarada, una farsa histórica en la que pueden sentirse, tras los disfraces de los actores, la angustiada vivencia de su irrealidad y la búsqueda de sentido, que parece sólo posible en la promesa de lo trasmundano. Sobre esta base socio-ideológica pueden entenderse muchas cosas, como la teatralidad esencial de la época, la tipología dramática, la presencia necesaria del

²⁰ *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996, 5ª ed., 540 pags.

²¹ German Bazin, *Destins du Baroque*, Londres, Thames and Hudson-Hachette, 1968, pág. 38.

gracioso como voz autoconsciente de una sociedad cuya identidad se desdibuja en una trágica comedia, así como conceptos fundamentales del pensamiento barroco, como el desengaño. En el teatro se reunía toda la sociedad, con su rigidez clasista, donde recibían lecciones morales y políticas, y se mostraban las faltas y los aciertos que permitían a los hombres gozar y sufrir de acuerdo a su posición en la sociedad. El teatro era el gran espectáculo del Barroco (Menéndez Pidal lo comparó, con gran acierto, al cine). Una cultura que se enfrentaba por vez primera al gran hacinamiento humano en las ciudades, halló en el teatro un medio idóneo para entretener y aleccionar, para divertir la "cólera española" al tiempo que se le suministraba una visión uniformizadora de los valores comunes a todos y la función específica de cada a hombre, que hacían posible la estabilidad del orden cultural y social²².

2.2.2 Teatro y teatralidad barrocos.

No es, por tanto, casual, que el Barroco sea la gran época del teatro moderno. Había poderosas razones que lo convertían en una necesidad tanto para la Iglesia, el rey y la clase señorial, como para el pueblo. Según comenta Orozco Díaz, "ninguna forma literaria representó para la vida lo que representó el teatro"; en su carácter de arte espectáculo "que recreaba vista y oídos al mismo tiempo que excitaba la imaginación y el sentimiento"²³, fascinó al gran público, que lo convirtió en un espectáculo y divertimento en el sentido en que entendemos hoy estos términos. El teatro valía no como lectura (no fue creado, como dice Lope, para la "censura de los aposentos"), sino como representación escénica. La presencia viva de los actores, las tramas pletóricas de acción e intriga, los derroches verbales, los medios plásticos y musicales, convirtieron al teatro en un medio idóneo para fascinar al público barroco, ávido de distracción y de variedad, de realidades y fantasía, cuyas necesidades de emoción y de vida se encauzaban en ese rico

²² No hay que sacar una conclusión puramente negativa de esta función instrumental del teatro del Barroco. Muchos de los valores defendidos en ella eran sinceramente aceptados por dramaturgos como Lope y Calderón y la mayor parte de su público (en gran número, clérigos); en numerosas obras pueden hallarse así mismo elementos críticos que afirmaban principios como la justicia popular, la necesidad de la rigidez del principio de la honra, así como valores morales y conceptos filosófico-religiosos que trascienden la época. Frente a su cierto conservadurismo, no faltaron, en el siglo XVII, hombres que vieron en el teatro una de las causas de la decadencia imperial y de la corrupción moral de la sociedad. Viejo argumento, que ya usara Platón contra el teatro en el siglo IV a. C.

²³ Emilio Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 25-6.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

simulacro del mundo. En el teatro se manifiestan dos tendencias generales del arte y la vida del Barroco: la expresión de los individuos y la exaltación de la apariencia. En el siglo XVII se hace patente la necesidad de exteriorizar la agitación interior del hombre, quien ha llegado en el Renacimiento a la conciencia de su individualidad, que busca ahora, frente a un orden social opresivo, expresar su presencia única en el mundo. Por eso podrá darse el primado artístico de la música, que revela, como ningún arte, el libre juego de la interioridad que se desentiende de determinaciones y cadenas. Es el tiempo del tratado sobre *Las pasiones del alma* de Descartes, y de estudios como el *Arte de conocer a los hombres por la fisonomía* (1698) de Le Brun. Cada hombre, en tanto que individuo, es un enigma, una entidad vital que, bajo su máscara social, guarda pensamientos y emociones ocultas. En el teatro nos asomamos al mundo interior de los hombres, a los deseos, las motivaciones secretas que se hallan detrás de cada acción, de cada gesto y cada palabra. Hay una retoricidad fundamental en el arte barroco que, más allá de los tratadistas, responde a una doble necesidad: representar y conmover. Y esto lo hacía espléndidamente el teatro que, por una parte, mostraba a todos los hombres un espejo, estético y ético, en el cual mirarse a sí mismos y a los otros; y, por la otra, un medio ideal de persuasión ideológica, un modelador de almas y comportamientos que funcionaba a través de esa identificación de cada individuo con su símbolo escénico. Por otro lado, está su carácter de celebración de lo sensible. El Barroco es un arte *máxico*, un arte que exalta la interminable riqueza de lo fenoménico. El mundo es la vestidura viviente de lo divino; su inagotable belleza es el despliegue interminable de las formas en las que se complace el Ser, que extiende la hermosura universal, para usar la comparación de Gracián, como el pavo real su fastuoso plumaje. La arquitectura es el más evidente ejemplo de esta fiesta barroca de la apariencia, pero que se halla en numerosas manifestaciones artísticas y vitales de la época, como las festividades populares y en las más solemnes celebraciones civiles y religiosas, en las que se edificaban altares y arcos triunfales, se componía música y poesía, casi siempre efímeros, reuniéndose en ellas todas las artes como emblemas del regocijo de lo temporal. El teatro mismo es un festejo en el que se reunían las artes y los hombres para celebrar y reconocer su transitoriedad y su apariencia. El teatro en el Barroco es una fiesta, del mismo modo que la fiesta barroca está empapada de teatralidad²⁴. Un ejemplo de la festividad barroca son las "pompas fúnebres", donde se

²⁴ Vid. José María Díez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco. (España e Iberoamérica)*, Madrid, Serbal, 1986, 190 págs.

entrelazaban el dolor y el gozo, la vida y su término, la glorificación de lo temporal que lleva en su centro su propia negación, la acción destructora de la muerte. Finalmente, se impone por necesidad a los hombres el carácter transitorio de las cosas del mundo; las formas y los hombres que se aglomeran angustiadamente ante la conciencia de su nada, del abismo al que son arrastradas por el mismo movimiento de la vida. La idea de la falsedad esencial de la realidad se halla constantemente presente en los pensadores y artistas del Barroco. Cuando se afirma positivamente la irrealidad de las cosas, se hace en atención a su fuente trascendental; el arte es finito, pero tiene su sentido en revelar a los hombres la verdad de su propia finitud y de su esencia no-transitoria; pues bien saben pensadores y artistas como Gracián que, para que la apariencia tenga sentido, tiene que echar sus raíces en el Ser.

2.2.3 El desengaño.

A lo largo de la literatura del barroco se repite el concepto del desengaño como el despertar de la conciencia a la verdadera naturaleza de la realidad, que había permanecido oculta, y que de pronto revela su radical inesencialidad con el fin de que el hombre pueda voltear los ojos a la verdad inmutable. En Shakespeare pueden hallarse frases como "the world's a stage", o la percepción de que

...We are such stuff
as dreams are made on, and our little life
is rounded with a sleep ...

(*The Tempest*, IV, i, 156-8)

es decir, los grandes motivos del mundo como teatro y la vida como sueño. Hay una vivencia general de la falsía social y metafísica del mundo. El hombre es el mísero actor de una farsa cósmica, un efímero pasajero en el camino de la historia, una sombra destinada a disolverse en el sueño de la existencia. Las crisis que sacuden al siglo XVII y los liberados apetitos de riqueza y poderío de una sociedad que comienza a fundamentarse en una competencia feroz de todos contra todos, sustentan esa sensación de caos, falsedad y sin sentido que se manifiestan a plenitud en una serie de antiguos tópicos literarios: la "locura del mundo", el "mundo al revés", el mundo como laberinto, mercado, mesón, y, por supuesto, como un teatro inmenso. Pero todas estas imágenes contenían, así mismo, una valoración positiva: el supuesto de que hay una "cordura" mundana, un orden antiguo que ahora ha

sido puesto "al revés"; del mismo modo, la posibilidad de encontrar el secreto tesoro del laberinto, de las mercancías más preciadas de la mercadería universal, y el representar de la mejor manera el papel que nos ha asignado el Autor de esta comedia humana y divina. El mundo es un Engaño del que nos viene a curar el Desengaño, que nos abre los ojos y nos permite viajar despiertos en el sueño de la vida. El Desengaño es el compañero de Quevedo en el *Sueño de El mundo por de dentro*; el anciano le hace mirar el interior de las máscaras de los hombres y reconocer su hipocresía y su pobreza moral; junto a la falsedad social, viene el reconocimiento de la inanidad esencial de la vida sobre la Tierra²³. En primer término, está el recuerdo de la finitud humana, cifrado en numerosos poemas, como el conocido soneto de Calderón, contenido en *El príncipe constante*:

Estas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiento en brazos de la noche fría".
(II, pág. 266)

El Desengaño permite a los hombres liberarse de la mentira del mundo. Quien ha reconocido su esencial irrealidad estará listo para decir, con Segismundo, "acudamos a lo eterno". El desengaño permite "morir" simbólicamente a la vida terrena y renacer a la vida espiritual, tema de *El escarmiento* de Quevedo, según algunos, su último poema. Pues, tanto Calderón como Gracián y Quevedo, los tres grandes expositores del desengaño, ven en él una experiencia fundamental que permitirá buscar su sentido final en la esfera de la trascendencia.

²³ Para sintetizar este desvelamiento descrito por Quevedo podemos echar mano a unas palabras de Schopenhauer: "Y como con la alegría, sucede con la tristeza; ¿Con qué porte melancólico avanza ese largo y lento convoy! La fila de coches es interminable. Pero mirad un poco en el interior; todos están vacíos, y el difunto, en realidad, no es conducido al cementerio más que por todos los cocheros de la ciudad, ¡Imagen fiel de la amistad y de la consideración en este mundo! Eso es lo que llamo la falsedad, la indignidad y la hipocresía de la conducta humana" *Parerga Paralipomena, Eudemonología (Aforismos sobre la sabiduría de la vida)*, Madrid, Bergua, s. f., pág. 140. Aunque la visión del filósofo tiene tintes de un más sombrío pesimismo.

²⁴ Citamos por la edición de Valbuena Briones. Se indican la jornada y el número de la página (Sólo el número de página, evidentemente, para los autos sacramentales, que ocupan el t. III de las *Obras completas*).

2.2.4 Antropología cristiana.

El teatro de Calderón, como casi la totalidad de la literatura del Siglo de Oro, parte de una cosmovisión cristiana. El alma se halla anegada en un mar de apariencias ; el hombre es engañado por el mundo ; nada sabe de sí mismo ni de lo verdadero. ¿Cuál es el origen de su confusión y de su inquietud ? La clave está en el hombre mismo. En la concepción de Gracián "Dios no engaña : el universo fue obra de la sabiduría y el amor divinos. Los corazones humanos son los que están "sellados"²⁷. La verdad es patente ; es el hombre el que tiene su corazón "sellado" ; está ciego y sordo al amor y la sabiduría. La explicación del mal del mundo está en el origen mismo de la historia humana : el pecado original ha determinado la jornada trabajosa y ardua de la vida. La culpa primera ha engendrado la muerte. Ambos conceptos aparecen unidos y magnífica y terriblemente representados en los autos de Calderón. Por ejemplo, en el auto *Andrómeda y Perseo*, adopta la forma de Medusa, que es recibida así por el Demonio, con potentes y tenebrosas palabras :

¡Oh tú, que el pavoroso oscuro seno
de esa bruta columna
del venenoso monte de la luna
habitas ponzoñosa y escondida
mágico parasismo de la vida,
madre horrible del sueño,
alimentada furia del belfío,
susto de los mortales,
línea a los bienes, término a los males,
mesonera del llanto,
huésped de los reinos del espanto
reloj de los momentos,
precisa acotación de los alientos
separación penosa
de la más dulce unión ¡Oh tu horrorosa
imagen de la culpa y de la muerte,
que en piedra o bruto al racional convierte
a pesar pareciendo de lo bello
un áspid, cada crin de tu cabello,
cada semblante un ceño de tu ira
en quien tu vista tósigos respira !

(pág. 1699)

Espléndido testimonio de que, a sus ochenta años, el genio poético de Calderón permanecía intacto. En el auto *La vida es sueño*, culpa-muerte

²⁷ Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, tomo IV, pág. 71.

aparece bajo la forma de una sombra. En un principio, está el hombre originario, habitante del paraíso, al cuidado de la Gracia ; su despertar a la vida se da con asombro ante la propia conciencia :

Hombre : ¿Qué acento ? ¿Qué resplandor
 vi si esto es ver ; oí
 si es oír, esto que hasta aquí
 del no ser pasando al ser ;
 no sé más, que no saber
 qué soy, qué sé o qué fui ?
 (pág. 1394)

Así se abre paso, con vacilante pie, por el laberinto de la *autognosis*. En Calderón ("el genio que ha tenido más entendimiento", según Goethe) están presentes los grandes problemas ontológicos y epistemológicos que se plantean en la filosofía occidental, repetidamente, desde Descartes, como los enigmas del ser del hombre, la naturaleza de la realidad y la posibilidad misma del conocimiento (Schopenhauer alabaré, en tal sentido, el "genio adivinador" del dramaturgo). Pero su solución se da, desde su condición de poeta, dentro de una perspectiva plenamente cristiana. El hombre se entrega, por su albedrío, a la sombra ; su caída inaugura para él el imperio de la duda y la confusión. La salvación no puede darse más que a través de la intercesión de la gracia. En el auto *La vida es sueño*, la Sabiduría encarnada rompe las cadenas del Hombre, y se pone en su sitio para esperar el arribo de la sombra. En el sacrificio de la Sabiduría, perecen la sombra y el demonio ; la muerte ha sido muerta por el salvador ; su luz disuelve la sombra. Con este acto, el hombre se eleva más allá de su condición primera ; ha sido ennoblecido por el sacrificio del Amor cósmico, quien ha hermanado, por su voluntad, la Naturaleza humana con la divina. El paraíso está de nuevo abierto para los hombres ; en ellos está la salvación o la perdición. En Calderón se celebran, junto a la *miseria hominis*, la dignidad de su condición divina. El hombre es visto en tanto que sus momentos trascendentes de creación, caída y redención. El alma, dice Calderón en *La cura y la enfermedad*, se halla frente a una gran determinación :

pues naciendo para el ciclo
 vive en la tierra, obligada
 a subirse a ser estrella
 o a reducirse a ser ascua.²⁸

²⁸ Cit. por Otis H. Green, *op. cit.*, t. II, pág. 157.

El hombre debe definirse ante esa dualidad ; en él está la posibilidad de una nueva caída o de la ascensión a lo celeste. En esta definición radical del hombre ante la trascendencia se hallan implícitos los arduos problemas de la libertad y de la gracia.

2.2.5 El problema de la libertad y la disputa *De Auxiliis*.

Tras la escisión de la Iglesia cristiana sucedida en el siglo XVII, surgió una necesidad de redefinir varios problemas teológicos fundamentales, estudiados dentro de la tradición escolástica, como la Providencia, la gracia, la libertad y la omnipotencia divina, elementos esenciales a la concepción cristiana de las relaciones Dios-hombre, y cuyos principios divergentes e incluso antitéticos hacían difícil su conciliación en una unidad doctrinal. Los teólogos castellanos se abocaron a consolidar una respuesta dentro de la ortodoxia católica que definiese la postura de la Iglesia de cara a sí misma y a los planteamientos sustentados por la Reforma. Pero esto generó una situación polémica que no se limitó a una disputa entre reformistas y contrarreformistas, sino que se dio al interior del propio catolicismo. Se formaron dos bandos principales, uno, el de los dominicos, encabezado por Domingo Báñez (1528-1604), y el otro, el de la postura jesuita, expuesta por Luis de Molina (1535-1600), que la teología católica distingue con el nombre de tomismo y de molinismo. No es lugar para emprender la definición de las sutiles categorías teológicas que son involucradas en tal disputa -como la premoción física, la *scientia media*, la distinción entre gracia eficaz y gracia suficiente, etc. Nos restringimos a reducirla a lo esencial, a través del comentario que hace el Padre Astráin en su *Historia de la Compañía de Jesús*, citado por Alfonso Reyes en su estudio sobre *La vida es sueño* :

En general, observaban los dominicos que los jesuitas daban demasiado a la inteligencia y al libre albedrío, y derogaban un tanto a la omnipotencia y justicia divinas. En cambio, los jesuitas se lamentaban de que los dominicos no concedían al hombre todo lo que realmente compete y por extremar los derechos de la omnipotencia divina, mermaban algún tanto los de la divina misericordia²⁹.

El tomismo ponía énfasis en la omnipotencia divina, con la consiguiente reducción del ámbito de la libertad humana -y de ahí, de su responsabilidad-, mientras que el molinismo afirmaba el libre albedrío para defender la justicia

²⁹ "Un tema de *La vida es sueño*", en *Obras completas, op. cit.*, t. VI, pág. 239.

y misericordia de Dios. El insoluble dilema fue llevado hasta Roma, y después de un largo periodo de controversias y alegatos, el Papa Paulo V dejó suspensa la cuestión prohibiendo a ambos bandos continuarla. Para nuestros fines, nos importa más ahondar en la posición molinista, pues es la más cercana a Calderón, que fue educado en un colegio de la Compañía. De acuerdo con el jesuita Benito Pereiro (1535-1610)

la voluntad nada obra ni quiere si no es movida por la Causa primera conforme a la naturaleza de la propia voluntad, y por naturaleza de nuestra propia voluntad es potencia libre en verdad y aun supuesta la moción inmediata de dios, la voluntad humana continúa siendo libre [...]³⁰

lo que tampoco supone una total independencia del hombre, sino que, por el contrario, conlleva una continua dependencia de la criatura al Creador, tanto en su existencia como su acción; es así que "la libertad del hombre no es nunca total, como la divina, sino sólo en lo que corresponde a su ser de criatura"³¹. La libertad absoluta es causa primera de la libertad limitada del hombre, y como tal, se halla presente en él, y en todos sus actos, pero no es responsable de la libertad individual en su sentido de causa segunda. Es así que, como expone Luis de Molina. "el acto es libre, ya que sólo la voluntad humana decide sobre su ejecución"; de este modo, "la santidad divina queda preservada, puesto que no es Dios quien hace que la criatura se determine en uno y otro sentido y, en consecuencia, si dicha determinación implica un pecado, tampoco es Dios autor ni responsable de la misma"³². El problema de la libertad, materia candente en la filosofía y la teología de la época, y esencial para la vida del hombre y la naturaleza misma del teatro, aparece en el drama de Calderón. El poeta que, como hemos dicho, se formó en un colegio de la orden, parece hallarse más cercano al parecer jesuita; en su obra dramática ha sido vista por la crítica la representación viva del conflicto, así como una toma de postura.

En efecto, tradicionalmente, los críticos han relacionado la obra de Calderón con la disputa *De Auxiliis*, ubicándola más bien en la corriente teológica de la Compañía de Jesús. Sin embargo, Alexander A. Parker ha reaccionado en contra de esta postura; para el hispanista, no

es en absoluto provechoso asociar a Calderón con la controversia entre Bañez y Molina, tantas veces mencionada en este contexto, que no tuvo

³⁰ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español; La Edad de Oro (Siglo XVI)*, Madrid, espasa-Calpe, 1979, tomo II, pág. 577.

³¹ *Ibidem*, pág. 577.

³² *Ibidem*, pág. 601.

ningún impacto directo sobre la literatura española (excepto quizá en *El condenado por desconfiado* donde el nexo existente no es una conexión necesaria) debate de un problema que es tan antiguo como la literatura occidental y que no necesita de la llegada del cristianismo para ser formulado y debatido³³.

El señalamiento de Parker, si bien, en parte discutible, es saludable, pues ubica mejor la cuestión y nos hace ver que ha sido excesivo el énfasis que la crítica calderoniana y, en general del teatro del Siglo de Oro, ha puesto sobre este tema. Bien apunta Parker que cuando se saca a relucir la disputa sobre la gracia muchos críticos evidencian un imperfecto entendimiento sobre su contenido teológico y que, además, es claro que sutilezas como la *scientia media* no podían ser representadas en una comedia. Y es igualmente cierto decir que estos temas son muy antiguos, y que van más allá del cristianismo, a lo que podríamos agregar la propia necesidad dramática de mostrar hombres actuantes, cuya elevación y caída está, al menos en parte, en sus manos. Pero hay que hacer varias precisiones. En primer lugar, la importancia que el problema tiene en la época, que hace mucho más pertinente y oportuno su tratamiento, más en un hombre con la cultura teológica de Calderón. Tiene razón Parker al decir que los problemas en disputa no eran los de la predestinación y la libertad, sino la gracia, pero hay que recordar que de una u otra postura, la de Báñez o la de Molina, resultaba un mayor o menor énfasis en una u otra. La libertad humana era subrayada, como se ha comentado arriba, en la postura jesuita. El propio Parker ha encontrado, en el auto *La vida es sueño*, un ejemplo de molinismo, según él, el único que se ha hallado en Calderón, en el contexto apropiado sobre la salvación humana³⁴; el Amor dice :

Los amenazados riesgos
no son. Poder, tan precisos
que hayan de ser, pues no fueron
coartando al hombre el arbitrio,
ni mérito las Virtudes

³³ *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Deborah Kong, ed., Madrid, Cátedra, 1991, págs. 146-7.

³⁴ *Ibidem*, pág. 432. Valbuena Briones encuentra otro ejemplo, acaso más claro, si su lectura es precisa, sobre el molinismo de Calderón en *Los dos amantes del cielo*. En esta obra Carpofoforo reprocha a Crisanto :

[...] ¡tú, ingrato, sí,
pues te olvidas de tan grandes
auxilios de Dios, no sólo
suficientes, si eficaces.

El indeciso Crisanto debe aceptar, por su libre albedrío, la gracia de Dios, que es siempre eficaz en sí misma, aunque el hombre flaquea al dudar en recibirla. En *Perspectiva crítica...*, op. cit., págs. 278-80.

ni demérito los vicios.
(pág. 1393)

Lo que señala, según apunta Parker, que "la predestinación absoluta no puede existir en teoría"³⁵. En efecto, el contexto es el más adecuado para vincularlo a la célebre disputa; pero puede también aducirse que su contenido esencial, sobre la limitación del destino y la responsabilidad de la libertad humana, se repite continuamente a lo largo de gran parte de la obra del dramaturgo. Sobre el problema del destino, que aparece sin duda en Calderón, acierta Parker al señalar que es aquí de gran utilidad recurrir a los conceptos de la Antigüedad clásica, como *Moira* y *Ananké*. Pero no puede afirmarse que tales elementos sean suficientes para explicar la visión de mundo calderoniana, cuando ésta se halla enclavada en el cristianismo. Hay que tener presente la idea cristiana de la Providencia, que se diferencia del Hado antiguo y su movimiento ciego. La Providencia es el Hado autoconsciente de su acción; como explica Hegel, es la forma de la verdad religiosa que dice que el mundo no está entregado al acaso, ni a causas exteriores, contingentes, sino que una *Providencia rige al mundo* [...] La Providencia divina preside los acontecimientos del mundo [...] es, en efecto, la sabiduría según una potencia infinita, que realiza sus fines, esto es, el fin último, absoluto y racional del mundo³⁶.

Las fuerzas de la predestinación adquieren un sentido distinto en la concepción cristiana del mundo. El determinismo astrológico se vincula a la acción demoníaca, y ésta, junto con la libertad del hombre, se inscriben en el plan mayor de la Providencia divina.

El drama calderoniano es, fundamentalmente, una afirmación del libre albedrío. Sin embargo, en el ejercicio de su libertad, el hombre se enfrenta a numerosos escollos. El lazo de las causaciones del mundo fenoménico, en el que el hombre está inmerso y del que forma parte en cuanto su condición corpórea, lo someten a un juego de fuerzas en el que parece apagarse el débil fuego de su libertad. Los influjos de la necesidad negativa aparecen en Calderón bajo dos formas fundamentales. Por un lado, está la acción del Demonio, que en *El mágico prodigioso* pone trampas de tentación a Cipriano y Justina en su camino a la santidad. Por el otro, en dramas como *La vida es sueño*, se muestra como agente de determinación el concepto antiguo de Hado, o de la *Heimarmene* platónica³⁷: el alma, que ha

³⁵ *La imaginación...* op. cit., pág. 432.

³⁶ *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 50.

³⁷ *Vid.* Ángel Valbuena Briones, "El concepto de hado", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, págs. 9-17.

escogido, según se dice en el Libro X de *La república*, un carácter particular, presidido por un astro, tiene marcadas ciertas inclinaciones desde su nacimiento, aunque éstas no son determinantes :

Porque el hado más esquivo
la inclinación más violenta
el planeta más impío
sólo el albedrío inclinan
no fuerzan el albedrío.

(*La vida es sueño*, II, 1033-40)

Este determinismo -una de las "manchas" de superstición y astrología de la obra maestra de Calderón, de las que habla Menéndez y Pelayo- es limitado a carácter de influencia, de inclinación, poderosa sí, pero no invencible. Calderón repite la famosa sentencia, atribuida a Tolomeo, que ostentaban a su inicio todos los manuales de astrología : "el sabio vencerá las estrellas". En la concepción de mundo de Calderón, como en general en la del Barroco, se hallan presentes distintos elementos propios de la tradición mágica de la Edad Media y el Renacimiento.

2.2.6 Magia y teatro barrocos.

A pesar de la censura inquisitorial, que en la España del siglo XVII prohibió la astrología judiciaria y realizó una persecución rampante contra la brujería³⁸, y del avance histórico de la razón, que inicia en esta época su primado epistémico, la magia sigue apareciendo a lo largo del Barroco. Su huella se hace presente, en diversas manifestaciones vitales, forma múltiple y contradictoria. Puede verse, de manera evidente, en las misteriosas pinturas de Salvatore Rosa, adivinatoras del Romanticismo. Pero, más aún, en la esencia misma del arte Barroco como exaltación de la multiplicidad de las formas de la existencia, arte *máxico* y, finalmente, como revela su remota ascendencia sánscrita, arte *mágico*. Los hombres de la época eran atraídos y repelidos por lo arcano y misterioso ; los rostros, los pensamientos, las acciones, la realidad entera es un enigma, en ella se ocultan a la inteligencia sentidos indescifrables. Se ama la maravilla, lo nuevo, lo prodigioso. Mientras tanto, la censura de la magia se da por dos vías : la religiosa y la científica. Para ésta, es superchería ; para aquella, es invención del demonio.

³⁸ Vid. Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs*, Nueva York, Hispanic Institute, 1959, pag. 150.

Pero a todos los niveles de la sociedad persiste una actitud ambivalente, de aceptación y negación, de burla y de vacilante rechazo. En numerosos textos del siglo XVII se repiten las viejas creencias astrológicas; pero también hallamos tajantes censuras desde los terrenos de la ciencia y el arte. Aun Galileo realizó, en ese tiempo, algunos horóscopos como un servicio cortesano. También se hace presente una idea de la magia afin a la ciencia natural. Tal visión se manifiesta, por ejemplo, en la política, asociada a la potestad inapelable del soberano y sus misteriosos designios. Como dice Calderón, en *La gran Cenobia* :

en secretos misteriosos
obedeced los efectos
sin examinar el como.
(I, pág. 73)

El poder real tenía una esfera secreta, apuntada en la noción tacitista de los *arcana imperii*, mejor conocidos después como "secretos de Estado". En tal concepto de *arcana* se apela, como explica Maravall,

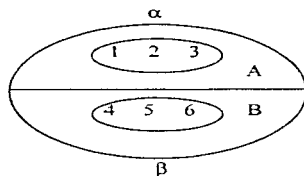
a los efectos extraordinarios y a la acción sobrecogedora de la *potestas*, a través de recursos mágicos, aunque, claro está, se trate de esa magia natural -algo así como conocimientos psicológicos que se dan raramente-, cuyo cultivo entretenía a los mismos cartesianos en el siglo XVII¹⁹.

En las altas esferas existía también afición por las artes mágicas y los augurios astrológicos; así, aparecen en el drama de Calderón personajes como el rey Basilio, grande "estrellero", en *La vida es sueño*. Por otro lado, entre los científicos se daba una actitud lúdica ante la magia, vista como un medio de entretenimiento, y que repite las actitudes de alquimistas árabes del Medioevo y del propio Leonardo, que acostumbraba divertirse asustando a la gente con juguetes y prodigiosas invenciones. A su vez, hallamos en la época a figuras como la del singular jesuita alemán Athanasius Kircher, contemporáneo de Calderón y de Sor Juana, hombre estudioso de viejas mitologías y simbolismos, así como de los avances de la ciencia de la época, y que se interesó por invenciones escenográficas a través de pirotecnia y juegos de luces y sombras, y otros artificios -suya es una famosa descripción de la linterna mágica, aparato empleado por los jesuitas para crear imágenes intimidatorias del infierno. Sus investigaciones están consignadas en libros como *Magia lucis et umbrae, Horographica, Parastatica, Catoptrica*, que

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 441.

fueron continuadas por su discípulo Gaspar Schott, entre cuyos intereses se incluía la quiromancia, fisonomía, magnetismo, adivinación, etc. En este siglo pervivirán en grandes mentes europeas tales concepciones, hasta su declive en el siguiente, con el decidido impulso de la Ilustración, cuyo espíritu sería encarnado en España por el padre Feijoo.

El vínculo entre teatro y magia se remonta al origen de la tragedia, con los rituales iniciáticos de Démeter y Dionisos, y los misterios eleusinos. Se halla en diferentes obras antiguas, de manera patente, en la *Medea* de Eurípides, luego en la de Séneca. La última obra de Shakespeare, *La tempestad*, es un drama mágico. En el teatro español, como hemos visto ya, se halla igualmente presente. Puede incluso encontrarse, a nivel de estructura, una organización de lo sobrenatural en armonía con la que se establece en base a criterios sociales. A este respecto, Julio Caro Baroja propone el esquema



que explica del siguiente modo :

Hay un mundo de los altos ideales (A) y otro de las bajas realidades (B). En el primero parecen moverse los galanes (1), las damas (2), los ancianos venerables (3) o "barbas", héroes y heroínas de acciones singulares, que se expresan con arreglo a una lírica conceptuosa en lances de amor y fortuna; épicos a veces también. La alegoría mitológica, la Religión, las creencias astrológicas se manejan en una esfera mental (α) en la que lo sobrenatural, lleno de majestad, aun en caso de que se trate de creencias paganas. En el segundo ámbito (B) se mueven los criados, graciosos (4), las criadas astutas (5), los vejetes cómicos (6), personajes que hacen comentarios sarcásticos o burlescos o que se comportan de modo ridículo y emplean un lenguaje realista, de la época del poeta, aunque la acción pase entre gentes de la Antigüedad o en países fabulosos. La sátira teatral es una expresión de la vida inferior: un antecedente del costumbrismo. La sátira se refiere a una esfera también

inferior del mundo sobrenatural (β). Ataca a lo que se consideran ya supersticiones y perjuicios⁴⁰.

Es muy atinada esta distinción de Caro Baroja, que atiende a la doble consideración de la magia en una esfera ideal y espiritual, y otra de burla realista frente a la superchería del pueblo. Sirve también para esclarecer, en otro plano, las relaciones de los dos niveles de realidad representados en el drama hispánico, llevado cada uno en su esfera de trama principal y subtrama cómica. Otras relaciones entre teatro y magia en el Barroco, aparte de lo argumental y la estructura de acciones y personajes, es la de la escenografía. Ya hemos dicho que a uno de los escenógrafos italianos, Casimo Lolti, se le llamó "el Hechicero". Las cada vez más complejas y sorprendentes elaboraciones creadas para los dramas religiosos y mitológicos, así como para los autos, permitían, "mágicamente", la asombrosa manifestación en el escenario de lo divino y lo diabólico. A este respecto, Caro Baroja comenta :

Esta posición humana del artista, que es técnico y científico además, es casi la misma que se atribuye al mago. Uno y otro provocan "ilusiones": pero unas son diabólicas y otras de artificio. La Magia blanca está cerca de la Escenografía y de la tramoya⁴¹.

El prodigioso efectismo escénico y la música, unidos a una alada poesía y a una trama sobrenatural, hacían parecer a la obra como un acto de invención mágica. De esta curiosa manera, se entrelazaron en el Barroco de nueva cuenta la magia y el teatro, como expresión del hechizo del arte unido a la ciencia y la técnica, cuya reunión ejercían sobre los hombres un poderoso influjo fascinador.

2.2.7 Nota sobre la fausticidad del Barroco.

El interés por la magia, y sus relaciones con el teatro, son aspectos que sugieren la presencia de Fausto en el Barroco. Pero no son los únicos. Por el contrario, varios de los motivos y símbolos que mencionamos como esenciales al mito faustico se hallan presentes, y aún diríamos, son elementos constitutivos de una visión de mundo que se refleja en el arte y la literatura de la época. La angustia ante la caída del hombre es el tema del *Paradise Lost*, de las lamentaciones de Monteverdi, del místico alemán Jakob Böhme,

⁴⁰ *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, págs. 16-17.

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 43.

de la poesía de Quevedo. El motivo del pacto diabólico está vivo en la literatura dramática del Barroco, como hemos visto ya⁴². No es esto de extrañar, pues el arte barroco es el último gran arte religioso de Occidente en un sentido de movimiento general de civilización. Eso no lo podremos decir del Neoclasicismo y, menos aún, de los románticos, aunque en ambos perdure el interés por el mito fáustico, en tanto que intuyen en él una clave esencial de sí mismos. Por lo que respecta a la figura del rebelde, es una presencia emblemática del Barroco. Una sociedad tan rigidamente constituida no podía menos que sentir asombro y fascinación ante un hombre que vivía al margen de códigos y leyes. Memorables rebeldes son el Roque Guinart del *Quijote*, el terrible protagonista de *La fianza satisfecha* de Lope de Vega, los grandes personajes de Tirso, don Juan y Paulo, y el Eusebio de *La devoción de la cruz*, de Calderón. Por lo que toca al eterno femenino, su presencia es menos visible, pero, quizás, más profunda. Eugenio D'Ors caracterizó al arte del Barroco como esencialmente femenino, como una cristalización estilística universal que expresa el *Ewig-weibliche* goethiano⁴³. Tanto el eterno femenino como la glorificación del rebelde son dos puentes entre Barroco y Romanticismo, las dos épocas en las que el mito fáustico ha alcanzado sus más ricas y vastas realizaciones poéticas. Una, la de Goethe; las otras, las de Marlowe y Calderón, que componen dos caras de una misma medalla trascendental, una que representa la condenación demoníaca, y otra que muestra a un Fausto que acude a lo celeste.

2.3 Los Faustos anteriores a Calderón.

Tras el comentario general sobre las características estéticas e ideológicas del teatro hispánico del Barroco, pasamos ahora a una revisión del tema de Fausto en algunas obras de la escena áurea anteriores a los dramas calderonianos. Aunque es en el teatro de Calderón en donde el mito aparece

⁴² En realidad, el pacto diabólico se halla presente en el arte y la psicología de la época. Está, por ejemplo, el pintor Christoph Haizmann, quien en su diario confiesa haber hecho un pacto con el demonio, y cuyo caso fue analizado por Sigmund Freud. *Vid.* "Una neurosis demoníaca en el siglo XVII", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, 2ª ed., t. XIX, págs. 67-106. Otro artista vinculado al motivo del pacto es el músico italiano Giuseppe Tartini (1692-1770). Una noche, Tartini soñó que pactaba con el diablo, al cual pidió que, para divertirlo, tocase alguna cosa graciosa. El diablo tomó el violín del músico e interpretó una bellísima sonata: el asombro hizo despertar a Tartini, quien presurosamente tomó su instrumento y repitió la melodía. De este suceso nació su pieza más célebre, la sonata *Trino del diablo*.

⁴³ *La barroca*, Madrid, Aguilar, 1964, 173 págs.

de una forma más madura y completa, no es sitio único, en el teatro español del Siglo de Oro, en que puede hallarse la presencia del tema fáustico. En varios de los mayores dramaturgos de la edad áurea, como Lope, Tirso, Alarcón y Mira de Amescua, hay obras importantes que, con varia amplitud y penetración, tocan puntos centrales del mito. El argumento fáustico se desarrolló, de esta manera, en los dos grandes teatros de la época, el español y el inglés. En éste, en la tragedia de Marlowe, que sigue la leyenda del mago de Wittenberg; en aquél, el tema aparece en la figura de otros caracteres tradicionales, como Frei Gil o Cipriano, u otros personajes (Patricio, Román Ramírez, Paulo) que, con diferentes orígenes, históricos y legendarios, fueron moldeados en la fragua fecunda de la imaginación teatral hispánica. Tales figuras poseen, en su singularidad, elementos comunes, como su vitalidad y su desbordado sensualismo, que dan la nota principal de la manera española de lo fáustico. Estas obras manifiestan diferentes peculiaridades, desarrollan facetas y modos fáusticos, que testimonian la diversidad de matices y contenidos del mito, y el interés que despertó en los autores teatrales españoles. Las piezas que, dentro de la escena española, tocan este tema principal de la literatura moderna de Occidente, permiten entender los propios dramas de Calderón, no como elaboraciones aisladas, sino como expresión de una cierta tradición fáustica castellana en el teatro del Barroco⁴⁴.

2.3.1 Juan Ruiz de Alarcón : *Quien mal anda en mal acaba*.

En esta comedia, Alarcón ha tocado el mito fáustico dentro de una historia que goza de la sobriedad de su estilo y un sutil desarrollo de la intriga, sazonados de elementos mágicos. La atmósfera de la obra tiene algo de obscuridad y primitivismo, así como algunos toques grotescos que hacían

⁴⁴ Las obras aquí comentadas son las que ha señalado Ángel Valbuena Prat en su estudio "El tema de "Faustio" en el teatro español", que es para nosotros fundamental punto de partida. En *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, págs. 205-228. También Udo Rukser, en una obra más o menos contemporánea (1957), señala las mismas obras de Tirso, Mira de Amescua y Alarcón, como vinculadas a la trama fáustica. *Vid. Goethe en el mundo hispánico*, México, F. C. E., 1977, págs. 130-1. Bien es sabido lo arduo que resulta, en el caso de las obras teatrales del Siglo de Oro, la problemática cronológica. A pesar de lo dudoso de sus fechas, aquí presentamos los dramas en atención a su posible cronología (Valbuena las va comentando de acuerdo a la sucesión temporal de los autores, no de las obras). Tal criterio de ordenación pone énfasis en el carácter histórico del desarrollo del tema fáustico, así como contrastes y posibles influencias de un drama a otro.

pensar a Valbuena Prat en la tragedia de Marlowe⁴⁵. Si bien, su fecha de elaboración es dudosa, parece que no dista mucho de la del drama inglés. Hartzenbusch da como fecha probable 1602, y Antonio Castro Leal la ubica entre 1601-1603. Frente a esto, Fernández-Guerra la juzga posterior a esos años, y supone que fue escrita en 1616, aunque sus argumentos son discutibles. Dado que este Fausto es un morisco, podríamos pensarla dentro de un clima de animadversión creciente, lo que la ubicaría mejor en los primeros años de la centuria, en fecha próxima a la expulsión de los moriscos de España en 1609. Con ello, se acerca también temporalmente al suceso, histórico, en el que está inspirada (acaecido hacia 1600), lo que le da, como afirmó Hartzenbusch, el mérito de oportunidad. El punto más llamativo y controversial es la habilidad que evidencia su factura, sobre todo, en algunas notables escenas, como la del fin del acto II, donde Alarcón logra un diálogo de gran finura, con ágiles y discretos intercambios verbales entre Aldonza y Román, que la aproxima a la segura ejecución de sus obras maduras. Para el caso del mito fáustico, el demonio de Alarcón, que podría ser uno de los primeros en aparecer en la escena castellana, resulta un tanto tieso, sin un sello particular, en comparación al Angelio de *El esclavo del demonio* (de 1612), de rica personalidad⁴⁶. Sea como fuere, la anécdota en que está basado el drama tiene por sustento, como se declara al final de la obra, un suceso histórico, protagonizado por un Román Ramírez, morisco, vecino de la Villa de Deza, muerto en 1599, tal y como consta en expediente inquisitorial descubierta, en el Archivo Diocesano de Cuenca, por Ángel González Palencia⁴⁷. A partir de él, el poeta ha realizado uno de los dramas fáusticos españoles con más destellos de magia, tema al que el autor era aficionado, como puede verse en otras obras suyas, como *La cueva de Salamanca* (que aprovecha la leyenda del Marqués de Villena) o *La prueba de las promesas*.

Al inicio de la comedia, aparece Román Ramírez, "vestido humildemente", que se ha deslumbrado al ver a la bella Aldonza, quien va camino a Deza, para casarse con su apuesto y rico prometido. La violenta pasión que despierta en Román parece estrellarse con un muro infranqueable: "¿Cómo [se pregunta] tendrá mi humildad / alas para tanta altura?". Como la mayoría de los Faustos castellanos, Román caerá por el

⁴⁵ "Prólogo" a Mira de Amescua, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pág. LXXVIII. La califica así mismo de "una fina comedia de intriga con rasgos de magia".

⁴⁶ Si Valbuena es exacto, y la comedia salió publicada en 1612, la hipótesis de Fernández-Guerra queda de inmediato descartada. Además, Valbuena la juzga anterior a *El esclavo*. *Ibidem*, pág. LXXVIII.

⁴⁷ "Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de Don Juan Ruiz de Alarcón", en *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), págs. 199-222.

deseo amoroso. Pero aquí, la gran barrera que intenta transponer es la de la organización social, la diferencia estamentaria que lo separa a él, pobre y morisco, de Aldonza, prometida del noble don Juan de Torres. El suyo es un "loco amor", que impulsado por el apetito pretende una unión socialmente imposible. La pasión se apodera de Román ("¡Perdido estoy ! ¡Estoy loco !), quien, voluntariamente, se deja poseer por ella. El momento está bien desarrollado por Alarcón, que incluye la disputa interior en el protagonista sobre el fundamental problema de la libertad. Antes del pacto diabólico, Román niega el libre albedrío y afirma irresistible el influjo de los astros :

¡No puedo más !... ¡No soy mío !
 ¡Miente la opinión que pone
 siempre elección de los actos
 en la voluntad del hombre !
 ¡Miente, que no hay albedrío !
 Ley es todo, todo es orden
 dispuesto por los influjos
 de los celestiales orbes
 pues te sigo, bella Aldonza,
 forzado de mis pasiones
 como el acero al imán
 y como la aguja al norte ;
 dictándome la razón,
 que el imposible conoce,
 por ser nuestros dos estados
 en todo tan disconformes.
 ¿Quién, pues, me dará esperanza
 de que algún tiempo la goce
 si diabólicos engaños
 no ayudan mis pretensiones ?⁴⁸
 (I, 141-160)

Se plantea así la dualidad fáustica razón-pasión, libre albedrío-destino. Cegado en su desseo, no percibe que él mismo es quien elige como falsa la libertad que hace posible su actuar ; como el Fausto de Marlowe, se niega a reconocer su libre responsabilidad. Entre libertad y predestinación, afirma la fuerza inexorable de la fatalidad, lo que lo pone en el camino del determinismo diabólico (*Che sera, sera*). Esta negación de su responsabilidad le dejan las manos libres a su apetito para alcanzar aquello que la razón "imposible conoce". Román descarta el dictamen de la conciencia (así como

⁴⁸ La edición por la que se cita es : *Quien mal anda en mal acaba*, en *Obras completas, III : Teatro*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, F. C. E., 1982, págs. 172-235. Se indica la jornada y el número de versos.

Fausto desecha las ciencias), que se muestra como un estorbo a la pasión, y opta por un camino irracional, el que le abre la sobrenaturalidad maligna. Es entonces que aparece el Demonio, "condolido de su pena", y dispuesto a ayudarlo, como hiciese, según le explica, con su abuelo -lo que establece en el morisco su ascendencia fáustica⁴⁹. Aunque el medio parece "detestable", Román se decide a aceptar el pacto, y adorar al diablo como deidad. El Demonio, obsequioso, establece los términos del acuerdo :

Pues con recíproco pacto
nos obligamos los dos :
tú a adorarme a mí por Dios,
y yo, igualando el contrato,
a cumplirte ese deseo,
y hacer que de Aldonza goces,
y que obedezca a tus voces
todo el reino del Leteo.
Riqueza, honor y opinión
de noble y de sabio he de darte,
y tras de todo, librarle
del poder y la opresión
de las justicias : de suerte
que te valga mi amistad
eterna felicidad
en la vida y en la muerte,
pues si mi amigo leal
hubieras sido en el mundo,
.....
te trataré como tal
(I, 197-215)

Es interesante ese matiz que le da Alarcón al Demonio de liberador "del poder y la opresión/ de las justicias" ; Román, rebelde al orden social, halla en el Demonio su defensor contra las "justicias", humana y divina, que constriñen su posibilidad de acción. El límite de ambas se traspone al buscar, a través de lo diabólico, la negación de las jerarquías estamentales. En tal sentido, este Demonio alarconiano posee la ambigüedad prometética del benefactor de los hombres. Hay que resaltar que los beneficios prometidos por el Demonio -amor, riqueza, fama de noble y de sabio- son característicamente fáusticos. Un poco más adelante, el propio protagonista deja en claro sus móviles :

⁴⁹ Según explica Mario N. Pavia, era famosa en España la relación de los moros con las artes ocultas ; en muchas obras aparecen magos y astrólogos moros. *op. cit.*, págs. 149-50.

Tanto han podido en mi pecho
codicia, ambición y amor.

Frase que muy bien pudo decir el Fausto de Marlowe³⁰.

A partir de entonces, el Demonio fragua un plan a través del cual Román podrá saciar su apetito. Para ello, deberá mudarse el nombre y entrar en Deza como médico, mientras que él hará que la percepción de Aldonza sea trastocada de modo que vea repugnante a don Juan e irresistible a su aliado, quien será requerido por el propio desconcertado novio para que trate de curar el padecimiento de su prometida. Lo interesante aquí son las limitadas artes mágicas del Demonio, que el mismo explica a su aprendiz :

[...] que concedido
me es a mí desfigurarte,
ofreciendo en lo visible
a los ojos otro objeto,
ya que el natural sujeto
alterar no me es posible.
(I, 222-27)

Los poderes del Demonio son apariencias, fantasmagorías, su capacidad de confundir y mover a los hombres se reducen a esos modestos prodigios de prestidigitador. Román es luego rebautizado por el Demonio, y toma el nombre de Demodolo (en griego δειμιολοι, "edificador de engaños"). Como tal se moverá en la comedia, sembrando con su sirviente maligno la confusión con trucos y embelecos, en un muy alarconiano juego del engaño y la falsía de la intención.

La hechicería diabólica empieza a surtir efecto en Aldonza, quien mira asombrada, como si fuera la primera vez que lo ve, a su prometido don Juan; la apostura se ha trocado en fealdad y, poseída por la extrañeza, cae en un estado de melancolía. Don Juan pide entonces ayuda al médico Demodolo, recién llegado a Deza. El único que duda del doctor es Tristán, el gracioso, quien comenta su peculiar nombre :

Miren si el nombre buscó
famoso por lo exquisito.

³⁰ En este sentido, es bastante desacertada la opinión de Fernández-Guerra (suscrita por Millares Carlo), de que la obra no tiene nada que ver con la historia de Fausto pues "no hay pacto expreso del protagonista con el demonio para lograr la juventud y el amor"(!). Dos equívocos: la petición de juventud no es inherente al mito fáustico (no aparece ni en el *Faustbuch* ni en Marlowe, sino en Goethe, cuyo Fausto es, al inicio, un anciano); el otro es inexplicable para quien haya siquiera leído la obra, pues la motivación principal del pacto es precisamente conseguir el amor de Aldonza. Cf. la *Noticia* de Agustín Millares Carlo a *Quién mal anda en mal acaba*, en *Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón, México, F. C. E., 1982, tomo III, pág. 170.

por lo extraño provocante,
 porque dé a vulgo ignorante
 la novedad apetito.

(I, 639-43)

Ya lo intuye un embaucador. Sus dudas las manifestara más tarde en presencia de Demodolo y sus alardes de sapiencia en "quiromancia, física y fisonomía". Tristán le dice socarronamente :

Señor doctor, no quisiera
 que esta cura adoleciera
 de la santa Inquisición.

Don Juan : ¡Calla, necio !

Tristán : No me vayas
 a la mano, porque he oído
 decir que está prohibido
 adivinar por las rayas ;
 y yo soy, aunque me ves
 en lo demás tan humano
 un católico cristiano,
 testarudo aragonés,
 y no tiene el mundo aceros
 iguales a mi coraje
 para impedir el ultraje
 de mi Dios y de mis fueros [...]

(I, 793-807)

Tristán representa así la fe sincera y la sensatez popular. Frente al buen sentido del gracioso, se contrasta la candidez de don Juan y los demás personajes que serán seducidos por Demodolo y se verán atrapados en su entreverado de apariencias. Tristán sufrirá también los engaños del Demonio, que busca vengarse de él por su atrevimiento ; pero el gracioso, con ingenio, es quien mejor sabe librarse de sus ardidés. Este encono de los caracteres fáusticos y del Demonio contra personajes populares aparece en las narraciones orales y el *Fausto* de Marlowe (se verá también en los truhanes burlados de la bodega de Auerbach en el poema de Goethe) ; del mismo modo que la viveza del gracioso, como el Hanswurst de la obra de títeres del Dr. Fausto, quien, en engaños y burlas, es más vivo que el mismo demonio.

Demodolo siembra mayor confusión entre los amantes : a Aldonza le dice que su melancolía tiene origen en un hechizo, seguramente de su enamorado don Juan ; a éste le dice lo mismo, pero que el influjo mágico debe provenir de su mejor amigo, don Félix (quien en realidad busca casarse

con la hermana de don Juan). Así mismo, el Demonio logra que Aldonza crea que Román es en realidad un tal don Diego de Guzmán, noble que ha huido de la corte para escapar a un matrimonio forzado por su padre. Ante esto, Demodolo parece como inmejorable partido y hace crecer la pasión que por él comenzaba a sentir Aldonza. Por su parte, don Juan recela de su amigo ; sus dudas terminan cuando ve salir de la casa de su novia a don Félix, que es en realidad el Demonio, que ha tomado su forma, y que es supuestamente muerto por don Juan. Seguro de que le ha dado muerte, provoca que los demás lo tomen por loco, pues don Félix está ileso (hecho que don Juan atribuye a sus artes mágicas). Mientras tanto, Román ha acordado ya en secreto su unión con Aldonza, y juntos protagonizan algunos de los diálogos más felices de la comedia, en particular, como se ha dicho, el del final del II acto. Un poco después, Aldonza aparece dominada por completo por las maniobras de Demodolo :

Los puntos de dilación
trueco yo a siglos de infierno.
(II, 2143-4)

dice, posesa de la pasión, inducida por el mago diabólico. En otra escena cómica, aparecen Tristán y el Demonio, vestido de Sacristán, conversando en un claustro, donde el diablo le hace sufrir nuevas confusiones ; pero, una vez más, se impone la fe sencilla del gracioso :

Demonio : Desayúnate, pues.
(*El pan se vuelve ceniza, y el vino en tinta*)
Tristán : ¡Jesús mil veces !
Demonio : ¡Calla ese nombre !
Tristán : ¡Ah, perro ! ¿Lo aborreces ?
¡Pues mil veces Jesús !
(*Huye el Demonio*)

(III, 2216-18)

Pero Demodolo embauca de nuevo al ingenuo don Juan ; le dice que para vengarse de la traición de Aldonza, debe casarla con un forastero (no otro sino él), que luego le dejará su lugar en la noche de bodas para que la doncella quede deshonrada. Cuando Román cree tener el triunfo seguro, aparecen dos familiares del Santo Oficio que aprehenden al mago Demodolo, y ante quienes el Demonio nada puede :

Mi furor
Román, no os puede valer.
Aquí dió un fin mi poder,

por que el del cielo es mayor.

(*Vase*)

(III, 2662-5)

Con lo que al final se cumple el vaticinio del gracioso, cayendo el mago en manos de la Inquisición. Al desaparecer Demodolo y el Demonio, Aldonza recupera su normal condición, y se preparan sus esponsales con don Juan. La conclusión de la obra tiene, para la tradición fáustica, un sello particular. De este Fausto alarconiano no se sabe su fin último de cara a la trascendencia, sólo su punición en el mundo por el brazo terrenal de la justicia divina.

2.3.2 Mira de Amescua : *El esclavo del demonio*.

En *El esclavo del demonio*, obra capital del teatro de Antonio Mira de Amescua, el mito fáustico se hace presente en la escena española con singular fuerza. La obra se halla cercana, en varios sentidos, a la tragedia de Marlowe, pero por razones muy diferentes a la de Alarcón. La personalidad violenta y contradictoria de Mira lo aproximan a Marlowe ; el español fue también, como apuntó Menéndez y Pelayo, un gran adivinador de argumentos que luego serían aprovechados por otros. En este drama se desbordan varias de las mejores cualidades de Mira, su intuición de situaciones dramáticas, su espléndida versificación y el impulso volcánico que nace de un hombre que vivió con pasión intensa la dualidad, tan barroca y humana -tan fáustica-, del alma y el cuerpo. En esta tensión entre sensualidad y espiritualidad radica la médula dramática de *El esclavo*, que para nosotros posee relevancia especial por tratarse de una de las fuentes que usó Calderón para *El mágico prodigioso*, así como para *La devoción de la cruz*³¹. El drama de Mira apareció publicado en 1612, en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, y su fecha de composición debe de ser un poco anterior. Su sustento argumental es la historia de uno de los Faustos de la Edad Media : el portugués Frei Gil de Santarem. La leyenda hagiográfica lusitana está basada en un personaje histórico, que vivió entre finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII, y cuya muerte acaeció en 1256. La tradición convirtió a Fray Gil, religioso notable por su virtud y

³¹ El drama de Mira fue imitado en la obra *Caer para levantar* (1657), compuesta por Agustín Moreto en colaboración con Matos y Cáncer. El breve acto I, que es el realizado por Moreto, es de muy buena factura artística ; la finura de Moreto en la descripción psicológica y sus momentos musicales, contrasta con la energía y el cierto desorden de la obra de Mira.

saber, en un pactador diabólico, que aprendió magia en la famosa cueva de Toledo, y que, finalmente arrepentido, había salvado el alma, como Teófilo, por intercesión de la Virgen María -cuyo culto, como es bien sabido, se hallaba en su apogeo en el siglo XIII. Es muy probable que la fuente principal de Amescua haya sido la *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* (I, libro ii) de Fray Hernando del Castillo, en el que se halla referida la historia del "santo varón Fray Egidio o Fray Gil, portugués". Otra obra consultada por el dramaturgo pudo ser la *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesu Christo... y de todos los santos que reza la Iglesia* (vida 173), de Alonso de Villegas. Del mismo modo, pudo inspirarse también, en diversos elementos, en las leyendas de Teófilo, Cipriano y otros pactadores con el demonio, que eran de fácil consulta en la mayoría de las *Flores sanctorum* de la época.

Al inicio de la obra, aparece Marcelo, anciano, que en su vejez se complace de tener dos hijas bien encaminadas, una, Leonor, destinada a la vida monacal, y la otra, Lisarda, que ha sido prometida en matrimonio a don Sancho. Sin embargo, Lisarda se ha enamorado del asesino de su hermano, don Diego de Meneses. Ya en sus primeras intervenciones se evidencia el carácter impetuoso de la joven, que reconoce el poder que tienen las pasiones en el ánimo de los hombres :

La venganza y la afición
 efetos del ánimo son
 que suelen torcer el curso
 a la costumbre, al discurso
 al honor y a la razón.
 Son tales estas pasiones
 que unos tiranos se hacen
 de nuestras inclinaciones
 y de no vencerlas nacen
 extrañas revoluciones.³²
 (I, 76-85)

La prevista condena de su padre sucede cuando le declara sus sentimientos ; en ella surge la indispensable disputa sobre el libre albedrío. Marcelo apela a las virtudes de Lisarda, casi un ángel, pero un ángel a punto de caer :

Lisarda : Ángel soy y así no olvido
 lo que una vez aprehendo.

Marcelo : Tu aprehensión te condena.

Lisarda : Fuerza de estrellas me inclina.

³² La edición de *El esclavo* que empleamos es la ya citada de Angel Valbuena Prat.

Marcelo : No se fuerza la que es buena.
(I, 104-108)

Marcelo afirma la libre volición, mientras que Lisarda, como el Román Ramírez de Alarcón y otros Faustos, alega irresistible la fuerza de la predestinación. Esta elección señala el rumbo de su caída. Sin saberlo, su padre le marca su destino : "...que vivas infamemente [...] / como una mujer perdida, / te llamen facinerosa [...]" (I, 123, 127-8), lo que en labios del anciano Marcelo tiene sabor de profecía de patriarca bíblico. El impulsivo carácter de Lisarda hace que en su decisión sea indeclinable ; si es preciso, escapará con don Diego, quien ha llegado ya a las puertas de su casa para huir con ella. Sin embargo, cuando asciende por una escalera hacia el balcón de la doncella, aparece el virtuoso Fray Gil, quien trata de detener a don Diego con el recuerdo de la finitud de la vida y la obligación del cristiano frente a la trascendencia futura :

Busca el bien, huye el mal, que es la edad corta,
y hay muerte y hay infierno, hay Dios y gloria.
(I, 300-1, y 334-35)

La flecha retórica da en el blanco. El elocuente sermón de Gil turba el ánimo de don Diego, quien decide desistir de su intento ; como está realmente enamorado de Lisarda, enfrentará a su padre y la pedirá en matrimonio. Gil queda asombrado y complacido del poder de su persuasión ; da cabida en su mente al orgullo y vanagloria, sugerencias que acosan a los Faustos estudiosos y hombres de religión, y empiezan a vislumbrarse en su pensamiento la imagen de otros pecados :

Gil : Cielos, albricias, vencí ;
no es pequeña mi victoria.
Un alma esta vez rendí.
Mas ¿Qué es esto, vanagloria ?
¿Cómo me tratáis así ?
Aquí queda la escala
manifestando su intento.
¡Oh qué extraño pensamiento !
¡Jesús, que el alma resbala
y mudo mi entendimiento [...]
(I, 460-469)

Gil le abre la puerta a la infatuación, que irrumpe en su alma en tropel con otras tentaciones. Don Diego a dejado la escala que lleva hasta el lecho de la

hermosa Lisarda ; "es la ocasión singular", el gozo y el pecado, vedados a Fray Gil, están a sólo unos metros. El alma "resbala", pues la tentación es ya una caída (dijo, con ironía, Oscar Wilde : puedo soportarlo todo, menos la tentación) ; la mente concibe el pecado, esto es, en ella surge el germen de su posibilidad -el pecado nace, en el *Paradise Lost* de Milton, de la cabeza de Satán. Pero es sólo una parte de la caída ; como el propio Gil lo afirma :

La ejecutada maldad
tres partes ha de tener :
pensar, consentir y obrar,
y siendo aquesto así
hecho tengo la [mitad].

(I, 515^a-19^a)

Sólo en su ejecución el pecado se realiza ; pasa de la potencia al acto -idea que bien expone Calderón en *El mágico*. Gil se estremece frente el abismo que se abre ante sí ; hacia él lo jala la sensualidad, y en este tironeo hacia el mundo siente "la muerte del alma". Mira presenta en este punto la necesidad de una elección radical entre el alma y el cuerpo, la virtud y el pecado. Y Gil no se engaña, en este momento -lo hará más tarde- con la predestinación, sino que bien sabe que "...yo tengo / en mis manos mi albedrío" (I, 508-9). Decide, pues, el camino del cuerpo ; toma la escala, y asciende para caer. Luego, el entorno parece precipitar la situación. Domingo, el criado de don Diego, quita la escalera, y don Gil parece atrapado -no lo está realmente, pues el lacayo dirá que su patrón podría saltar sin gran dificultad. Además, Domingo sirve de tentador, de otra forma, cuando, dormido a los pies del balcón, contesta entre sueños, como un demonio, a las vacilaciones de don Gil, impeliéndole a que termine lo que ha iniciado, en una afortunada escena humorística. Gil consuma su proyecto con la engañada Lisarda, quien cree que se trata de don Diego. Salen ambos de la casa -Lisarda "en hábito de hombre"- y es ahí donde se da cuenta del engaño :

Lisarda : ¿Quién eres ?

Gil : Quien ha subido
hasta la divina esfera.
Pero cual Ícaro he sido
que volé con fe de cera
y en el Infierno he caído.

(I, 611-15)

con la fáustica mención a Ícaro, que se halla en el inicio de la tragedia de Marlowe. Gil ha caído, el hombre virtuoso ha pecado y ahora que lo "ha

soltado Dios / de su mano poderosa", todo su voluntad está encauzada a prosperar en el mal. Aúna entonces, al estupro, la mentira vil, y dice a Lisarda que lo sucedido ha sido planeado por el propio Diego de Meneses, que odia a su familia y sólo ha querido deshonrarla. Se da entonces una literal disputa del alma y el cuerpo en Lisarda. El deseo de venganza se impone, y decide seguir a Gil, que le dice :

La estrella que te ha inclinado
sigue, que yo pienso ser
un caballo desbocado
que parar no he de saber
en el curso del pecado.
(I, 701-5)

Habla después de su caída angélica :

Como en Dios, no he confiado
y en mis fuerzas estribé
en el peligro pasado,
soberbia angélica fue
y así Dios me ha derribado.
(I, 719-25)

La soberbia lo ha despeñado ; él mismo reconoce la dimensión de su caída, que no se distingue mucho de la del personaje de Marlowe, aunque hay aquí un sutil elemento que la diferencia notoriamente : el reconocimiento de la propia culpabilidad.

Hay que tener presente varias cosas para evaluar la verosimilitud psicológica, muy discutida, de los personajes de Amescua. En el caso de Lisarda, han intervenido factores externos que han propiciado su caída : la negación del padre a dar su consentimiento, el proyecto de rapto de don Diego y el engaño de Gil. Los dos eran, al inicio, honorables ; ahora, ante la pérdida de su honra, los impulsa un deseo de venganza ante el sentimiento de haber caído social, metafísicamente. Como explica Gil, ha vivido la "muerte del alma", a la que se une la "muerte social" por su deshonra como defensor respetado de la fe y la ética. Lisarda y Gil, la mujer y el religioso, han traspuesto los límites marcados por la sociedad y la moral para ambos ; y ahora sólo les queda, o asumir el descrédito, o prosperar, como hacen, en su caída adentrándose en un camino vedado y marginal. Se vuelven entonces bandoleros, y se entregan a una vida frenética de atrocidades : dice Gil :

pues soy ciego con mi error,
hidrópico pecador,

y tengo sed de pecados.
(II, 1126-28)

que tratará de saciar en los mayores delitos, crímenes, robos y violaciones. Ambos se convierten, en este punto, una representación de la más pura y brutal existencia estética, desbordada en un impulso destructor hacia lo exterior. De Lisarda se ha perfilado aún más su personalidad extraordinaria, compleja, arrebataada, contradictoria, en su impresionante declaración del inicio del acto segundo (1081 y ss.), en la que dice :

Delfín, caballo, cometa
río, flecha, rayo, nave
es la mujer que no sabe
ser obediente y sujeta.

(II, 1041-44)

Se ha transformado en una fuerza de desatada de la naturaleza, que avanza incontenible y destructora. Han elegido, Gil y Lisarda, al cuerpo, y con ello, se bestializan ; como el propio Gil declara al final, ha ofendido a Dios viviendo como una bestia. La elección del cuerpo es, en efecto, la de la parte demoníaca del hombre. Son ya "esclavos del demonio", como el Fausto de Marlowe, esclavos de su propio apetito. En sus aventuras como bandidos, capturan a Marcelo y Leonor, que van camino a su casa de campo, creyendo que Lisarda se casó ya con don Diego, quien, en un arrebato, quiere dar muerte a su padre y a su hermana (cosa que a Gil agrada "por lo que tiene / de pecado extraordinario"). Finalmente, los dejan ir, previo rescate ; pero Gil queda prendado de la hermosura de Leonor. Es en este punto en que aparece el Demonio, "vestido de galán, y llámase Angelio" :

Gil : [...] por gozar de ti, Leonor
daré el alma...

Angelio : Yo la aceto
(II, 1377-8)

El pacto se establece con la condición de que el demonio, a través de la magia y nigromancia que ha de enseñarle (y que él ha aprendido en la cueva de Toledo), logrará gozar a Leonor. Gil da por hecho su perdición ("ya tengo para el infierno / bajados tres escalones"), y acepta los términos del pacto, que se establecen así, en un soneto :

Si aprendo la sutil Nigromancia
que el católico llama barbarismo,
y excediendo las fuerzas de mí mismo
gozaré de Leonor en breve día ;
digo [yo], Don Gil Nuñez de Atoquía,

sin temor de las penas del abismo
 que reniego del cielo y del bautismo,
 perdiendo a Dios la fe y la cortésia.
 Su nombre borro ya de mi memoria.
 Tu esclavo para siempre quedo hecho
 por gozar de esta vida transitoria,
 y renuncio al legítimo derecho
 que la Iglesia me da para la gloria
 por la puerta que Dios abrió en su pecho.
 Así lo otorgo.

(II, 1503-1517)

Gil se entrega al aprendizaje de las artes mágicas de Angelio. Este demonio es bastante singular ; como ha visto Valbuena Prat, "tiene mucho de achulado a lo andaluz, de jactancioso, de asombrador y casi de Tenorio a lo Zorrilla, en sus retos y bravatas"⁵³. Es uno de los demonios más humanos del teatro español, aunque también es capaz, como veremos luego, de notas de diabólica protervia. Más adelante, Gil y Lisarda capturan a don Diego ; la mujer burlada tiene entonces la posibilidad de su venganza. Sin embargo, Gil se ve contenido por el cautivo, que repite las palabras con las que el mismo Fray Gil impidió que raptase a Lisarda. A su vez, cuando la joven está a punto de matar a don Diego, el arcabuz no dispara, lo que ella interpreta como una señal del cielo. A partir de ahí, Lisarda abre de nuevo los ojos al vacío de la existencia en que ha vivido hasta entonces :

La vida, el mundo, el gusto y gloria vana
 son juntos nada, humo, sombra y pena...

(II, 1992-93)

Sucede así su conversión espiritual, en una metamorfosis tan violenta como la de su entrega a la sensualidad (pero hay que pensar que tal proceso puede ser así, en la concepción cristiana, repentino y violento, como el de Saulo de Tarso, en el que interviene la gracia divina ; es lo que Asmus llamó, precisamente, la transmutación trascendental). Deja ir a don Diego, entrega el dinero que tiene a una doncella que escapó de los bandoleros y decide luego, para ayudar a un labrador menesteroso, venderse como esclava. Dice la contrita Lisarda :

Perdíme no obedeciendo
 y he de ganarme obediente.

(II, 2138-39)

⁵³ "El tema de "Fausto"...", *op. cit.*, pág. 214.

y, luego

Quien libre ha vivido
esclavo de Dios no fue.
(III, 2360-61)

Cuando se ha entregado a sus impulsos, ha sido esclava del demonio. Ahora, tras la rebeldía contra la sociedad y Dios, se somete a la voluntad divina, que simboliza su retorno a la obediencia al padre, y busca merecer el perdón a través de la humillación del cuerpo (como dice aquel aforismo de Lichtenberg, cuando el espíritu de levanta, el cuerpo se arrodilla)³⁴. Aparece Lisarda, herrada en el rostro con la frase "Esclavo de Dios", y es vendida a su propio padre, quien ignora su identidad. Al final, muerta, se muestra a todos, en celestial visión, con la hermosura recuperada y la gloria reconquistada. Por su parte, Gil sigue con Angelio, que le ofrece un cuadro tentador de todos los goces que puede otorgarle. Pero Gil sólo quiere a Leonor. Angelio la hace aparecer con su magia, y se la entrega a su discípulo; quédase el diablo en escena y deja ver entonces, bajo su máscara de vida y placer, su faz helada, revelando a todos sus verdaderas intenciones :

Tiemblan los hombres porque son no eternos [...]
Soberbia fiero soy, nada perdono ;
tres partes derribé de las estrellas
para que al coso deste mundo bajen.
Heridas tengo, y por vengarme de ellas
coger no puedo a Dios [por]que está en trono,
y me vengo en el hombre, que es su imagen.

(III, 2698, 2704-9)

Vuelve Gil al escenario, gozoso, abrazando "una muerte cubierta con un velo". Cree que ha gozado a Leonor, pero le quita el manto, y descubre el embeleco. Reconoce ahora en Angelio al Engañador :

Gil : Mujer fue la prometida
la que me diste es fingida,
humo, sombra, nada muerte.

Angelio : ¿Y cuándo no es esa suerte
el regalo desta vida ?

(III, 2764-67)

³⁴ Como explica Lewis J. Hutton, "la verdadera libertad, hecha posible por la gracia, es una esclavitud espiritual en Dios". En "Huellas de la teología de la gracia en *La vida es sueño* de Calderón", en David Kossoff y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichier : Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pág. 310.

Es imposible no relacionar esta escena con la aparición de Helena, en la obra de Marlowe, aunque en ello se ve su substancial diferencia. A Fausto, que se ciega aún más ante la fantasmagoría que le da el demonio, le sella su perdición. A Fray Gil lo despierta, lo sacude la lección, tan barroca, del desengaño, que le hace reconocer la naturaleza aparential de lo sensible. Como explica Angelio, los placeres mundanos en nada se diferencian del fantasma que le ha regalado ; pero Gil ha visto más que los demás hombres :

Angelio : No tiene más existencia
 los gustos que el mundo ha dado.
 Sólo está la diferencia
 que tu corriste al pecado
 al velo de la apariencia.

El Fausto marloviano, a través de un embeleco, se hunde, aún más, en la inconsciencia diabólica. Fray Gil ha abierto los ojos, ha rasgado el velo de *Maya*, y está listo para su conversión espiritual. Este desvelamiento no es, como hemos ya expuesto, un descubrimiento del intelecto, sino una revelación a la que llega Gil en el hacer vital ; sólo así se justifica su transformación espiritual que, en su caso, es una vuelta a su principio de hombre de religión y de virtud, pero no ya una virtud y una religiosidad yertas, sino las que, renovadas, han emergido de la corriente de la vida. Gil deshace su unión con el Maligno. Sin embargo, es llamativo que, en este punto, Amescua haya decidido modificar la tradición. No aparece esta vez la Virgen como intercesora, sino el Ángel de la Guarda (aquél que acompaña al Fausto de Marlowe casi hasta el final, y que estaba dispuesto a arrojarle, como le dice el Anciano, una copa de gracia salvadora), quien lucha con demonio, y devuelve a Gil la cédula del pacto : "Don Gil -le dice- vencimos los dos..."(III, 2860) ; la victoria es de ambos, del hombre y de la gracia. La elección del ángel como mediador de salvación puede deberse a que Mira quiso enfatizar el libre albedrío humano; la determinación final entre salvación o condenación se muestra más cercana al propio hombre. Al término de la comedia, se presenta don Gil, en "saco de penitencia", explicando a todos su caída y su nuevo caminar hacia la santidad.

Los personajes de *El esclavo del demonio* son memorables. Con energía se esbozan sus rasgos, en medio de una trama a veces anárquica y con anécdotas superfluas (como el enfrentamiento de don Sancho con el Príncipe de Portugal por Leonor). A pesar de que puede afirmarse que "Amescua no

matiza"⁵⁵, en los violentos cambios de los personajes que del despeñadero del pecado se levantan hasta la salvación, su fundamento psicológico y su encanto radica precisamente en esa extremosidad, en el vaivén de sus ánimos arrebatados y vitales por los puntos opuestos de la existencia, que están muchas veces más cerca de lo que suponemos. Con gran aliento poético, Mira de Amescua ha sabido infundirles, a pesar de todo, consistencia y verosimilitud dramática a las figuras de Gil, Lisarda y Angelio, que pueden contarse entre las más vigorosas figuras de la escena castellana.

2.3.3 Tirso de Molina : *El condenado por desconfiado*.

Aunque Valbuena Prat lo incluye, sin mayor comentario, en su estudio sobre "El tema de "Fausto" en el teatro español", es claro que la fausticidad de este drama de Tirso puede ser más polémica que la de los otros tres obras comentadas. Le falta una parte esencial al mito fáustico : el motivo del pacto diabólico. Sin embargo, hay otros elementos que justifican su vinculación a la historia de Fausto, como son el paso de una vida contemplativa a una vida activa, y el gran problema de la libre volición del hombre de cara a la divinidad. La elección de Paulo se da en esa esfera trascendental que caracteriza a la definición fáustica. Al aferrarse a la idea de una condenación prefijada, se ha apartado voluntariamente de Dios, lo que, en un plano teológico, es abrazar el infierno. De este modo, aunque no hay pacto expreso entre Paulo y el demonio, su caída lo pone en camino de la perdición de un modo similar al Fausto de Marlowe, con el cual el protagonista de *El condenado* comparte esa angustia vital que nace de la desesperanza de la misericordia y el perdón divinos del mal.

Acerca de esta obra, que ha sido calificada, hiperbólicamente, de "el mayor drama teológico del mundo" (es más exacto decir, con Américo Castro y Otis H. Green que "posee elementos de grandeza"), es de sobra sabida la controversia que desató el problema de su autoría, que hoy es, casi unánimemente, reconocida como obra de Tirso de Molina. También es problemática su fecha de composición. La apasionada tirrista Blanca de los Ríos supuso que debió de realizarse alrededor de 1614-15, tras sus estudios en Salamanca (de 1607 a 1612), y a "poca distancia cronológica" de *El*

⁵⁵ Así opina María Cristina Ganuza, "El sensualismo y la dificultad del equilibrio en *El esclavo del demonio*" , en Đinko Cvitanovic, ed., *La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XI a. XVI)*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1973, pág. 186.

*burlador de Sevilla*⁵⁶. Sin embargo, parece más probable que haya sido escrita en Sevilla, en 1625 o principios de 1626, dado que al final se hace referencia a una obra del cardenal Belarmino *-De arte bene moriendi-* que se publicó en 1620, y que apareció traducida al castellano en 1624, y en cuya edición aparece una décima que para ella escribió el propio Tirso⁵⁷. Sobre las fuentes del drama, fueron acuciosamente rastreadas por Menéndez Pidal en su célebre discurso de ingreso a la Academia. Sus orígenes de la historia en la que se basó Tirso se remontan hasta el *Mahabharata*, al relato del brahmán Kauçika y el santo cazador Dharmavyadha, en la cual "están ya dos de los capitales elementos en que se funda *El condenado*: la soberbia del hombre consagrado a la religión que se tiene por santo, y la piedad y la ternura casi maternal del desdeñado çudra para con sus padres"⁵⁸. El cuento pasará a formar parte de la tradición árabe y hebrea, y será conocida en España a través del *Calila e Dimna*. Un texto más cercano a Tirso es la leyenda de San Pafnucio, contenida en el *Exemplo III* de *El conde Lucanor*, y en el *Vitae Patrum*, según la cual el devoto Pafnucio pregunta a Dios a qué ángel era él semejante, a lo cual se le responde que a un cierto músico, corrompido y disoluto, ante cuya revelación debe Pafnucio humillar su orgullo. Pero, además de las *Vidas de los Padres*, está el citado texto de san Roberto Belarmino, *Del arte de bien morir*, donde se encuentra un antecesor de Paulo, del cual proviene quizás la idea de su perdición final; en tal historia, tomada tal vez de san Beda, un fraile impenitente, persuadido por el demonio, desespera de Dios y se convence de estar fatalmente condenado al infierno.

Desde hace diez años, Paulo ha abrazado la vida de ermitaño; aparece en su retiro, entre elevados peñascos, entregado al diálogo consigo mismo. El monólogo es un medio magnífico, utilizado por las grandes dramaturgos modernos (y antiguos, piénsese en los poderosos soliloquios del Prometeo esquileo), como Shakespeare y Calderón, para expresar la radical soledad del alma fáustica ante Dios y el mundo. En su soliloquio, Paulo pide al cielo que le sea permitido proseguir en su vida de recogimiento que habrá de llevarlo, en su perseverancia, a la morada divina. Mas, al quedarse dormido, tiene un sueño perturbador; sueña con la muerte y mira que Dios, en su faceta de Juez inflexible del pecado, lo precipita al infierno. El eremita se ve estremecido por la posibilidad de la condenación. Si cien años viviere, dice,

⁵⁶ *Predmbulo a El condenado por desconfiado*, en *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, 2ª ed., tomo II, pág. 430.

⁵⁷ Véase de Ciriacó Morón y Rolena Adorno, la "Introducción" a *El condenado por desconfiado*, México, REI, 1987, pág. 45.

⁵⁸ Blanca de los Ríos, *op. cit.*, pág. 432.

continuaría con su vida ascética, pero, ¿le asegurará esto la gloria? Paulo pregunta entonces

¿qué fin he de tener? Lágrimas viero.
 Respóndeme, Señor: Señor eterno,
 ¿he de ir a vuestro Cielo o al Infierno?⁵⁹
 (I, 198-200)

Paulo ha dudado. Ha suspendido su fe y su confianza en Dios y al hacerlo, a caído en pecado. Se hace posible entonces la aparición del Demonio, que es quien explica la naturaleza de la falta de Paulo:

Este, aunque ha sido tan santo
 duda de la fe, pues vemos
 que quiere del mismo Dios,
 estando en duda, saberlo.
 En la soberbia también
 ha pecado: caso es cierto.
 Nadie como yo lo sabe
 pues por soberbio padezco.
 Y con la desconfianza
 le ha ofendido, pues es cierto
 que desconfía de Dios
 el que a su fe no ha creído
 un sueño la causa ha sido
 y el anteponer un sueño
 a la fe de Dios, ¿quién duda
 que es pecado manifiesto?
 (I, 213-228)

Tales son los pecados de Paulo: ha sido impío al poner en duda su fe, ha caído en soberbia al atreverse a preguntar a Dios mismo sobre su destino eterno, y ha desconfiado de la bondad divina, con lo que ha insultado a Dios⁶⁰. Cegado en su orgullo místico, no se ha percatado de su gran atrevimiento, y esta ceguedad determinará, como en el *Fausto* de Marlowe, su final condenación. Es entonces que el Demonio puede, bajo el

⁵⁹ La edición es la ya citada de Cirilaco Morón y Rolena Adorno.

⁶⁰ En la *Biblia* se fustigaba el insensato atrevimiento de los hombres que intentaban cuestionar los designios divinos. Un ejemplo: "¡Oh, hombre! ¿Quién eres tú para pedir cuentas a Dios? ¿Acaso dice el vaso al alfarero: ¿Por qué me has hecho así? ¿O es que no puede el alfarero hacer del mismo barro un vaso de honor y un vaso indecoroso? Pues sí para mostrar Dios su ira y dar a conocer su poder soportó con mucha longanidad a los vasos de ira, maduros para la perdición, y al contrario, quiso hacer ostentación de la riqueza de su gloria sobre los vasos de su misericordia que Él preparó para la gloria..." (1 *Corintios*, 4, 7). Cit. por Michael Schmaus, *Teología dogmática. V: La gracia divina*, Madrid, Rialp, 1959, pág. 547. Recuérdesse también la contestación de Dios a Job.

consentimiento divino, hacerse presente. Así lo hace, en forma de ángel y como enviado de Dios para responder el cuestionamiento de Paulo. Le dice que, para conocer su destino final, deberá de ir a Nápoles y buscar a Enrico, hijo de Anareto, cuyo fin será el del propio Paulo. "En mi pecho ciego labras / quimeras y confusiones", le dice inquieto el ermitaño ; pero, en su vanidad, halla contento ; conocerá la deseada verdad :

¡Oh misterio soberano !
 ¿Quién este Enrico será ?
 Por verle me muero ya.
 ¡Qué contento estoy, qué ufano !
 Algún divino varón
 debe de ser, ¿quién lo duda ?
 (I, 224-90)

Sin embargo, Enrico no resulta ser ningún "divino varón", sino el "mayor pecador del mundo". Al oír la relación de Enrico, en la que hace cuenta de todas sus malas acciones, Paulo, a diferencia del brahmán o Pafnuncio, de las narraciones antiguas, no humilla su orgullo, sino que da por hecho la condenación de hombre semejante y la cadena fatídica que, según le ha dicho el ángel, los unirá en su morada final. Paulo teme, como el Fausto de Marlowe, los suplicios infernales, no el sufrir la ausencia de Dios. En todo se muestra diferente a la completa entrega del auténtico cristiano, de la que habla el famoso soneto atribuido a Fray Miguel de Guevara :

Aunque no hubiera cielo, yo te amara
 y aunque no hubiera infierno, te temiera.

Paulo, el asceta y virtuoso, decide hacerse bandolero e igualarse en pecados a Enrico ; se esforzará a partir de ese momento por merecer el infierno al que injustamente se le tiene condenado :

Tan malo tengo de ser
 como él, y peor si puedo :
 que pues ya los dos estamos
 condenados al infierno
 bien es que antes de ir allá

en el mundo nos vengamos.
 (I, 984-90)

Piensa vengarse en el mundo de la injusticia divina ; no se lanza, como Frei Gil, por un hambre de sensualidad que guarda en su interior la confianza en Dios. Su caída es más honda, pues su móvil es la venganza contra la

divinidad, en cuya ejecución descenderá, en su irónica ceguera, los peldaños hacia la morada infernal.

Pero Paulo desconoce la parte virtuosa de Enrico : su fe en la bondad divina y la devoción a su padre, el anciano Anareto, ante quien siente plegarse su maldad y en cuya presencia afloran sus mejores pensamientos. Los amorosos cuidados a Anareto le darán, como al cazador de la leyenda hindú, la posibilidad de la salvación. Así, renuncia a cumplir el contrato que había hecho para asesinar al viejo Albano, que le hace recordar al padre. Mata después, en una reyerta, a quien lo había contratado, y luego, accidentalmente, cuando trataban de aprehenderlo, al Gobernador. Al ver próxima la muerte, reafirma su fe y acepta sus pecados ; antes de huir, piensa regresar a la ciudad para llevarse a Anareto, pero, acosado por sus perseguidores, se arroja al mar. Mientras tanto, Paulo se ha convertido en un crudelísimo bandolero. En el monte en el que fue, como asceta, sirviente de Dios, ahora se ha convertido en esclavo del diablo. En sus cavilaciones, escucha una Voz que lo llama a recobrar la confianza :

No desconfíe ninguno
aunque grande pecador,
de aquella misericordia
de que más se precia Dios.
(II, 1473-76)

Es el Pastor, que en su presencia sobrenatural, trata de regresar la mente y el corazón de Paulo a su antiguo camino. Fe y obras lo salvarán ; si reconoce sus pecados, caminará por la vía expiatoria que lo hará merecer la corona de flores que el Pastor teje para él. Pero Paulo no retoma a la confianza ; lo más que hace es retrotraer su desesperación a la duda. Estando en sus vacilaciones, sus esbirros le informan que han capturado a dos hombres que salían del mar, Enrico y su compañero Galván, quienes son sometidos y a los que les darán muerte. Paulo ve una gran oportunidad para salvarse a sí mismo ; se viste de ermitaño, y le habla a Enrico, tratando de convencerlo de que reniegue de su vida anterior y pida la clemencia divina ; pero sus palabras se estrellan en la arrogancia de Enrico, quien, afirma, jamás se arrepentirá. Entonces Paulo, que ve irremediable su condena, se arranca sus ropas y le dice al prisionero quien es él, y lo que el ángel le ha rebelado sobre el misterioso vínculo de sus destinos, a lo que Enrico, con gran tino, le responde :

Las palabras que Dios dice
por un ángel, son palabras

Paulo amigo, en que se encierran
 cosas que el hombre no alcanza.
 No dejara yo la vida
 que seguras ; pues fue causa
 de que quizá te condenes
 el atreverte a dejarla.
 Desesperación ha sido
 lo que has hecho, y aun venganza
 de la palabra de Dios
 y una oposición tirana
 a su inefable poder,
 y al ver que no desenvaina
 la espada de su justicia
 contra el rigor de tu causa,
 veo que tu salvación
 desea [...]

(II, 1963-80)

y así, a pesar de ser él gran pecador

[...] siempre tengo esperanza
 en que tengo de salvarme ;
 puesto que no va fundada
 mi esperanza en obras mías
 sino en saber que se humana
 Dios con el más pecador,
 y con su piedad se salva [...]

(II, 1996-2002)

La dardo que lanzó el Demonio llevaba en sí la dualidad de la libertad y el sino, de la salvación y la condena. De hecho, no responde mentirosamente a la pregunta de Paulo, quien, si continuase por la vía ascética se salvaría como el pecador Enrico. Pero, a un tiempo, ha cumplido la revelación con su propósito, envolver en el enigma y la confusión a Paulo, de modo que, finalmente, resulta un falso augurio, un tramoso ardid del Engañador⁶¹. Nada está determinado todavía ; la moneda de la redención y de la condena está en el aire. Esto no lo reconoce el ermitaño, cegado en su orgullo y su miedo. Paulo ha cometido el gran error de tomar su sueño y revelación

⁶¹ Como explica Pedro Ciruelo, en su *Reprovação a las supersticiones y hechizos* (Salamanca, 1538), "no devemos oyr las palabras del demonio aunque siempre dixese verdad quanto más que en sus hablas siempre entre las verdades mezcla mentiras". Ed. de A. V. Ebersole, Albatros, Valencia, 1978, pág. 114. Cit. por Xavier Aparicio Maydeu, "Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*", *Culderón tieta al demonio*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII : 2 (1994), pág. 594.

personal como verdad, antes que servir los preceptos de la religión cristiana, la revelación de Dios para todos los hombres. La perdición de los Faustos hombres de estudio y religión radica en gran parte en esta incapacidad para escuchar y vivir lo universal ; anegados en sí mismos, se despeñan en la fascinación y el horror de sus propios abismos interiores. Paulo marcha en un solitario camino, encerrado en su desconfianza y su soberbia. La vida ha perdido para el todo sentido : realiza actos atroces como un fantasma, para quien están vedados el placer o, siquiera, la distracción en el pecado a su radical dolor, pues todas sus acciones las realiza con la mirada fija en el infierno. Paulo es uno de los Faustos más sombríos ; se deja arrastrar, como una barca vacía, en el río de desesperanza que lo arrojará al infierno.

Con la promesa de volver a reunirse con Paulo para compartir la vida de bandoleros, Enrico parte a Nápoles, donde es tomado preso. En la cárcel, condenado a muerte, escucha al Demonio, que lo invita a huir ; otra voz le pide quedarse, pues con ello salvará la vida. Enrico acepta su prisión, pero se niega a recibir los servicios espirituales que le ofrecen unos religiosos. Sin embargo, la presencia de Anareto permite su conversión ; nunca perdió la confianza y, ahora, a través del amor filial, acepta la justicia humana que lo purgará de sus faltas terrenales, y se somete con fe y valor al tránsito final. Está salvado. Mientras tanto, Paulo persiste en su impiedad. El Pastor aparece nuevamente, destejendo la corona de flores que tenía preparada para él, quien puede aún mudar su obstinada negación de la esperanza,

mas la oveja necia
no quiere volver
al bien que le espera [...]
(III, 2676-78)

Perseguido por los aldeanos que ha acosado, es herido y muere impenitente. Al final, emerge Paulo entre llamas, y declara a todos la verdad :

No doy la culpa a ninguno
de los tormentos que paso ;
sólo a mí me doy la culpa
pues fui casa de mi daño.
[...] de las almas el contrario,
incitóme, con querer
perseguirme con engaños.
Forma de un ángel tomé,
y engañóme ; que a ser sabio,
con su engaño me salvara :
pero fui desconfiado

de la gran piedad de Dios.
(III, 2937-40, 2946-53)

Enrico confió, y con ello fue salvado. Las faltas de Paulo "tentación de Dios, soberbia espiritual, presunción, desesperación e impenitencia final", son los que la teología escolástica llamó "pecados contra el Espíritu Santo, que ni siquiera Dios puede perdonar"⁶². Su final perdición lo emparenta con el otro gran personaje de Tirso, Don Juan, que en su temeridad metafísica, ha confiado demasiado. El fin de Paulo es el mismo que el del Fausto marloviano, el necio pecador que perece estrangulado por sus propias cadenas, que forjó el mismo, diligente, con su soberbia, impiedad y desconfianza, y que son el lastre irresistible que los precipita al fondo del abismo.

2.3.4 Lope de Vega : *La gran columna fogosa, San Basilio Magno*.

En este drama, Lope ha conseguido una de las más poéticas obras castellanas que tratan el tema de Fausto. Toda ella está llena de certeras intuiciones que, si bien no se hallan necesariamente vinculadas en un mismo eje argumental, tocan elementos principales del mito fáustico. Si las obras anteriormente comentadas tenían diversos características que las acercaban a la tragedia de Marlowe, este drama del Fénix se acerca mucho más al *Fausto* de Goethe, en su buena salud espiritual y su hambre de infinito -ambas obras nacidas, finalmente, de dos hombres que, como pocos, vivieron la unidad de poesía y vida. Las anécdotas fáusticas se entrelazan en torno a los hechos milagrosos de san Basilio Magno, como santo y taumaturgo, bastión oriental de la fe católica contra los gentiles y la herejía arriana. *La gran columna fogosa* fue representada en Plasencia, en 1629 (aunque su fecha de escritura es incierta). La fuente principal es, como suele ser en Lope, la *Flos sanctorum* de Ribadeneira, de la cual extrajo las mejores circunstancias para la composición dramática, las cuales se suceden con ese desorden que suelen tener las comedias de vidas de santos (tal vez por atenderse, como explicara Aristóteles, más a un carácter que a una acción "acabada y completa"). Con todo, según señala Menéndez y Pelayo, vemos aquí a un Lope "muy

⁶² Ciriaco Morón, *op. cit.*, pág. 44.

felizmente inspirado⁶³, que ha sabido salir bien librado con su fecundo ingenio y su estro poético inagotable. Los sucesos de la vida del santo que Lope utiliza son, principalmente, cinco: la tentación diabólica del ermitaño Efrén, quien sale victorioso y será testigo de la santidad de Basilio; la apertura de las puertas del templo, disputado a los católicos por los arrianos, por las irresistibles oraciones del santo; el fáustico episodio de Patricio, que vende su alma al demonio para conquistar a Antonia, y su posterior arrepentimiento y salvación con la ayuda de san Basilio; la conversión de un judío, al que le es rebelado en una misa oficiada por Basilio el misterio de la Eucaristía; y la obtención del perdón divino para la pecadora Layda, que consigue el santo después de su muerte.

Como ha indicado ya Valbuena Prat, es llamativo encontrar en esta comedia a un personaje de nombre Fausto, ermitaño, que aunque es tentado por el demonio, no es quien realiza el pacto diabólico. Al inicio de la obra, que ofrece en este punto cierto paralelo con *El condenado*, aparecen Efrén y Fausto, que llevan vida de ermitaños. Fausto alaba la virtud de Efrén, quien se alarma ante los elogios de su compañero. Ambos han vivido severamente, y se han fustigado uno al otro todo atisbo de vanidad y orgullo. Fausto le explica que un monje es quien le ha indicado lo justo que es alabar a un hombre santo como Efrén. Tal monje no es otro que el Demonio, que trata de hacer caer por orgullo al eremita. Habla con él y trata, fútilmente, de que se vanaglorie de sus virtudes y su vida ascética; pero Efrén, a diferencia de Paulo, resiste, y el diablo se descubre:

¡Qué vanamente intenté
hacerte engañosa guerra!
Quédate, Efrén, victorioso
el Demonio soy.

(Vase)⁶⁴

(I, pág. 258)

Efrén, que se acusa a sí mismo de "miserable pecador", se postra en oración y pide a Dios que le muestre a algún hombre vivo, que en su santidad verdadera, revele la presencia y la gloria del Señor. Estando en eso, aparece un pilar de fuego, que entra desde la tierra hasta el cielo, que simboliza a "Basilio divino", en efectismo teatral propio del Barroco, que trata de hacer

⁶³ "Observaciones preliminares" a *La gran columna fogosa. San Basilio Magno*, en *Obras de Lope de Vega. LX. Comedias de Santos*, Madrid, Atlas, 1964, pág. LXVII.

⁶⁴ Le edición por la que citamos, que no lleva numeración versual, es la ya mencionada de Menéndez y Pelayo.

patente, en el espacio de la representación, la materia que se lanza al infinito. Efrén parte, con Fausto, en búsqueda de san Basilio.

Los prodigios del taumaturgo causan asombro entre los arrianos, cuando logra abrir con su oración las puertas del templo. Aquí se da una mención significativa a la confusión, que hemos comentado al referirnos a este tema, entre magia divina e infernal. El arriano Posidonio le dice al Emperador :

Basilio es gran estudiante
por mágica natural
o alguna ciencia infernal
hizo hazaña semejante.

Basilio : Lo mismo le decían
a Cristo los que al demonio
de su fuerza en testimonio,
lanzar de los cuerpos vían.
¡Ah, Valente, que estás ciego !
(I, pág. 266)

La magia infernal -distinta, de la natural, y como hace ver Basilio, del milagro divino- se hará presente más adelante, con la historia fáustica de Patricio. El anciano Heraclio se halla gozoso por la decisión de su hija Antonia de seguir la vida religiosa. Pero Patricio, sirviente de la casa, que está enamorado de la bella Antonia, se conturba al escuchar tal proyecto, y desespera ante su propia condición, que le impide romper su silencio e intentar que mude de idea. Sin embargo, está dispuesto a todo para lograr su deseo. Su intención es doblemente profanadora : en lo social, como sucede con el Román Ramírez de Alarcón, transgrede la rígida organización estamentaria ; pero a ello aúna, en lo religioso, una osadía mayor, la de poner sus ojos en una mujer "prometida" a Cristo. El mismo Patricio pondera lo atrevido de su intento :

[...]y de esposo que ve tanto,
es justo temer la espada,
nunca vi que se lograse
quien esposa a Dios quitó,
mas, ¡qué digo, ay, triste yo !
quiero impedir que se case.
Mataréme, haré locuras.
(I, pág. 263)

La consecución de su deseo sólo puede darse a través de un medio sobrenatural. Patricio recurre a un Encantador, que le servirá como

intermediario entre su anhelo y el Demonio. Los preludios a la invocación no carecen de fuerza y belleza :

Patricio : Oscura noche, capa de traidores,
 máscara de la luz del claro día,
 centro de la cruel melancolía,
 tercera de secretos y de amores ;
 aumento de las quejas y dolores
 cueva de pensamientos, donde cría
 la enamorada o triste fantasía
 del parto de su pena los errores ;
 cuán bien sabe que en malos pasos ando,
 pues por vuestras tinieblas me gobierno
 y voy del día el claro rostro hurtando ;
 mirad lo que ha podido un amor tierno,
 que al cielo con mis lágrimas cansando,
 vengo a mover las puertas del infierno.
 (I, pág.269)

El encuentro entre Patricio y el Demonio es el que más se acerca, en los dramas fáusticos hispánicos, a la idea del pacto como resultado de una reunión nocturna y profanadora ; en ella se muestra un proceso similar al de la leyenda de Teófilo, lo mismo que, en algunos aspectos, a la del *Faustbuch* ; Lope aprovecha bien el motivo para crear una escena de atmósfera mágica y sobrenatural. Hace su aparición Satán, que accede a auxiliar a Patricio. En la firma del pacto, el Demonio se muestra muy receloso ; le exige firmeza en su decisión y fidelidad al que le va a servir, pues

Quando me habéis menester
 venís a mí, y en cumpliendo
 vuestro apetito y placer,
 vas de mí servicio huyendo
 y al fin os vengo a perder.
 Y como está tan abierto
 de manos, pies y costado,
 aquel, que en la cruz fue muerto
 acogeis a sagrado
 y no cumplís el concierto.
 (I, pág. 271)

Patricio promete servir al Maligno, y así, resuelto, lanza la lastimosa declaración -bien lograda por Lope- que pone fin a la escena y al acto I :

¡Ay, Antonia, qué me cuestras,

pues que por ti pierdo el alma !

Instigada ya por el demonio, Antonia es presa de gran inquietud. Es amor lo que siente, le dice su criada Sabina, quien, inspirada por el diablo, encuentra las palabras justas para alimentar la pasión incipiente de su ama, encareciéndole el amor humano y el matrimonio como una institución fundada por Dios mismo, en la que los hombres también lo sirven. La criada como alcahueta es un tópico antiguo. Como se verá luego, Satán y Sabina se conocen ; en su trato familiar, nos recuerda la relación Mefistófeles-Marta, en el *Fausto* de Goethe. Patricio y Antonia se declaran su amor. La mudada conducta de Antonia alarma a su padre ; su amigo Heraclio le indica que la muchacha está enamorada y, seguramente, por el poco mundo que conoce, será de alguno de los lacayos de la casa. A sugerencia del propio Patricio, Heraclio hace que uno a uno sus sirvientes le estrechen la mano a su hija, mientras que él le toma el pulso, el cual, al agitarse, revelará la identidad del que quiere, y por ese medio llega a saber que no es otro sino Patricio. Heraclio quiere castigarlo pero, finalmente, ante la firmeza de su hija y lamentando lo desfavorable de la unión, acepta el matrimonio. Una vez casados, se despiertan en Antonia las sospechas sobre la impiedad de su marido :

Antonia : Vamos, mi Patricio, a misa.

Ea, mi bien, ven conmigo
y este milagro sabremos
para que a Dios gracias demos.

Patricio : Allá quisiera ir contigo
mas tengo mucho que hacer ;
vete y vuelve en acabando,
porque te estaré esperando,
Antonia, para comer.
Ea, pongan la carroza.

Antonia : ¡No por mi vida, mi bien ;
conmigo a la iglesia ven !
(II, pág. 292)

La escena ha sido comparada por Menéndez y Pelayo con un pasaje de la que *Fausto* y *Margarita* protagonizan en el jardín de Marta, que aprovecha la muy femenina duda sobre la fe del hombre amado. Antonia acorrala a Patricio y, ante un crucifijo, le obliga a confesar la verdad. La mujer lo insta a que, con voluntad y fe, busque, en la penitencia, el favor divino :

Vuélvete a dios, vida mía ;
que yo en su nombre te llamo
con ser mujer pecadora :

mira que es cordero manso.
No le imagines león,
sino en este altar sagrado
rogando a Dios por aquellos
que aquí le crucificaron.

[...]

No es el remedio imposible :
aquí cuelga de tres clavos :
alcánzale con la fe :
merécele con el llanto.

Patricio : [...] yo lloraré. Cristo mío,
dadme vuestras santas manos.
Mas ¡ay !, que las clavé yo;
¿Cómo alargaré los brazos ?

Antonia : No desconfíes.

Patricio : Confío.

Antonia : Dios te dará perdón.

Patricio : ¿Cuándo ?

Antonia : Luego, si lloras.

Patricio : Si haré.

Antonia : Busca un sacerdote.

Patricio : Vamos.

Antonia : Basilio podrá.

Patricio : Eso creo.

Antonia : Que es gran pastor.

Patricio : Es mi amparo [...]

(II, págs. 295-96)

Patricio, que es el hombre que, como el Fausto de Goethe, en su deseo busca la caída de la mujer inocente, halla en Antonia, como el otro en Margarita, el *Ewig-weibliche*, el eterno femenino que lo conduce a la salvación. Pero falta la mediación del anciano sabio, esta vez, el auxilio espiritual de san Basilio. Llegan los esposos hasta el santo, y le exponen su situación ; Basilio dirige la penitencia de Patricio. Varias veces se le aparece el demonio, que trata de moverlo a la desesperación -"Pues la cédula tengo aquí / no te canses : desespera", pero el santo lo orienta y le infunde valor. Luego se da una disputa jurídica entre Basilio y Satán por el alma del pecador ; el demonio desprecia al santo :

Sabes poco para mí,
que soy ángel, ya que aprendo
desde aquello que emprendí.

(III, pág. 305)

Su argumentación radica en que el trato es justo, que el hombre, dueño de su alma, puede negociar con ella para obtener el gozo que busca. Pero la propuesta diabólica, arguye el santo, es tramposa ; mucho vale el alma :

¡Mientes, perro, que si cuesta
sangre a Cristo su valor
lo que cuesta manifiesta !

(III, pág. 305)

mientras que lo que ofrece el Demonio vale nada. Basilio vence y obliga a Satán, en nombre de Dios, a devolver la cédula del pacto. Patricio está salvado. El último hecho milagroso de Basilio es la salvación de Layda, quien le ha entregado al santo un papel en el que tiene escritos sus pecados ; la oración borra todos, excepto uno, el más grave. Una vez muerto, Layda se postra suplicante ante el cuerpo de Basilio, quien extiende una mano, toma el papel, y borra la última falta.

Como ha dicho Valbuena Prat, "pocas comedias de Lope están como ésta tan traspasadas de emoción y poesía, tan adivinatoras de infinito"¹⁶. Hay en ella una muy intuitiva pincelada del Fénix, que vale la pena destacar pues resulta significativa para el mito fáustico. Cuando Basilio despidе a los dos ermitaños, Fausto y Efrén, dice

Fausto, el espíritu Santo
te alumbre [...]

(III, pág. 297)

que, como ha apuntado Valbuena, "bien podía servir este verso y medio de lema para un estudio del 'mito fáustico' "¹⁶. Bien vale la bendición de Basilio para la apostasía fáustica, pérdida en su soberbia en un laberinto infernal, del que sólo puede salir con la guía del hilo de Ariadna del espíritu.

2.3.5 Revisión sintética de los Faustos españoles previa a Calderón.

De la comparación y el contraste de estos cuatro Faustos estudiados, podemos delinear algunos elementos comunes y los rasgos que las singularizan. En términos generales, las cuatro obras pueden distinguirse, por su tipo argumental (y de acuerdo con las categorías tradicionales), del siguiente modo : la obra de Alarcón es un comedia de intriga, lo que se

¹⁶ "El tema de "Fausto"..." *op. cit.*, pág. 213.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 210.

manifiesta en su final no-trascendente ; las de Mira y Lope son comedias de santos ; en ellas, se conquista la salvación del protagonista fáustico ; el de Tirso es un drama teológico, y su particularidad se expresa en su conclusión condenatoria. Los cuatro personajes son rebeldes sociales y metafísicos ; magos, seductores o bandoleros, se han sublevado contra el orden del mundo y la ley de Dios. Dos de ellos, Román y Patricio, son de condición humilde, los otros, Paulo y Frei Gil, son religiosos, entregados a una vida contemplativa y ascética. El deseo amoroso motiva el pacto de Gil, Román y Patricio. El único que no cae por un anhelo de sensualidad es Paulo, quien no tendrá una figura femenina que lo salve. Es precisamente el único que se condena, pues su pecado ha sido de naturaleza espiritual. De Román no conocemos su destino último ; sólo asistimos a su prisión en el mundo a manos de la Inquisición. Los otros dos Faustos que se salvan, Gil Y Patricio, lo hacen por vías diferentes. Gil lo logra a través del desvelamiento del vacío del pecado y la nada del mundo, y por la lucha de su propio espíritu, simbolizada en la batalla de su ángel guardián y el demonio. La "Margarita" del drama de Amescua es Lisarda, cuya redención se consigue por propio camino, como la de Gil, a través de la vía penitencial. El punto de intercesión vital de Gil y Lisarda se dio en el pecado ; pero transitan por vías paralelas, que no se cruzan nuevamente, en su viaje de expiación. En cambio, en el drama de Lope, la salvación de Patricio se da por la misma fuente de su caída, Antonia, el eterno femenino que, junto con la guía de la santidad de Basilio, consuman la redención del pecador. Lo masculino y lo femenino se unen, y juntos, ascienden. En este sentido, la solución de Lope es más completa y armoniosa a la de Mira. Pero le falta un elemento esencial al mito fáustico : el conocimiento salvador, que unido al amor y a la fe elevan el alma de los hombres. La reunión de estos elementos sólo se dará, en la literatura hispánica, en la más compleja y vasta concepción del mito fáustico que hallamos en los dramas de Calderón.

III. EL MITO FÁUSTICO EN CALDERÓN.

3.1 Los dramas de Calderón de tema fáustico.

Ya se ha trazado el itinerario de la tradición fáustica en la escena áurea española, que fue recorrido con la finalidad de llegar con una panorámica histórica al drama de Calderón, en donde hallamos la realización más rica del mito fáustico en la literatura europea del siglo XVII. Es de hecho, el propio Calderón, como lo es Goethe en un sentido más extenso, el que hace inteligible la presencia de tal tradición fáustica hispánica, de la misma manera en que, a la lejanía, lo que es primero visible de unas montañas es su cima, aunque la escalada deba de iniciarse desde la llanura. En Calderón están presentes los momentos, las situaciones, los motivos y símbolos que hemos señalado como constitutivos del mito. Tales elementos sólo aparecen una vez, en *El mágico prodigioso*, reunidos de una manera unitaria; pero en varias obras se hacen presentes, en forma latente o manifiesta, en torno a distintas historias y personajes, de modo que constituyen un grupo distintivo dentro de su universo dramático. Estos dramas pertenecen, fundamentalmente, al conjunto de comedias devotas o comedias de santos, en particular, a aquella categoría, entre las dos principales distinguidas por Menéndez y Pelayo, según su argumento -la otra es la del bandolero devoto-, en la cual el

asunto es un filósofo pagano que, por medio de la razón y del entendimiento discursivo, ha recibido cierta preparación evangélica, hasta levantarse a la comprensión del principio de la unidad de Dios, y dudar por lo menos de las fábulas del politeísmo¹.

Entre los que incluye *El mágico prodigioso*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, y, afín a ellas, *Las cadenas del demonio*, en los cuales es también "asunto predilecto [...] la antigua leyenda [...] del pacto diabólico que hace un sabio por gozar de los amores de una mujer"². Wardropper los ha separado también en un subgénero particular, entre los cuatro que distingue para las comedias de santos -los otros tres son: de un episodio sacado del *Antiguo Testamento*, de una historia de los tiempos protocristianos, y las comedias de "santos y bandoleros"-, el cual se define porque

Tratan estas comedias de la vida de un pagano de los primeros siglos de la era cristiana que, buscando al *Ignotus Deus*, le descubre y le confiesa,

¹ *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé, 1946, págs. 135-6.

² *Ibidem*, pág. 136.

y sufre el martirio por su fe. El protagonista partiendo de un pasaje en un libro, llega a conocer intelectualmente al Dios de los cristianos, para luego conocerle plenamente mediante la fe y la acción¹.

Entre las que incluye las mismas obras indicadas por Menéndez y Pelayo, con excepción de *Las cadenas del demonio*, obra de la que señala la posibilidad de que sea apócrifa y que, afirma, no entra dentro del subgénero -argumentos que discutiremos más adelante.

Es, particularmente, en esta categoría de las comedias de santos en la que hallamos la temática fáustica. Aunque, como se ha dicho, sólo en una de ellas, la mejor, están presentes los elementos fundamentales del mito, es indispensable analizar *El mágico prodigioso*, cima del teatro religioso calderoniano, en compañía de los otros dramas de su subgénero, pues, como señala Valbuena Prat

para llegar en Calderón a algo semejante a la compleja grandeza de la obra de Goethe, no podríamos reducirnos a un drama, sino a la suma de los pre-Faustos, latentes o desarrollados a través de toda la obra del dramaturgo².

En efecto, para poder aspirar a una visión completa del mito fáustico en Calderón es necesario abarcar varios dramas en los cuales se halla éste presente, de manera patente o encubierta. Hay que enfatizar, sin embargo, que la *summa faustica* de Calderón está en *El mágico prodigioso* -Valbuena Prat pone, en cambio, mucho peso en *Los dos amantes del cielo*-; es, sin duda, este drama el que recoge los momentos esenciales y los motivos del mito, y el que, precisamente, nos hace discernible la fausticidad de la categoría particular de las comedias religiosas que preside por su alta factura artística y complejidad significativa. Los demás dramas permiten, ciertamente, un análisis más fecundo, pues en ellos hay numerosos matices que por semejanza o contraste esclarecen diversas partes de *El mágico*, dando lugar a una revisión más honda y rica del mito fáustico en Calderón, al tiempo que lo hacen ver como una preocupación constante dentro de su labor dramática.

¹ "Las comedias religiosas de Calderón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid 8-13 de junio de 1981), ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pág. 189.

² "El tema de "Fausto"...", *op. cit.*, pág. 217. Valbuena centra su estudio en particular en *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo*. También menciona en él *No hay cosa como callar* y *La cisma de Inglaterra*.

No es casualidad que un subgrupo de comedias devotas de Calderón, definido ya con base en su asunto, presente situaciones dramáticas, contenidos y una organización estructural semejantes, y cuyos problemas, significados y composición giren en torno a los elementos substanciales de la historia de Fausto. Esta investigación habrá de abocarse a señalar los componentes y contenidos principales del mito -el demonio, el pacto, el "eterno femenino"- así como algunos aspectos particulares del drama de Calderón -niveles estructurales, temas, etc.- inscritos en la corriente general del teatro español de la época. En primer término, se expondrán de manera sucinta datos generales de las obras y su argumento -mal necesario, dado lo poco conocidas que son varias de estas comedias, y con la inteligencia de que ni el mejor compendio les hace justicia a los dramas calderonianos, en los cuales hasta los sucesos aparentemente ingenuos o arbitrarios están desarrollados con un gran dominio de la composición dramática, y suelen involucrar significaciones simbólicas y una sutilísima ironía. Se ha incluido, por considerarla de interés, la comedia de enredo *No hay cosa como callar*, a la que siguen los cuatro dramas que, dentro de su teatro religioso, constituyen la categoría de las comedias fáusticas de Calderón de la Barca⁵.

⁵ Hay que indicar que, al menos para las obras aquí estudiadas, el término de "Comedias", más allá de la designación tradicional de "comedias de santos", les es aplicable por su contenido. Tómense como muestra estas palabras de Northrop Frye sobre la Comedia Nueva helénica, cuyos principios repitió la comedia latina de Plauto y Terencio: "What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition [...] and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will [...] the movement of the comedy is usually a movement from one kind of society to another. At beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the movement when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, anagnorisis or cognitio"; en *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1971, pág. 163. Como puede verse, este esquema funciona para las comedias del tipo fáustico, donde se da el enredo amoroso en el marco de una transición histórica de una sociedad a otra, del paganismo al cristianismo, cuyo paso se da tras la unión, ya en el matrimonio, ya en el martirio, de la pareja protagonista. Lo cierto es que en las piezas donde el sacrificio de los santos sucede, tiene una nota de tragicidad; como se dice en el auto *La vida es sueño*, sobre la muerte del Salvador:

Hombre : ¿Quién me dirá si teatro,
que a la vista representa
viva muerte y muerta Vida
es Victoria o es Tragedia ?

Sabiduría : Victoria y Tragedia es, puesto
que, porque no te siguiera
y tu pudieras salvarte
en tu prisión, con sus señas,
ellos me han dado la muerte,
y yo a ellos, de manera
que es Tragedia y es Victoria .

3.1.1 No hay cosa como callar.⁵

Si bien el nexo de esta comedia de enredo con la historia fáustica se establece de manera muy sutil, hemos querido incluirla por sus méritos artísticos y por la interesante relación que establece con el otro gran argumento literario del Barroco, el de Don Juan. El protagonista de la obra, además de llevar el mismo nombre, posee varias características afines a la gran creación de Tirso -es pendenciero, frívolo y burlador-, pero que, a manos de Calderón, adquieren un carácter del todo peculiar. Para Alexander A. Parker, no es tan fácil vincularlo con el don Juan Tenorio de Tirso: "Don Juan -explica- es un nombre tan corriente que es imposible decir que es un hecho intencionado o una coincidencia que lleve el nombre del libertino más famoso de la literatura"⁶. Parece que el notable hispanista extrema aquí su suspicacia; el paralelo entre ambos es demasiado grande para que pase por ser una mera

pués que, supliendo tu ausencia,
he dado a infinita culpa
infinita recompensa.

(Autos..., pág. 1405)

La tragedia, la muerte de Cristo, se traduce en Victoria: la Salvación de los hombres. La muerte de los santos significa, a su nivel, también un triunfo del cristianismo. A la tragedia humana sigue la comedia divina. Siguiendo a Frye, en su interpretación de los géneros a través de los mitos estacionales, la comedia corresponde a la primavera al representar el tránsito de lo viejo a lo nuevo. El significado religioso de la comedia es la resurrección y, en tal sentido aparece en las obras calderonianas. Podemos citar dos ejemplos famosos, uno clásico y otro medieval: *Las ranas* de Aristófanes, donde Dionisio desciende al Hades para tomar al mundo el alma de Esquilo, símbolo de la plenitud helénica; y la propia *Comedia* de Dante, que canta el paso del alma por los tres mundos de la trascendencia hasta llegar a su fuente eterna. Ambas obras señalan un proceso iniciático, así como las comedias de Calderón ejemplifican la iniciación religiosa de un pagano en el cristianismo. Las comedias fáusticas de Calderón requerirían ampliar a una categoría más las seis fases señaladas por Frye para el desarrollo del género, ubicable entre las comedias finales de Shakespeare y la comedia del Romanticismo, en la cual el paso de un viejo orden a uno nuevo implica una conversión religiosa en la sociedad y una metamorfosis trascendental en los protagonistas de la obra.

⁵ El ordenamiento que aquí se sigue es un tanto más libre al que se trató de seguir en el caso de los dramas fáusticos anteriores a Calderón, que se basaba en su secuencia cronológica. La primera obra tratada es *No hay cosa como callar* por distinguirse, en tanto que "comedia de intriga", de las otras obras comentadas, además de que es posible que sea, de las cinco elegidas, la más temprana. De los dramas religiosos son bastante dudosas sus fechas de composición. Aquí se sigue, no obstante, el orden adoptado por Valbuena Briones en su edición de las *Obras completas*, exceptuando en el caso de *El mágico*, que se ha dejado hasta el final por ser el más relevante y el más vastamente estudiado. En la elección de Valbuena, precede a los otros tres; pero hay que recordar que de ella se desconoce la fecha de su segunda versión, que no es imposible fuera posterior a la de las demás obras. Por su estilo, la sucesión temporal de éstas parece ser la seguida por Valbuena, esto es: *Lux cadenas del demonio*, la más tosca de las tres, *El José de las mujeres*, y la poéticamente más fina *Los dos amantes del cielo*. Acerca de las ediciones por las que se cita se sigue la mencionada edición de Valbuena Briones para cuatro de los dramas estudiados, no así para *El mágico prodigioso*, el más importante de los dramas fáusticos, cuya edición empleada es la de Bruce W. Wardropper, pues es una de las últimas y más cuidadas ediciones de la obra, realizada por uno de los más destacados especialistas en Calderón, además de que ofrece la ventaja de presentar numeración versual.

⁶ *La imaginación...* op. cit., Cátedra, Madrid, 1991, pág. 222.

coincidencia. Valbuena Briones da por hecho el parentesco con el personaje de *El burlador de Sevilla*, y señala que en el inicio de *Mañanas de abril y mayo*, de Calderón, hay una alusión al don Juan de Tirso'. También apunta los paralelos que hay entre la comedia de Calderón y el desarrollo romántico de la historia en la obra de Zorrilla -el amigo de nombre don Luis, cuya novia está apunto de refugiarse en un convento, y su criada, por cierto, llamada Inés. La relación con el mito fáustico se da a través de la insinuación de un pacto diabólico de don Juan, que es, de hecho, como lo llama Wardropper, un "pacto callado"⁷, sobre el que se abundará en su momento. Por lo que respecta a su fecha de escritura, hay una mención en el acto II del Sitio de Puenteerrabía, ocurrido en 1638; este, y otros datos incluidos en la comedia fuernten suponer que fue estrenada en el invierno de ese mismo año⁸.

Esta comedia se distingue por su sobria versificación, su precisión estructural, el hábil manejo de la intriga y de la escenificación, como dice Valbuena Briones, en "espacios reducidos", así como por el vigor de algunos personajes, en particular Leonor, pero, sobre todo, su protagonista, que con todo y la razonada dosificación de sus atractivos, realizada con plena conciencia por el poeta, se destaca inevitablemente como la figura central por el peso de su fuerte y seductora personalidad. Estas cualidades le hacen ganar, en opinión de Valbuena Briones, "talla de obra de primera categoría en el teatro de Calderón"¹⁰. De manera resumida, su argumento es el siguiente. Aparece don Juan, "en hábito de Santiago", en compañía de su criado Barzoque, inmerso en sus melancolías, pues se ha enamorado de una mujer a quien ha visto una vez, pero que no ha podido seguir por ayudar a un caballero en una desigual reyerta que sostenía con tres oponentes. Desde aquí se muestra como un hombre valiente y enamorado. Estando en eso, ve pasar a la dama que desea; el caballero la sigue, sin percatarse de que es vigilado por su prometida Marcela, quien se ha dado cuenta de la infidelidad de su novio. Luego sabemos que la dama de quien ha quedado prendado el burlador es doña Leonor, y que su hermano don Diego es a quien don Juan ha auxiliado. Por su parte, don Luis, amigo de don Juan, es el prometido de Leonor, la cual esperará a su novio en un convento el tiempo en que él esté ausente, pues debe partir, como don Juan, a la guerra contra los franceses. La noche de la

⁷ En la Nota preliminar a *No hay cosa como callar*, *Obras completas*, op. cit., t. II, pág. 997.

⁸ "El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar* de Calderón", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-22 agosto 1983), ed. de A. David Kossloff, et. al., Madrid, Istmo, 1986, págs. 697-706.

⁹ Vid. Alexander A. Parker, "La imaginación...", op. cit., págs. 230-31.

¹⁰ Nota preliminar a *No hay cosa...*, op. cit., pág. 999.

salida del protagonista, sucede un incendio en la casa de Leonor (simbólicamente, los peligros de la pasión), que es acogida por don Pedro, padre de don Juan, y se ve obligada a dormir en su casa. Como Barzoque ha olvidado los papeles de su amo en la casa, ambos tienen que regresar. Don Juan no puede quitarse de la cabeza a Leonor, y antes de entrar a su habitación, dice que daría su alma por conseguirla. Cuando a continuación halla a la anhelada mujer, dormida en su propio aposento, el gracioso huye pensando que el demonio le ha tomado a su amo la palabra. Y así, en esa reunión del sueño y de la vigilia, sucede la violación de Leonor. Las situaciones más escabrosas de la obra son muy cuidadosa y veladamente aludidas por Calderón -cosa que suele hacer, como, por ejemplo, en *La devoción de la cruz* ante el tema del incesto.

En el acto II aparece Leonor, sola ante su desgracia, que decide guardar silencio para cumplir con un principio moral de discreción -que le evita, por el momento, a ella, a su hermano y a su anfitrión don Pedro la deshonra pública, y actos de sangre-, que da título a la obra y que otorga a Leonor ese carácter, destacado por Parker, de mujer razonable y mesurada, frente a la imperiosa pasión masculina representada por don Juan. El único medio que tiene para dar con el quebrantador de su honra es una venera, con un retrato de mujer, que ha arrancado del cuello de su atacante. Otro hecho, en apariencia, fortuito, permite el inicio de su búsqueda. Marcela -la mujer del retrato- sufre un accidente y, desmayada, es conducida a la casa de Leonor (también como símbolo de la inconsciencia de la pasión y sus peligros); de ella se enamora don Diego. Marcela se recupera y agradece a los hermanos sus servicios, y ambos solicitan a un criado seguir a la dama para averiguar donde vive. Leonor y Diego: honor y amor, dos de los grandes temas del teatro español, dan lugar a la búsqueda de Marcela. Mientras tanto, aparece don Juan, de vuelta de su incursión militar, que conversa con don Luis, a quien refiere su aventura casi sobrenatural con la dama misteriosa. Aquí se perfila aún más su singular personalidad de burlador en amores y de palabras, al que igual le viene "angosta una vizcaína/ que ancha una castellana" (II, pág. 1017), que, dice, su cama es su "mejor dama", y que, aun siendo "mozo por casar", se halla encantado con el suceso de Leonor:

"porque me muero por ser
caballero de novela,
y que se cuente de mí
que una infanta me adoró
encantada, de quien yo

no supe más. [...]"
(II, pág. 1019)

Luego Leonor, cubierta, va a casa de Marcela a indagar la identidad del hombre dueño del retrato. Marcela se niega a hablar con ella si no se descubre, y Leonor, con la llegada de su hermano y ante la disyuntiva de revelar su identidad o entregar la venera, se ve obligada a entregar la única evidencia que tenía.

En la jornada III, Leonor retorna a su casa, y pide silencio a su criada sobre su salida,

que de no ser de nadie dicha
una desdicha, ya es dicha.
(III, pág. 1025)

dice con esta significativa antanaclasis. El sentido de la obra se va revelando con nitidez a los espectadores, que bien saben ya que "...en trances de honor/ *No hay cosa como callar*" (III, pág. 1025). Por su parte, Marcela, que ha ideado dar celos a don Juan a través de don Diego, va a su casa y trata de regalarle la venera; pero don Diego la rechaza por haber sido pintado su retrato para otro hombre. Marcela la deja en una silla y se va, y tras ella sale don Diego; de este modo, llega de nuevo a manos de Leonor. A don Juan, que sabe ya que su antes prometida es pretendida por otro hombre, se le avivan los celos; parte a casa de Marcela y tiene un enfrentamiento con don Diego, en el que sale herido el criado de éste, Enrique. Juan y Barzoque se dan a la fuga, y se refugian en casa de Leonor. La mujer reconoce al "tirano de su honor", y le pide solamente que guarde silencio de lo sucedido; don Juan alaba la cordura de Leonor, pero le dice que de cualquier modo él no está obligado a casarse con ella, pues fue la misma Leonor la que apareció en su aposento. La insinuación es cortada por Leonor, la cual replica que le debe el honor "tan terso y claro". Esto último es oído por don Diego y don Luis, lo que hace que se avecine la conclusión trágica que Leonor buscaba evitar. Don Diego reclama al caballero embozado, que se descubre y en quien reconoce al hombre que le salvó la vida; don Luis a su amigo; ambos al burlador de su hermana y su novia. Llega Marcela y encuentra a su engañador. Aparece después don Pedro, que ha sido llamado por Barzoque, y se pone del lado de su hijo. Mas, para Leonor llega el momento en el que "ya no es deidad el silencio/ que hablar en tiempo es virtud" (III, pág. 1036), y revela entonces a don Pedro, el cual había dado a Leonor su palabra de defender su honor, que su hijo es ahora su enemigo; don Pedro se pone del

lado de don Diego y don Luis. El momento es de gran tensión dramática, que Calderón ha sabido preparar con gran maestría. Y su solución es sorprendente. Don Juan, entre la espada y la pared, habla en secreto con la mujer deshonrada y dice luego, a todos: "Esta es mi mano, Leonor". El amigo y prometido, el padre, el hermano, la mujer engañada, asisten atónitos a un acto que no pueden cabalmente entender, pero en el que "No hay cosa como callar"; la vida y la honra de varios estaba en juego y ahora, para todos, no queda más que el silencio. Como ha dicho Parker, la conclusión calderoniana recuerda, perversamente, las últimas palabras de Hamlet: *The rest is silence*. Esta solución de la tensión dramática posee un sello distintivo; como ha ponderado Parker, en la obra hay un equilibrio estudiado entre tragedia y comedia -que también explorará Shakespeare, aunque de manera diferente, en *El mercader de Venecia*. La historia ágil y sutilmente desarrollada por Calderón en un tono más cercano al de la comedia está a punto, al final, de despeñarse en el abismo de las tragedias de honor. El tono cómico está atenuado desde el inicio con un contrapeso de severidad (el hábito de Santiago de don Juan, la discreción de Leonor, la sobriedad de la versificación y de los acontecimientos, la gravedad general de los personajes, donde hasta los criados son muy dignos y discretos -Inés habla de Dante y dice ser "criada pitagórica"- , y que sólo se ve coloreada por los donaires de don Juan y del gracioso). Y, según ha apuntado Parker, el final dista mucho de ser la conclusión gozosa de una comedia tradicional. La resignación de don Juan y Leonor, ante su matrimonio forzado, de don Luis y de Marcela, ante su frustrado amor, dejan al espectador frente a un final incierto, en el que quedan abiertas varias interrogantes. Hay que decir, finalmente, siguiendo también a Parker, que la solidez arquitectural le da tal cohesión al drama que no afecta a la verosimilitud algunos sucesos fortuitos (el incendio en la casa de Leonor, el accidente de Melancia), que además tienen un sentido simbólico, y que son integrados eficazmente a la estructura argumental gracias a la maestría dramática de Calderón, que evidencia en esta obra su total dominio en la construcción de situaciones teatrales y su gran originalidad; por todo ello puede considerarse con justeza *No hay cosa como callar* como una de las mejores comedias de Calderón.

Finalmente, hay que insistir que la inclusión de esta comedia en nuestro estudio, si bien discutible, se justifica por varias razones. La más notoria es, como se ha dicho, el "pacto diabólico callado" y el interesante nexa que se establece entre las historias barrocas de Don Juan y Fausto. Otro aspecto a considerar es la función de Leonor, que con su razonable actuar,

lleva a don Juan a una conclusión en la que se equilibra el castigo y la solución más conveniente para el protagonista (figura interesante del "eterno femenino", que produce, junto con el propio actuar impulsivo del hombre, una situación límite, que lo orilla a la muerte y que también lo salva). Otros aspectos a considerar son la antítesis pasión-razón que representan don Juan y Leonor, el problema hermenéutico en la lectura doble del gracioso y el burlador, las cuestiones de tentación y caída, etc. Pero, sobre todo, ha sido escogida como un punto de referencia complementario para describir, en una más amplia panorámica, el procedimiento de composición de los personajes fáusticos, la compleja función del demonio, así como la categoría de lo siniestro en el drama calderoniano. La pertinencia de inclusión de *No hay cosa como callar* saldrá más claramente a la luz en el análisis de esas y otras importantes cuestiones para la dilucidación del mito.

3.1.2 *Las cadenas del demonio.*

Esta obra es una de las cuatro comedias religiosas fáusticas de Calderón ; quizás la más antigua, y ciertamente la más olvidada y polémica. Valbuena Prat no la incluye en su artículo de "El tema de "Fausto"...", y Menéndez y Pelayo la despacha en un par de líneas, sin dar más juicio de valor que el que deja ver la brevedad de su comentario. Wardropper se niega a incluirla en su categoría de comedias religiosas del pagano que se convierte al cristianismo, además de que señala de paso, como se ha mencionado ya, la posibilidad de que sea apócrifa. En esta ocasión no parece acertar el excelente hispanista. En primer lugar, está el problema de la autenticidad de *Las cadenas del demonio*. Quién la puso en duda fue Edward M. Wilson¹¹, pero, como señala Valbuena Briones, sin aportar argumentos concluyentes¹². Wardropper se remite, precisamente, al artículo de Wilson. Ni Menéndez y Pelayo ni Valbuena Prat ponen en duda su autoría. Y la impresión general que deja su lectura, tanto en conjunto como en detalles, es que se trata de una obra de Calderón. Sin tratar de ser muy exhaustivos, pueden señalarse algunos elementos que confirman la atribución : el tema de la reclusión de Irene, similar a la de Segismundo -situación presente también en *Los dos amantes del cielo* y otros obras del dramaturgo- y en el que incluso se repiten algunos versos de *La vida es sueño* ; la antítesis pasión-razón que representan Licanoro y Ceusis ; el

¹¹ "An Early List of Calderón's comedias", en *Modern Philology*, LX, 1962, págs. 95-102.

¹² "Las cadenas del demonio", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*", op. cit., pág. 225, n. 7.

recurso mágico del demonio por el que Irene contempla a sus dos primos, parecido a la escena de *El mágico* en la cual Cipriano mira a Irene dentro de un monte ; la en general hábil transformación de anécdotas tradicionales de la historia de san Bartolomé en situaciones dramáticas (las enfermedades producidas y curadas por el demonio en el enmudecimiento y ceguera de Licanoro y Ceusis ; la aparición del demonio en forma de hombrecillo del interior del ídolo de Astarot, cuyo lugar lo ocupa ahora el gracioso Lirón, etc.) ; la presencia de giros muy calderonianos, como "para ser fiera, eres hombre/ para ser hombre eres fiera" (pág. 653) o "muerta la llora y la sepulta viva" (pág. 651), que emplean juegos antitéticos que involucran oposiciones bestialidad-humanidad, vida-muerte, recurrentes en el poeta ; el uso de plurimembración (al menos, tres veces, págs. 653, 56 y 58) ; la argumentación silogística -a la que Calderón era afecto- entre Bartolomé y el Demonio (pág. 663) ; los momentos musicales (la canción de la criada Flora "Sin mi, sin vos y sin dios", pág. 655) ; la afirmación del libre albedrío (pág. 664) ; las sutilezas cortesanas de Ceusis y Licanoro ; simbolismos muy calderonianos, como la caída del caballo ; la vinculación paganismo-demonio ; la espectacularidad jesuita ; la algunas veces afortunada intervención de la figura de donaire, etc. Tales elementos parecen confirmar la autoría de Calderón o, al menos, la sostienen hasta que se aporte alguna prueba definitiva que indicase lo contrario. El otro comentario de Wardropper acerca de que *Las cadenas* queda fuera del subgrupo al que pertenecen las otras tres comedias, que aquí llamamos fáusticas, no es consistente, pues, aunque las características señaladas por el hispanista para este tipo de comedias no se encuentran reunidas en torno a un sólo carácter, se hallan todas, de un modo u otro, presentes : la búsqueda intelectual del verdadero Dios que lleva a cabo Licanoro, el paso del paganismo al cristianismo en la conversión de éste, Irene y su padre y el pueblo de Armenia por san Bartolomé, y el martirio final del santo. Tales componentes constituyen el propio eje de la acción, por lo que resulta del todo válido incluir esta comedia en el subgrupo definido por Wardropper, en concordancia con lo ya apuntado por Menéndez y Pelayo. Además, la aparición del pacto diabólico estrecha su relación con el *El mágico prodigioso*. En cuanto a su calidad artística, la obra es apenas mediana ; superior a ella es *El José de las mujeres de las mujeres* y, sin duda alguna, *Los dos amantes del cielo*, lo que refuerza la impresión de que se trata de la primera cronológicamente de las comedias fáusticas calderonianas, y con certeza, de un periodo del estilo del poeta en el que aún están lejos las

opulencias líricas de las magníficas comedias mitológicas. Para el caso fáustico, la obra es importante, pues es la única -fuera de *El mágico*- en la que hallamos, aunque dispersos, los principales elementos del mito: la rebelión vital de Irene, la búsqueda intelectual de Licanoro del *Ignotus deus*, la presencia múltiple del demonio, el pacto diabólico de Irene, el problema del libre albedrío, la magia demoníaca y el milagro divino, la tensión antigüedad pagana-cristianismo, la salvación por la fe, además de las muy castellanas diputas amorosas y de honor.

Las cadenas apareció en la *Parte veinte de comedias* de don Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1684), publicada por Vera Tassis. Sobre las fuentes de la vida de san Bartolomé deben incluirse las *Flores sanctorum* de la época, y, en especial, *De historia certaminis apostolici*, del pseudo Abdía, que provee a Calderón de los datos esenciales sobre el apóstol evangelizador de Armenia. Por supuesto, en esta obra como en muchas otras, es muy relativa la fidelidad histórica a la que se atiene el poeta, pues tanto Polemón como su hermano Astiages -uno rey del Ponto y otro de los medos, de épocas distintas- no tienen presencia histórica y geográfica en la época inmediata a Cristo ni en las regiones en que se desarrollan las acciones milagrosas del apóstol Bartolomé. Como nota curiosa, mencionamos que contra esta comedia de Calderón se abrió, en 1700, por parte del fiscal de Manila, un proceso inquisitorial por supuestos errores heréticos del poeta, -otro testimonio de la ceguedad del sombrío órgano persecutorio de la Iglesia católica-; en las actas de tal juicio, Calderón es defendido por el jesuita D. Juan Martínez de la Parra. La documentación se halla incompleta; se desconoce el veredicto final y si el proceso fue continuado o si no siguió su curso¹³.

Como ha dicho Valbuena Briones, la obra tiene un aire de *moralité* medieval; en ella se destaca como figura principal el demonio y sus empeños por impedir el triunfo de la nueva religión, que termina por imponerse sobre el limitado poder diabólico, encadenado por la omnipotencia divina. Según lo ha apuntado Parker para *El mágico* y, en general, para el drama hispánico del Siglo de Oro, la subtrama cómica repite, a su nivel, el tema principal. Así, las apariciones del gracioso Lirón giran en gran parte en torno a padecer "las cadenas" de su matrimonio con la criada Lesbia, que parodian la tesis teológica sobre el demonio que da título a la obra. A su inicio, vemos a Irene, una especie de Segismundo, hija del rey Polemón de

¹³ Vid. Elvira Buena Serrano y Edelmira Ramírez Leyva, "Calderón, apóstol y hereje", en el libro del mismo nombre, México, UAM, 1982, págs. 143-179.

Armenia, recluida en una torre por los malos augurios astrológicos sobre sus inclinaciones perversas y destructoras, que habrían de convertirla

en oprobio de los dioses
el principal instrumento
de otra nueva ley de un dios
superior a todos ellos.

(I, pág. 646)

Irene repite en su soledad los lamentos del protagonista de *La vida es sueño* ;
llama a los cielos :

¿Qué delito cometí
contra vosotros naciendo
que fue de un sepulcro a otro
pasar no más, cuando veo
que la fiera, el pez y el ave
gozan de los privilegios
del nacer, siendo su estancia
la tierra, el agua y el viento ?

(I, pág. 645)

Quiere gozo y vida, para conseguirlos, invoca a los "infernales dioses". Aparece el demonio bajo la figura de un joven, que representa al dios Astarot, el cual ofrece cumplir los anhelos de la joven a cambio de su fidelidad. Irene pide -muy en la tónica de *La vida es sueño*- que le demuestre que lo que vive no es la promesa de un sueño. Entonces, el demonio hace que la joven vea a sus dos primos, Ceusis y Licanoro, hijos de Astiages, hermano de Polemón, quien los ha llamado para escoger de entre ambos, ya que Irene está señalada por el hado, al futuro monarca de Armenia ; el maligno le explica a su aliada que ellos permitirán su encumbramiento. Uno, Ceusis, es arrebatado y colérico, impulsado hacia lo exterior ; el otro, Licanoro, es dado a la meditación intelectual y a la melancolía -las dos caras fáusticas. Ceusis aparece con la espada desenvainada, persiguiendo a un criado para darle muerte ; entonces el Demonio, para aparentar ser un dios justo, ciega a Ceusis. Luego muestra a Licanoro, quien interroga a un sacerdote de Astarot sobre un libro misterioso, *El Génesis*, sobre el cual el pagano nada sabe, y que lo pone en el camino del verdadero conocimiento ; ante esto, el demonio impide su "blasfema" lectura en voz alta, y lo enmudece. Después de esta visión, Irene sella el pacto. Luego, se presentan Ceusis y Licanoro con Polemón, suplicantes en el templo de Astarot ; para continuar su engaño, el

demonio concede el "milagro" y les devuelve vista y voz¹⁴. El suceso aviva la fidelidad pagana de Ceusis y Polemón, pero no calma las dudas teológicas de Licanoro. Ambos hermanos quedan prendados de la belleza de Irene; en eso se escuchan dentro las voces de san Bartolomé, gritando "¡Penitencia, penitencia!"¹⁵. El apóstol irrumpe en el templo, revelando a todos la divinidad de Cristo, y sembrando el estupor entre los paganos con su poderosa presencia. El taumaturgo enfrenta al demonio, y con su báculo, en forma de cruz, le impone las cadenas de fuego¹⁶:

que yo con esta cadena
de fuego, en nombre de Dios
tengo de ligar tu lengua.

(I, pág. 654)

El demonio, impotente, enmudece, despertando el furor popular; cuando quieren dar muerte al santo, Bartolomé vuela y escapa de la escena. Salen tras él Polemón, Irene y Ceusis para vengar la afrenta al idolo; Licanoro lo sigue también, pues en sus palabras ha intuido el Dios que busca.

En la jornada segunda, se presentan ante Irene los dos enamorados, Ceusis y Licanoro, que declaran sus sentimientos valiéndose, como dice Irene, de "cortesianos estilos". La princesa promete favorecer a quien logre capturar a san Bartolomé; Ceusis acepta la propuesta, mientras que Licanoro

¹⁴ Este suceso tiene como base remota algún pasaje como éste, extraído de Ribadeneira: "Había en una Ciudad principal de Armenia un templo, donde era adorado cierto ídolo, llamado Atarot; estaban allí muchos enfermos, esperando que los sanase aquel demonio, el cual era astutísimo, y permitiéndolo el Señor sus pecados, engañaba aquella miserable gente, prometiéndoles salud, que no la podía dar. Cegaba a unos, mancaba a otros, poníales impedimentos a sus miembros, y atormentábalos con dolores, para que después, trayéndolos a su presencia en aquel Templo, y quitándoles aquellos impedimentos, que el mismo les había puesto, y las enfermedades que él les había dado, pareciesen sanos por su mano". La ortografía ha sido modernizada; y la edición por la que se cita es la siguiente: *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneira de la Compañía de Jesús, natural de Toledo [...] Dirigida al excelentísimo señor Don Pedro de Aragón, etc. En el cual se contienen las vidas de Christo Señor nuestro y de su santísima Madre, y de todos los santos que resta la Iglesia Romana por todo el año*. Primera parte, Madrid, En la Imprenta Real, 1675, pág. 469. Nótese la habilidad con la que Calderón ha aprovechado la anécdota para su argumento.

¹⁵ De la poderosa voz del santo, se habla también en Ribadeneira: "Tiene voz como de trompeta", *Ibidem*, pág. 470. En el drama se dice sobre ella: "Nunca de oyó en sus espacios/ voz tan horrible y funesta/ El sonido de sus ecos/ el corazón me atormenta/ ¡Qué pavoroso ruido!" (I, pág. 652).

¹⁶ También en la tradición están presentes las simbólicas cadenas de fuego, con las que el santo enmudece al Demonio. Así, en la *Legenda sanctorum* de Jacobo de Vorágine, cuando los sacerdotes ofrecen un sacrificio al dios, el propio demonio les revela: "Cessez, misérables, de m'offrir des sacrifices, de peur que vous en souffriez pire encore que moi qui suis lié de chaînes de feu par l'ange de J.-C., que les Juifs ont crucifié, avec la pensée qu'il serait retenu par la mort: au lieu qu'il a enchaîne la mort elle-même, notre reine, et qu'il retient captif, dans des chaînes de feu, notre prince, l'auteur de la mort". En *La légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, t. II, pág. 127. Aquí también puede estar la clave del pasaje de la prisión prometéica del demonio en el acto III.

se niega a perseguir al servidor de un Dios "que, aunque lo ignoro, le estimo" (II, pág. 658). San Bartolomé pide a Polemón disputar en el templo de Astarot con los sacerdotes y sabios sobre la verdad divina ; la presencia y las palabras del santo turban al monarca pagano :

que yo, postrado y rendido
al asombro de su voz,
de su semblante al prodigio
en mis sombras tropezando
voy huyendo de mí mismo.

Vanse.

(II, pág. 659)

Sucede luego la escena cómica principal del gracioso Lirón, el cual, en su pobreza, solía comer de las ofrendas dadas al dios Astarot ; como el idolo ha enmudecido, y los presentes con ello cesado, decide esconderse tras la estatua del dios y obrar él mismo el prodigio ; tiene entonces, desde su escondite, un diálogo humorístico con su esposa Lesbia. Toda la escena contribuye, a los ojos de los espectadores, a ridiculizar los cultos paganos. Llega Bartolomé al templo, y luego el demonio, que ha tomado la figura de Selenisa, pitonisa del dios Astarot, y da comienzo el "certamen y desafío", con argumentaciones silogísticas, en las cuales el santo defiende la divinidad de Cristo y el misterio de la Trinidad. El demonio es vencido, y cae a los pies del apóstol. Húndese el idolo, y queda descubierto Lirón, que rueda por el escenario¹⁷. Todo el pueblo aclama entonces la verdad de Cristo ; el demonio reafirma al santo su rebelión, y menciona el título y tema del drama :

Tal vez podré, aunque ellas sean

Las cadenas del demonio
quebrantarlas y romperlas.

(II, pág. 664)

cosa que suele repetir Calderón en sus obras para aclarar al máximo su contenido a los espectadores.

Polemón manda llamar, al inicio de la jornada II, a san Bartolomé, quien aparece en el acto y le dice al monarca las razones por las que ha solicitado su presencia (mostrando, según la tradición lo afirmaba, que "sabe

¹⁷ En Ribadeneira se cuenta que "quiso N. S., que viese salir de aquel idolo el demonio en figura de un hombreillo negro, con el rostro prolongado, la barba larga, los ojos centelleantes como fuego, y las narices echando un humo negro y hediondo, y cercado por todas partes por cadenas de fuego". *Op. cit.*, pág. 470. En tal anécdota puede basarse la ocultación y el descubrimiento cómicos de Lirón tras el idolo. De nuevo, es de notar la manera en que Calderón usa las fuentes tradicionales para sus propios fines dramáticos.

todo lo que pasa"). Irene ha iniciado una revuelta, secundada por Ceusis, para defender los dioses paganos ; ha caído del caballo y ha quedado posesa de un furor demoníaco. El rey se postra ante el prodigio del santo, y pide que lo aleccione en la doctrina cristiana ; quiere además otorgarle a Bartolomé la misma jerarquía y riqueza que las suyas, ofreciéndole la "real púrpura" - como símbolo de la dignidad eclesiástica, que se iguala al poder político del Estado- a lo que el santo le responde con un recuerdo de las vanidades del mundo. Bartolomé marcha a encontrar a Irene ; una voz le infunde valor al santo y le asegura el triunfo divino sobre el demonio. Irene habla con voz del demonio -caso de posesión satánica en el teatro del siglo XVII-, pero el taumaturgo obliga al maligno a retirarse a un cabello de la infeliz, para que deje libre "lengua, alma, discurso y voz" (III, pág. 667), de modo que puede expresar su propio sentir ; el pacto diabólico pesa al alma de la mujer, por lo que el santo, haciendo valer el derecho del libre albedrío y el poder de la gracia, obliga al demonio a abandonar el cuerpo de Irene, y a retirarse atado con las cadenas de fuego. Todos ofrecen adoración, sacrificios y edificar templos a Cristo, excepto Ceusis, que declara que será "rayo" de su persecución. En camino de vuelta al reino de su padre Astiages, Ceusis se encuentra al Demonio, en el interior de una gruta, encadenado. Desde su prisión prometéica, el diablo aviva el odio de Ceusis contra los cristianos. Pide a Dios que le devuelva la libertad para seguir su labor de antagonista ; oyesse música celestial, y el Demonio se ve liberado. Bartolomé es hecho prisionero por Ceusis, y enfrenta confiado el martirio que le espera (fue desollado y crucificado, a ello se alude al final, cuando el santo dice "habiéndome hecho mudar/ como culebra el pellejo", tradición que, por ejemplo, representó Miguel Ángel en el *Juicio final*). Queda, finalmente, el lance de honor. Se han casado Irene y Licanoro. Se aparece entonces el Demonio, quien le reclama a Irene su infidelidad, de manera que Licanoro, el cual se halla cerca, escuche el diálogo y saque una conclusión equivocada. Sale de su escondite Licanoro para matar al "tirano" de su honor, y el Demonio desaparece. Su furia se vuelca sobre Irene, quien defiende su inocencia y trata de explicar a su marido que todo es obra de Astarot ; se oyen voces angélicas, que atraen al lugar al rey y a los demás. Emergen entonces san Bartolomé, con el demonio a sus plantas, que obra, como san Basilio en *La gran columna fogosa*, su último milagro *post-mortem*, haciendo que el Demonio revele a todos sus engaños, con lo que queda limpio el honor de Irene. Húndese el diablo, y el santo asciende "a esferas más altas" ; la aceptación general del poder y gracia divinos pone fin a la obra.

3.1.3 *El José de las mujeres.*

Esta obra apareció publicada en la *Parte trece de las mejores la mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1660). *El José de las mujeres* se inscribe dentro de las comedias religiosas que exponen la conversión de un docto pagano al cristianismo, en este caso singular, una mujer, Eugenia, que es, como en el caso anteriormente visto de Irene, el protagonista fáustico de la obra. El elemento de su búsqueda intelectual, que en *Las cadenas* era representado en Licanoro, la aproxima un punto más al mito ; mas no así la ausencia del pacto con el diablo, el cual aparece siempre en la obra como antagonista de Eugenia, en su camino a la santidad. El peculiar título de la comedia, que Menéndez y Pelayo calificó -no sin razón- de "peregrino y extravagante"¹⁸, obedece, según explica Valbuena Briones, al motivo siguiente. En el capítulo 39 del *Génesis*, se da el intento de seducción del casto José por la mujer de Putifar¹⁹. Situación parecida vive Eugenia en la obra, disfrazada de hombre, cuando Melarcia, que la toma por hombre, procede de forma semejante, y, al ser rechazada, la acusa públicamente de haberla forzado. Por supuesto, la acusación se viene abajo cuando Eugenia revela ser mujer. Es por esto que la protagonista aparece, en la óptica barroca de retorcidas relaciones, como "el José de las mujeres". Se juega así con la convención, muy polémica y atractiva para la época, del cambio de trajes, que aparece lo mismo en la escena inglesa que en la española. Los acontecimientos de la trama se ubican temporalmente en el gobierno del emperador Publius Licinus Gallienus (Galieno) entre 253-260. La historia de Eugenia, hija de Filipo, gobernador romano de Alejandría, dedicada a la filosofía, que en su afán de convertirse al cristianismo se disfrazó de hombre y vivió recluida en un monasterio, fue acusada de forzar a una mujer, y mereció, finalmente, la palma del martirio, fue muy popular durante la Edad Media. Así, la celebraron hombres como el arzobispo Alcinus Avitus, en su poema latino *De virginitate* ("Eugeniae dudum toto celeberrima mundo/ forma fuit, dum dat Christi prenomine vitam")²⁰. De ella también hablaron Simeón Metaphrastes, Laurentius Surius, y el propio de Vorágine en su *Legenda aurea*. Calderón debió de utilizar las *Vidas de santos y Martirologios* de uso corriente en la época. La historia de Eugenia tiene su opuesto en la de la célebre filósofa neoplatónica Hipatia,

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 141.

¹⁹ "E: José de las mujeres", en *Perspectiva crítica ... op.cit.*, pág. 259.

²⁰ *Bibl. Max. P. Lugdun.*, vol. IX, pág. 264, *cu.* por Valbuena Briones, *Ibidem*, pág. 259.

también natural de Alejandría, que recibió diversa instrucción en su ciudad y en Atenas. Al volver a Alejandría, fue convertida en ídolo de las multitudes. En una disputa entre san Cirilo y el prefecto Orestes, Hipatia se puso del lado de éste, y murió en una lucha entre gentiles y cristianos. De este modo, la historia de Hipatia, suerte de "mártir" del paganismo, tiene su contraparte cristiana en Eugenia. Mencionamos, por último, que, como en el caso de *Las cadenas*, esta comedia también despertó el celo censor inquisitorial. Don Juan Rueda y Cuebas, en una copia manuscrita de la obra, impuso su censura, con fecha del 18 de noviembre de 1670, al pasaje en el cual el Demonio toma posesión del cadáver de Aurelio²¹.

Inicia la obra con las perplejidades de la docta Eugenia, que trata de descifrar un pasaje de la *Primera Epístola a los Corintios*, de san Pablo, en la que se habla de la falsedad de los ídolos y la verdad de un Dios único. Estando en sus dudas, descienden de lo alto el Demonio "vestido de estrellas", y Eleno, "viejo venerable, vestido de carmelita descalzo", que protagonizan ante la asombrada doncella la disputa entre el paganismo, defendido por el Demonio, y la doctrina cristiana, que representa Eleno, en una escena de evidente paralelo a la pugna entre el Ángel Bueno y el Malo, en la cámara librea de Fausto. Cuando Eleno nombra a Cristo, ambas figuras desaparecen, dejando a Eugenia azorada y confusa, dando voces. A ellas acuden su padre Filipo, su hermano Sergio, el gracioso Capricho y otros, que se burlan cuando Eugenia les dice que ha recibido la visita de los dioses, y la juzgan enloquecida por sus arduos estudios. La mujer los ignora, y sale corriendo tras las sombras para averiguar la verdad. Su padre y su hermano revisan el libro que estaba leyendo, y Filipo, perseguidor de los cristianos, atribuye el desquiciamiento de su hija a un encantamiento de sus enemigos. Cuando trata de quemar el libro, vuela éste mágicamente. Llega Aurelio, pretendiente de Eugenia, quien es recibido con sequedad por Sergio y con esquivo pesar por Filipo. El gracioso le explica al turbado galán que la causa de ello ha sido "una locura/ de buen gusto" (I, pág. 911), en la cual ha dado Eugenia -creerse visitada por los dioses-, y en la conversación, le revela que Sergio está enamorado de Melancia, a quien Aurelio ha querido, hecho que no deja de provocar en él celos. En su encuentro, Aurelio y Melancia intercambian venenosos mensajes, en "cortesanos estilos", en los que se va dibujando su personalidad impulsiva, vehemente y rencorosa. -en este perfilamineto, Calderón logra penetrantes apuntes psicológicos, como el

²¹ *Ibid.* Javier Aparicio Maydeu, "Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*. Calderón tienta al demonio", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII: 2 (1994), pág. 588.

lamento de Aurelio : “;Qué de cosas piensa un triste !” (I, pág. 913). Tiene lugar después una convención de la comedia áurea, la *academia* poética para entretener al recién llegado príncipe Cesarino, pretendiente también de Eugenia, en cuya ocasión se aprovechan los celosos amantes Aurelio, Sergio, Cesarino y Melancia, para propinarse unos a otros puñaladas verbales, que, como ha explicado agudamente Wardropper, delatan “the lust and the violence that underlie the refined expression and forms of “courtly” love”²². La refinada barbarie que yace oculta tras los elegantes ropajes del amor cortés es en esta obra contrastada por Calderón a la verdadera moral de la vida y el amor cristianos. Mientras Eugenia se ha entregado de nuevo a sus estudios -pues su mesa y sus libros, que le habían sido quitados, reaparecen milagrosamente- Cesarino y Aurelio han sobornado a los criados de la casa y entran al aposento de la joven por lados opuestos. Ambos pelean, y en la lucha, Aurelio cae muerto. En ese momento, Calderón hecha mano al recurso inusual y sorprendente de la posesión demoníaca del cuerpo muerto. El Demonio explica su intención de tomar el cuerpo, pues es ya “señor del alma”, y con ello, se levanta Aurelio y se va. Movidos por el alboroto, llegan Filipo, Sergio y los criados, y Eugenia, quien había perdido el conocimiento, explica aturdida que Cesarino ya asesinado a Aurelio, pero como éste aparece vivo, habitado ya por el Demonio, todos la toman por loca, y la dejan sola ; mas dice Eugenia :

Todos me dejan por loca,
pues dejándolos yo a ellos
por más locos, verá el mundo
de la suerte en que me vengo.
(I, pág. 919)

palabras con las que termina la jornada primera.

Al inicio de la segunda, aparece Eugenia “a la orilla del Nilo” y vestida de hombre, puesta ya en búsqueda de Eleno y la Tebaida, el albergue en que los cristianos están ocultos, siguiendo la vida monástica y eremita que la tradición atribuía a la enseñanza del profeta Elías (por lo que Calderón llama a los cristianos “eliotas”). Aurelio (el Demonio) la encuentra, y la interroga sobre sus intenciones, y trata de ultrajarla e impedirle que prosiga con su intento de reunirse con los cristianos ; pero, en aparición sobrenatural, Eleno rescata a la mujer y la lleva por los aires. En quedándose solo Aurelio,

²² “Secular Society and the Sainly Life : Calderón’s Martyr Play *El José de las mujeres*”, en Hans Flasche, ed., *Aureum saeculum hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pág. 317.

llega Cesarino, que quiere proseguir la disputa que han dejado suspensa por la que piensa una cobardía de Aurelio, pues cree que se ha fingido muerto para rehuir la pelea. Luego arriban a escena Sergio y Filipino, quienes han salido en persecución de Eugenia y de los dos contendientes, pues suponen que alguno de ellos ha raptado a la doncella. Aurelio se defiende, y como se ve acorralado, urde un plan para salir bien librado de la situación, confundir más a los paganos y sacar provecho a la ausencia de Eugenia. Alegando su inocencia, e invocando a los dioses, se arroja a las aguas del Nilo. "En ellas muera", dice Sergio, pero a su deseo unas voces le responden :

Música : (*Dentro*) No muera.

Parad, suspended, remitid la violencia
que es justo que el cielo lo ampare y defienda.

(II, pág. 923)

Dístico repetido varias veces, en uno de esos afortunados momentos de música y poesía que aparecen en las obras de Calderón. Emerge entonces el Demonio, de un peñasco, entre llamas y sobre un cocodrilo, y explica a todos que Aurelio es inocente, pues Eugenia ha sido llevada por los dioses a morar a su lado. Reaparece Aurelio, y se complace de su estratagema :

pues sacaron mis cautelas
hoy una idolatría más
de las virtudes de Eugenia.

(II, pág. 923)

Todos aclaman a la nueva deidad, a la que Cesarino levantará templos. Filipino entiende ahora que eran verdad las alegadas visitas de los dioses a su hija, y recibe con beneplácito la orden que manda el César para recrudecer la persecución contra los cristianos. Aurelio, quien se encargaba de esos menesteres antes de ser muerto y poseído, parte a cumplir la orden del Emperador ; como ha visto Wardropper, el auténtico Aurelio y el poseso demoníaco no se diferencian gran cosa uno de otro (son, dirá Capricho, "dos demonios en uno"). Por su parte, el gracioso ha huido de la ciudad para escapar al castigo de Sergio por haber permitido que accediesen los galanes al aposento de su hermana. En su fuga al desierto, llega a la Tebaida, en donde se desarrollan ingeniosas escenas cómicas sobre la supuesta conversión del hambriento gracioso, que busca probar "el pan y el vino de los cristianos". Ahí encuentra a Eleno y a Eugenia, la cual, vestida de monje, no es reconocida. Se hacen chistes a partir de la ignorancia del gracioso, quien explicará luego a la criada Julia que "catecúmeno, eñtota/ y apóstata he sido",

a lo que la mujer responde "Basta/ que has sido esdrújulo" ("Eso/ solamente me faltaba", responde Capricho, II, pág. 928). Soldados encabezados por Aurelio se aproximan a la cueva de los cristianos, quienes se encierran, dejando al desesperado gracioso afuera. Capricho delata a los cristianos, que, finalmente, son aprehendidos. Aurelio lleva a Eugenia en calidad de esclavo a casa de Melancia, en donde llega a enterarse que ha sido deificada. Calderón juega aquí con "las acciones contrarias" que se mezclan en la situación de Eugenia, que siendo mujer, es tomada por hombre, y que siendo adorada como un dios, vive ahora como esclavo. Es a partir de este punto que se establece el enredo que da nombre a la obra.

En la jornada tercera, Melancia, creyéndose sola, declara la pasión violenta que ha comenzado a experimentar por la rara belleza de su esclavo; pero la ha escuchado Capricho, que se halla escondido en la habitación, pues frecuenta a Julia, la criada de Melancia, la cual se ve obligada a comprar el silencio del gracioso, con el secreto proyecto de vengarse. Es parte del plan del demonio, que estabona a un tiempo "lo idólatra y lo lascivo" (III, 932), para lograr la caída de Eugenia. Aurelio le dice a Melancia que conoce su pasión por el esclavo, y, fingiéndose celoso (¿finge realmente? Calderón ha jugado ambiguamente ante unos ciertos atisbos de desconocido apetito en el demonio, en su vestidura humana), y le dice que se vengará gritando a todos su secreto. Enfurecida, Melancia quiere matar a Capricho, pues cree la ha traicionado, pero la aparición de Eugenia la detiene; está dispuesta ahora a afrontar la pública deshonra de amar a su esclavo, y le revela su sentimiento. Eugenia rechaza a Melancia, que proyecta su venganza. Se presenta la mujer despreciada, en las celebraciones religiosas ofrecidas a Eugenia, y dice que ha sido agravada por su atrevido esclavo, que ha querido forzarla, por lo que pide para él la muerte. Eugenia es traída hasta la presencia de Cesarino y Filipino, en nueva contraposición de su condición doble de delincuente-divinidad, pero se resiste a responder, pues piensa que su muerte la traerá "los laureles" del martirio. Sin embargo, aparece, en su papel de mensajero de la gracia divina, el venerable Eleno, quien amonesta a Eugenia por su silencio, pues solapa un engaño y atenta contra "la caridad que se debe/ uno a sí mismo", y al no morir para honra de la fe, sino como delincuente, no es el suyo un sacrificio cristiano, por lo que está obligada a realizar su defensa. Eugenia revela entonces que es mujer, y no otra sino la que ahí adoran por diosa, por lo que se vienen abajo las mentiras fraguadas por Melancia y el Demonio. Al ir pronunciando Eugenia la verdad, se desata una tormenta, y se hunde el altar a ella ofrecido y "abismase" Melancia. Ante los prodigios,

Filipo y Sergio se convierten al cristianismo, y el pueblo grita vítores al Dios de Eugenia. Cesarino es presa de la confusión, que Aurelio trata de disminuir al explicarle que se tratan de "mágicas de los cristianos", y lo instiga a que castigue su atrevimiento de manera ejemplar. Cesarino le da escoger entre casarse con él o morir; Eugenia, su padre, su hermano, responden a una que eligen la muerte. A ella es condenada Eugenia, los otros dos, y Eleno con ellos, a asistir al martirio de la virgen. Sin embargo, Cesarino es acosado por la culpa; pero cuando trata de suspender la ejecución, Capricho le dice que ya ha sido llevada a efecto. Presa del furor, Cesarino quiere matar a Aurelio; en eso, el Demonio declara que ha terminado la licencia que tenía de Dios para ocupar el cuerpo, y entonces "húndese" y deja inerte el cadáver de Aurelio, ante los atónitos Cesarino y Capricho, que revelan su estupor en frases en las que se alternan, de manera altamente contrastada, lo cómico y lo trágico. La contraposición final se da entre la loa a la divinidad y a Eugenia (la "bien nacida"), que asciende a los cielos, y Melancia ("obscuridad"), que habla desde las profundidades infernales, subrayando la antítesis que han encarnado a lo largo de la obra entre razón-pasión, moral cristiana-paganismo, con la que se pone fin a la comedia.

3.1.4 *Los dos amantes del cielo.*

Para Valbuena Prat, que sentía gran entusiasmo por esta comedia, *Los dos amantes del cielo* "es la obra más perfecta de esta serie", y supone "el máximo momento de los "Faustos" calderonianos"²³. Creemos, sin embargo, que ese blason le corresponde a *El mágico prodigioso*, que supera a *Los dos amantes* en composición estructural, vigor dramático, eficacia escénica y, sin lugar a dudas, en riqueza conceptual, especialmente para el mito fáustico. Sin embargo, *Los dos amantes* se distingue por su delicado lirismo, por la hermosura poética de la conclusión, en la que supera al gran drama fáustico de Calderón. En esta obra se cristaliza, en magnífica fusión de poesía lírica y dramática, la visión calderoniana de la reunión del amor y de la muerte, el sepulcro y el tálamo de Crisanto y Daría en el que lo femenino y lo masculino se abrazan y ascienden a la unidad infinita. Su concepción y altura artísticas hacen que esta obra se haga patente una clave, esencial sí, pero no, como piensa Valbuena, "la clave" del mito fáustico en Calderón; en la obra están ausentes además el Demonio -cuya presencia es paliada por otros

²³ "El tema de "Fausto"...", *op. cit.*, págs. 222-25.

personajes, como Escarpín, "Mefistófeles de pícaro", como ha querido ver, con muy buena voluntad Valbuena Prat-, además del fundamental motivo del pacto. Según lo consigna Valbuena Briones, la obra apareció publicada en el volumen veinte de *Comedias varias*, y Hartzbusch la considera no posterior a 1651²⁴. Su argumento parte de la leyenda piadosa de los mártires históricos Crisanto y Daría, cuyo culto se remonta al siglo IV ; se mencionan en diferentes *Martirologios* medievales -aunque parecen carecer de fundamento histórico. Los datos esenciales sobre los santos están consignados en la *Legenda sanctorum* de Jacobo de Vorágine (1228 ?-1298). Los hechos se suponen acaecidos durante el reinado del emperador Marco Aurelio Numeriano, quien los mando enterrar vivos en la vía Salaria el 25 de octubre de 283, tras haber sido lapidados, que era el castigo impuesto a las vestales infieles. La Iglesia ubica el suceso durante el gobierno de Diocleciano (284-305). Calderón aprovecha, conforme a las convenciones dramáticas de la época, los hechos apócrifos de la leyenda.

Semejante a *El José de las mujeres*, que da comienzo con la soledad estudiantil de Eugenia, al inicio de esta obra aparece Crisanto entregado a la lectura de un texto cristiano, esta vez, el *Evangelio* de San Juan, ante cuyo misterio no puede penetrar la inteligencia del pagano :

¡Que corto el caudal mío !
 ¡Que torpe mi entendimiento !
 ¡Qué sin razón mi discurso !
 ¡Qué sin discurso mi ingenio !
 (I, pág. 1071)

se dice Crisanto, que necesitará, como Eugenia, del auxilio de la gracia. Aparecen nuevamente dos voces antagónicas, esta vez como "Espíritus invisibles", uno defensor del politeísmo pagano, y el otro, de la doctrina cristiana. Al desaparecer las dos voces, que dejan a Crisanto en "ciegas confusiones", escucha la de su padre Polemio, "senador primero" de Roma, aunque originario de Alejandría, que habla de Carpofo, famoso filósofo, ahora perseguido por el Imperio por sospecha de ser cristiano, y en el que piensa Crisanto que podrá encontrar respuesta a sus interrogantes. Entra Polemio a la habitación, con Aurelio, Claudio y el gracioso Escarpín, que han escuchado la voz de Crisanto, lo que les hace temer, como en el caso de Eugenia, por su enajenación en el estudio, que lo separa "de todo :/ padre, amigos, patria, deudos". Polemio le pide que trate de entretenerse y moderar

²⁴ Vid. "Los dos amantes del cielo", en *Perspectiva crítica...*, op. cit., págs. 277-82

sus estudios, y mientras ordena a Aurelio que se ocupe de la captura de Carpofofo (aquí también, como en *El José*, es un Aurelio el encargado de la persecución a los cristianos), mientras que Claudio y Escarpín planean entretener a Crisanto llevándole al "alto templo de Diana" en la Via salaria, donde habitan las bellas sacerdotisas de la diosa. En la escena siguiente, en una selva cercana a Roma, aparecen las hermosas vestales, en cuyo ámbito prodiga el poeta las "pinceladas arcádicas" de las que habla Valbuena Briones. Las vírgenes se entretienen con poesías y música; Nísida toca el arpa y Cintia lee los *Remedios de amor* de Ovidio; sus ligeros divertimentos son amonestados por Daría, quien, siendo la más bella y virtuosa de las vestales, tiene, como le hecha en cara Cintia, un defecto: una gran vanidad; así, mientras una canta y otra compone, Daría pasa los días en complacida contemplación de sí misma en las fuentes. A una insinuación de Cintia, Daría responde que no se embellece para otros, sino para sí misma, pues sólo ha de querer a un hombre:

Quando un hombre hubiera estado
de mí tan enamorado,
que hubiera muerto por mí,
entendiendo yo por cierto
el que por mi amor murió,
entonces pudiera yo
amarle después de muerto.

(I, pág. 1077)

dice la vanidosa sacerdotisa. Llegan luego a la cercanía del paraje selvático de las vírgenes Crisanto, Claudio (enamorado de Cintia) y Escarpín. Al vislumbrar su presencia, Nísida y Clori huyen; lo mismo hace Cintia, que reconoce a Claudio. Crisanto y Escarpín se enamoran de la hermosa Daría; Crisanto despidе al gracioso, y conversa con la vestal, que rechaza altanera la pasión de Crisanto, revelándole antes de irse que no ha de amar sino a un hombre que haya muerto de amor por ella. Aunque Crisanto siente una poderosa inclinación de los astros, retorna a su intención de hallar a Carpofofo -pues lo mismo que Eugenia, vive la caída fáustica sólo como posibilidad. Encuentra en una gruta al anciano, el cual se ha refugiado ahí por la persecución imperial contra los cristianos; Carpofofo le revela a Crisanto el sentido del pasaje del *Evangelio* y le instruye en la fe cristiana. En su aprendizaje, son encontrados por Aurelio y soldados, quienes los capturan, cubriéndoles, de acuerdo con sus órdenes, el rostro a los cautivos -por lo que no enteran de que uno de ellos es Crisanto. Sin embargo, por un prodigio del

Cielo, Carpofofo desaparece. Polemio se queda sólo con él, y descubre que es su hijo ; vuelve a cubrirle el rostro y lo lleva como prisionero a su casa.

Aparecen Claudio y Escarpín, al inicio de la Jornada segunda que comentan la desaparición de Crisanto desde su salida a la selva. Polemio le revela a Claudio que su hijo no está ausente, sino preso en su propia casa -situación similar a la de Irene o Segismundo, prisioneros por su propio padre- pues él es el hombre que ha sido aprehendido en el retiro de los cristianos, y explica que ha tenido que ocultarlo para evitar el cumplimiento de la ley, que está obligado él, como funcionario romano, a ejecutar , pero que, a un tiempo, no ha querido liberarlo por no dejar su falta sin castigo. Además, Crisanto es afligido por arduas melancolías, en las que mezcla su enseñanza cristiana y el amor por Daria. Claudio recomienda que, en vez de duros castigos, pruebe conseguir con medios más suaves el mejoramiento de su hijo, seguramente hechizado por los cristianos. Mientras tanto, Daria, que caza en la selva, cae a una gruta, que será, según una música le revela, su sepulcro ; la vestal pregunta quien ordena que esa sea su tumba, y la música le responde :

Daria el que ya por tí
enamorado murió.

(II, pág. 1087).

Palabras que siembran confusión en la virgen, pues piensa que pudo haber muerto el despreciado Crisanto. Se reúnen con ella Cintia y Nísida, y sale Escarpín, que lee un bando en el que se informa que Polemio convoca a las mujeres más bellas y virtuosas del Imperio, para que de ellas pueda escoger esposa su hijo Crisanto, hechizado por los cristianos. Nísida y Cintia (la música y la poeta) se aprestan a ir y triunfar por su ingenio ; Daria decide seguirlas, pero impulsada por celo a los dioses del panteón pagano, ofendidos por los cristianos ; Daria se haya ahora dispuesta a ofrendar de ese modo su belleza a las divinidades que adora. Por su parte, Carpofofo se ha disfrazado de médico, y con el argumento de atender las melancolías de Crisanto, completa su instrucción cristiana. Crisanto tiene que soportar las fiestas y entretenimientos que para él organiza su padre, quien busca apartarlo del cristianismo también a través de los atractivos del amor, situación que puede estar inspirada en el *Sendebâr* o las tradiciones árabes relativas a José y Zuleika, según lo apuntó Menéndez y Pelayo (otro nexo con *El José*). Y luego, debe de afrontar los cantos de Nísida y la poesía de Cintia, que se presentan como tentadoras ; ambas huyen trastornadas y frustradas en su intento por obra de la gracia divina ; pero la música y la poesía se ven aquí

empequeñecidas ante el poder de la belleza, física y metafísica, de Daria, que llega como defensora de la religiosidad pagana. El amor enmudece a Crisanto, que no pide esta vez ayuda del Cielo para vencer la tentación ; pues lo que busca es la conversión cristiana de la sacerdotisa.

“Toda es prodigios mi casa,/ toda es asombros notables”, dice Polemio, al inicio de la Jornada tercera, que se lamenta de que ahora su hijo se ha perturbado más por una belleza que lo aflige. Aurelio hace saber a Polemio que el médico que visita a su hijo es Carpofofo. Daria y Crisanto se enfrascan en una disputación teológica, en la cual revela a la asombrada vestal que Cristo “es el amante/ que murió de amor por ti” (III, pág. 1098), declaración que le hace huir. Luego habla Crisanto con Carpofofo ; Polemio, que ha escuchado la conversación entre ambos, no tiene ya dudas, y ordena aprehender al maestro. Crisanto sostiene un nuevo debate con Daria, que es interrumpido por una voz ; la cabeza de Carpofofo, que ha sido degollado, le dice a la mujer :

Alma busca al que murió
enamorado por ti.

(III, pág. 1100)

Crisanto le pide a Polemio que, como hizo con su maestro, le de la muerte ; éste, enfurecido, ordena que lo lleven a una prisión que será su sepultura. Daria, que se ha convertido al cristianismo, pide a Polemio que le conceda morir junto a Crisanto, que por su amor es ya su esposo, pues

[...]sólo faltaba
para casarnos los dos
el tener los dos un Dios.

(III, pág. 10001)

Pero Polemio decide castigar a la vestal de otro modo, mandándola a un lupanar :

Ájese su beldad pura
piérdase su pompa vana,
su tez se marchite ufana,
su luz se desdore altiva
y en casa de Venus viva
quien dejó la de Diana.
Entre las viles mujeres
como vil mujer esté.

(III, pág. 1101)

Sin embargo, la espiritual Daría se rehusa a negar a Cristo, y le dice a Crisanto.

En Él vivo confiada ;
que si murió por mi amor
y es mi amante, bien arguyo
que guardará el honor suyo.

Crisanto : Él sabe que es mi dolor
no verte más ¡Qué desvelo !

Daríá : Pierde, Crisanto, el recelo,
y espera que nos veamos
cuando, en el Cielo seamos
Los dos amantes del cielo.

(III, pág. 1102)

Escarpin se deleita con la resolución de Polemio, "lindo sentenciador", pues piensa que podrá ahora gozar de Daría ; pero cuando trata de acercarse a ella, aparece un león -anécdota consignada en la leyenda- que defiende a la virgen, y la saca intacta de "la casa de Venus"²⁵. El animal (símbolo del poder de Dios) la conduce a una cueva -en donde Daría tuvo la revelación de que sería su sepultura- en la que encuentra a Crisanto ; ambos son arrojados por Polemio y sus soldados a la sima, que cubren de piedras y juncos. Se desata una tempestad, que turba a los paganos, entre los que está presente el propio emperador Numeriano. Un ángel aparece sobre un peñasco, que desciende del cielo y cubre la cueva, que indica a todos que la tumba no debe ser profanada, y que perdurará como monumento que hablará a las futuras edades de "los dos amantes del cielo", los santos Crisanto y Daría. Con ello concluye este drama de Calderón, uno de los más hermosamente concebidos, en el que, como dice Valbuena Briones, el espíritu asciende a lo infinito por "una escala de lirismo".

²⁵ En la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, la anecdota se relata así : "Quant à Daría, elle fut livrée à une maison de débauche, mais un lion, qui s'charpaa de l'amphitéâtre, vint se constituer le portier de cette maison. On envoya queleu'un poure faire violence à la jeune vierge ; mais le lion le sissit, et semble demander, par signe à la sainte, ce qu'il doit faire de son captif. Celle-ci lui commande de ne pas blesser, mais de le laisser venir après d'elle. Alors cet homme est changé et se met à courir par la ville en criant que Daría est une déesse." *Op. cit.*, pág. 294. En otras versiones, el joven lascivo es convertido al cristianismo, mientras que el gracioso Escarpin se queda "ni cristiano ni gentil, sino un medio entre los dos" (III, pág. 1104).

3.1.5 *El mágico prodigioso.*

A lo largo de los dramas anteriormente expuestos han aparecido dispersas los distintos elementos constitutivos del mito de Fausto. En cada una de estas hallamos claves que iluminan aspectos particulares que componen la concepción fáustica de Calderón. Así, por ejemplo, el pacto diabólico en *No hay cosa como callar* y *Las cadenas del demonio*, la representación del maligno y las limitaciones de la determinación demoníaca, que se hallan en ésta última y que se complementan en *El José de las mujeres*. El Fausto que componen Irene y Licanoro -la pactaria y el buscador intelectual- que se desdoblan en las figuras protagónicas de un pre-Fausto femenino, Eugenia en *El José*, y otro masculino, Crisanto, en *Los dos amantes del cielo*; la intervención salvífica del anciano, en las tres comedias sacras -Bartolomé, Eleno, Carpofo-; la salvación en la unión de hombre-mujer en la fe, que aparece en su aspecto humano en el matrimonio de Irene y Licanoro en *Las cadenas*, y en su plano sagrado en la unión de amor y de muerte de Crisanto y Daría en *Los dos amantes*, en el que se entrelaza, con gran eficacia poética, al martirio cristiano, que esta presente también en los otros dramas religiosos, etc. Son piezas del gran rompecabezas fáustico, que sólo se ordenan y revelan plenamente su trabazón y su sentido en *El mágico prodigioso*. Es en esta obra en la que aparecen, reunidos en torno a un mismo eje argumental, los elementos fundamentales del mito: la búsqueda de la verdad, el amor mundano del hombre intelectual por una mujer, la presencia del Demonio, la tentación por amor y conocimiento, la conciencia de la caída, el pacto diabólico, la magia negra, el desengaño, la salvación a través del amor y el sacrificio, etc. Es, de hecho, como se ha comentado, la obra que hace inteligible la fausticidad de las demás obras calderonianas que se agrupan en torno a ella. Dada la importancia de la obra, su tratamiento será más extenso al de las comedias anteriores.

No es casual que el acrisolamiento de la serie de componentes míticos suceda en una obra de alta factura artística. Cuando se da la feliz fusión de elementos formales y conceptuales, surge la gran obra poética, en la cual los contenidos se hacen patentes, surgen a la percepción en su más perfecta vestidura, y donde el propio despliegue de la belleza formal reverbera en renovadas e inagotables asociaciones significativas. La visión calderoniana del mito fáustico se completa en *El mágico prodigioso*, cima de su teatro

religioso²⁶ ; el drama ha sido considerado "como un exponente casi perfecto del teatro del barroco europeo" y , dentro de la obra de Calderón, como una de las piezas "más completas -de las más complejas, en todo caso, desde el punto de vista estructural", superior incluso en esto a *La vida es sueño*²⁷.

Esta complejidad estructural hizo difícil la justa valoración de la obra, celebrada por los románticos alemanes e ingleses, pero no por la crítica de fines del siglo XIX y principios del XX, para la que permanecían ocultos el sentido y la funcionalidad de las diferentes sub-tramas dentro del drama Barroco. Muy conocido es el juicio adverso de Marcelino Menéndez y Pelayo, el gran maestro de la erudición española, que se inscribe dentro de su general incomprensión del drama de Calderón que impera en su obra juvenil²⁸. Es también de notar que Menéndez y Pelayo rechaza tajantemente el simil entre el *Fausto* de Goethe y la obra de Calderón, postura en la que interviene también su opinión sobre el mérito artístico de *El mágico*, de manera que el compararlo con el inmenso poema alemán le parecía "una profanación". Y, después de enumerar, contratándolos, diferentes aspectos de las dos obras, en su criterio

no hay más semejanza que la de ser el protagonista, en una y otra obra, un sabio que vende su alma al demonio mediante pacto con él, y este pacto se verifica por distintos motivos y con circunstancias enteramente opuestas.

²⁶ Wardropper la estima como la mejor comedia religiosa de Calderón, en conformidad con el parecer expresado por Edward W. Wilson en *The Golden Age: Drama 1491-1700, en A Literary History of Spain*, de R. O. Jones, 1971, pág. 108.

²⁷ Román Sugranyés, "Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El mágico prodigioso*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXIX (1980), pág. 112.

²⁸ "¿Qué tiene de admirable *El Mágico prodigioso*? Lo que Calderón tomó de la leyenda: el pacto diabólico, la conversión medio filosófica de Cipriano y el martirio de los dos amantes. Absolutamente nada más. ¿Y qué tiene de malo *El Mágico prodigioso*? Casi todo lo que Calderón puso de su cosecha, hasta hacer de *El Mágico* una comedia de enredo, llena de embrollos y de lances que sientan bien *Casa con dos puertas*, pero que están fuera de su lugar en un drama teológico. Un asunto admirable y hermoso queda reducido a las proporciones de una comedia de costumbres del siglo XVII (aunque la escena pase en los primeros siglos de la Era cristiana), con escenas episódicas y desligadas, con dos galanes celosos y dos lacayos discretos, y una criada asaz libidinosa, y con una porción de disfraces pueriles del demonio, que toma, ya una forma, ya otra, para engañar a los amantes, hacerles reñir, y que cada cual de ellos se crea favorecido". A pesar de esto, Menéndez y Pelayo reconoce que "tiene tal belleza en su pensamiento capital, que puede merecer por este concepto no escatimados elogios". En *Calderón y su teatro*, op. cit., pág. 144. En descargo del eminente crítico -además de excelente poeta- está su propia pelinodía, en la que lamentó, en el "Prólogo" al libro de Blanca de los Ríos *Del siglo de oro*, ya en su madurez, la "petulancia juvenil" de su enjuiciamiento y que sus palabras fueran repetidas en numerosas obras extranjeras, como si fuera cabal expresión de su pensamiento "cuando el verdadero libro sobre Calderón no lo he escrito todavía". Por desgracia, su muerte relativamente temprana impidió la realización de tal proyecto. También es conocido el caso de Azorín, que apresuró también un juicio negativo sobre *El mágico*, que luego rectificó en su libro *Los dos Luises*, donde reconoce los méritos de la obra, hija de "un soberano poeta".

Y remata su opinión, tras enfatizar la primacía de sus diferencias sobre los elementos comunes -donde repite, por cierto, algunos errores elementales y muy difundidos, así el rejuvenecimiento del protagonista como inherente al mito- con el aserto de que "aquí se paran y detienen las analogías, porque el más lince no podría encontrar otra ninguna"²⁹. La incomprensión del valor artístico de una obra suele darse aparejada con la deficiente penetración de sus significados. Hay que decir que, en la perspectiva del estudio español, el parangón entre una y otra obra aparece como un gratuito ejercicio de erudición en la que se buscan ociosamente relaciones entre obras disímbolas. Pues en este juicio de Menéndez y Pelayo se resiente la ausencia de un siglo de investigaciones sobre el mito y su estructura narrativa, en las que se mostrará su carácter de revelación de un contenido esencial del hombre representado en una particular sintaxis de acciones y personajes. Ahora no es necesario ser "muy lince" para establecer la común base estructural y substancia significativa que está detrás de la obra de Goethe y la de Calderón; ni tampoco para ver que en las objeciones de don Marcelino se intenta subrayar sus diferencias de acuerdo con las anécdotas particulares, y no con criterios más rigurosos. Es viejo, en realidad, el parangón entre ambas, que fue establecido por el hegeliano Karl Rosenkranz, en 1836, y de ahí tratado por numerosos autores: Philarrète Chasles, Sánchez Moguel -con conclusión negativa-, Santayana, Pageard, Udo Rukser, Valbuena Prat, Jas Reuter, etc. Stuart Atkins ha demostrado que Goethe pudo no sólo tener presente *El mágico prodigioso* para diferentes aspectos de su poema, sino que de hecho utiliza principios estructurales del sistema del drama de Calderón para la *Segunda Parte del Fausto*, y que la obra de Goethe acusa su influencia a nivel de construcción, de tópicos de versificación, de elementos alégoricos, etc.³⁰

Sin embargo, modernamente, el propio Wardropper ha repetido en cierto modo el error de Menéndez y Pelayo, al afirmar que "las similitudes entre el drama de Calderón y la leyenda de Fausto no son más que detalles fortuitos"³¹. Wardropper pone énfasis en que la leyenda de Fausto es una fuente que Calderón "dejó de emplear", pues era bien conocida en el ámbito cultural de la España del siglo XVII. Sin embargo, sus objeciones a la comparación de la obra de Calderón y la historia fáustica, que centra en

²⁹ *Ibidem*, pág. 143.

³⁰ *Vid.* "Goethe, Calderón und Faust: Der Tragödie zweiter Teil", *Germanic Review*, XXVIII (1953), págs. 83-98, y su libro *Goethe's Faust: A Literary Analysis*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 1958, 290 págs.

³¹ *Introducción a El mágico prodigioso*, México, REI, 1988, pág. 19.

particular en el poema de Goethe, están encaminadas, como en el caso de las de Menéndez y Pelayo, a resaltar las diferencias. Por ejemplo, el hecho, inteligentemente apuntado por el hispanista, de que el Cipriano de Calderón "es un gentil que se hace cristiano, mientras que el Fausto de Goethe es un cristiano que se hace gentil" -afirmación, ésta última, excesiva-, no importa tanto en su contraste, sino que en realidad resulta mucho más significativa en cuanto que subraya la necesidad interna del mito de mostrara una intersección entre paganismo y cristianismo, para representar la unidad del desarrollo histórico de la civilización de Occidente. Otros reparos de Wardropper descansan en lo que parece un imperfecto conocimiento del mito fáustico y sus realizaciones particulares. Si bien, hay en el *Fausto* de Goethe una desviación de Dios, es en realidad el suyo un caminar hacia la comprensión auténtica del gozo de la infinitud divina, como lo será el propio tránsito mágico-demoníaco de Cipriano. De Margarita no puede decirse que represente "el poder irresistible de las pasiones, frente al libre albedrío que simboliza Justina, pues es más bien la débil inocencia que se troncha por el mal del mundo, sin escapar a una culpabilidad raigal del ser humano, que se purifica en el crisol del dolor, y que servirá a Fausto, como Justina a Cipriano, como la escala de la feminidad salvadora. Tampoco Fausto "en todas las obras que le retratan desespera de salvarse" (¿y Lessing?, ¿y qué del propio Goethe?). Todos estos argumentos llevan a Wardropper a la conclusión de que "Calderón trata detalles de una manera radicalmente distinta de la adoptada por los múltiples creadores del mito fáustico". Parece haber en este comentario una cierta confusión entre los conceptos afines, pero diferentes de leyenda y mito. En el mito fáustico quedan abarcadas, como se ha explicado ya, las leyendas particulares de Cipriano, Fausto y otros personajes. El tratamiento que le da Calderón es sin duda original, con el sello único de su poesía y su visión particular de mundo de la que emergen los Faustos más espirituales, pero su desarrollo y solución se inscriben dentro de los elementos filosóficos, teológicos, psicológicos, antropológicos y de estructura narrativa que integran el mito. En realidad, fuera de que los protagonistas se llamen Fausto o Cipriano, el poema de Goethe está en muchas cosas más cerca, en contra de lo que Wardropper pudiera creer, del drama religioso de Calderón que de la propia tragedia de Marlowe.

De *El mágico prodigioso* existen dos versiones distintas, accesibles en tres textos del siglo XVII, un manuscrito y dos ediciones. La primera versión es la del autógrafo, llamado manuscrito Osuna, por haber formado parte de la biblioteca del duque (hoy está en la Biblioteca Nacional de

Madrid, ms. v. 7-1), o manuscrito de Yepes, pues Calderón debió de escribir la obra a solicitud del ayuntamiento de esa provincia de Toledo, con el fin de que se representase en las fiestas de Corpus de 1637. En estas celebraciones lo común era la puesta en escena de un auto, aunque también podía darse, como en este caso, la de una comedia religiosa. Cabe la posibilidad de que el autógrafo de Yepes, de puño y letra de Calderón, fuese una especie de bosquejo, pues contiene cuantiosas enmendaduras, en número mayor a las de un manuscrito normal entregado a las compañías de comediantes. Fue publicado por el editor francés Alfred Morel-Fatio, en 1877. Sin embargo, el asunto de su datación exacta no es tan simple. Según Melveena Mckendrick, la supuesta aprobación, firmada por Juan Navarro de Espinosa, con fecha del 1 de Junio de 1637, y la otra fecha, del propio texto de Calderón, del 14 de mayo del mismo año, no aparecen en el manuscrito de Yepes, que se halla incompleto. El primero en mencionar tales fechas para la versión manuscrita de la obra fue Antonio Sánchez Moguel, en su artículo "Memoria acerca de *El mágico prodigioso* de Calderón". ¿De dónde pudieron salir esos datos de Sánchez Moguel? Seguramente, como explica Mckendrick, de una distracción: en la edición de Morel-Fatio se publica, con el fin de establecer la autenticidad del autógrafo de Yepes, otro facsímil, de *La desdicha de la voz*, firmado por Calderón y con la aprobación del mismo Navarro de Espinosa, en idénticas fechas, sólo que de 1639. La coincidencia, es, en efecto, demasiado grande para ser convincente, por lo que debe de tratarse de "one of those moments of aberrant distraction that are the scholar's nightmare"³². El error se ha perpetuado a lo largo del tiempo, y es repetido en la edición de Wardropper. Esto abre la polémica sobre su datación exacta y de si se trata en efecto de un manuscrito entregado para la representación de Yepes o, simplemente, de un borrador de la comedia.

La edición *princeps* de la obra apareció publicada en una de las misceláneas anónimas de obras dramáticas de la época, titulada *Parte veinte de comedia varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1663), que presenta considerables diferencias con respecto al autógrafo de Yepes. Las dos ediciones en que aparece el texto de *El mágico* no pertenecen a ninguna de las autorizadas por Calderón. Esto dio lugar a las especiosas elucubraciones de H. C. Heaton, quien sugirió que la autoría de Calderón de la versión *princeps* estaba aún por ser probada, y que el poeta pudo refundir una obra ajena anterior, para las fiestas de Yepes, y

³² "El mágico prodigioso's Mysterious aprobación of 1 June 1637", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX: 4 (1992), pág. 370.

cuya fuente es el origen de la edición de 1663. Los argumentos de Heaton fueron pronta y convincentemente rechazados por Albert E. Sloman³³. La segunda versión, trabajada por el poeta, es notablemente superior a la primera. No es extraño esto en Calderón, del que existen dos versiones de varios de sus autos, como *Psiquis y Cupido*, *El divino Orfeo*, *A tu prójimo como a ti mismo*, *La vida es sueño*³⁴. Se desconoce la fecha en la que pudo Calderón refundir la obra para los corrales madrileños y la corte. La otra edición de *El mágico* apareció en la *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1683), realizada por el amigo del dramaturgo Iván de Vera Tassis y Villarroel, después de la muerte de Calderón, por lo que no pudo ser consultado por el editor, que sigue, en lo fundamental, la versión de la *Parte* anónima de 1663. En ella aparecen diversos cambios, los cuales, según apunta Wardropper, no pueden ser descartados a la ligera³⁵.

Como las otras tres comedias religiosas comentadas, *El mágico prodigioso* es una obra de carácter hagiográfico. Calderón ha tomado la vida de san Cipriano y santa Justina, de los tiempos protocristianos, y ha conseguido una admirable síntesis artística. Se supone que los santos vivieron en el siglo III, en Antioquia, y que murieron martirizados en el año 304, víctimas de la persecución emprendida por el emperador Diocleciano contra el cristianismo. Numerosos textos recogieron, desde fechas tempranas, la leyenda de san Cipriano y su martirio. Así, san Gregorio Nazianceno (330 ?-390) escribió a su razón una homilía, y la emperatriz Eudoxia (401 ?-460) compuso un poema heroico. Wardropper distingue dos tradiciones distintas, una oriental y otra occidental, en la transmisión de la historia en la literatura hagiográfica. En ambas se cuenta la leyenda de Cipriano, un famoso hechicero pagano que trata de seducir, para sí mismo o para un tercero, a la cristiana Justina, a través de las potencias infernales, y que, ante su fracaso, decide renunciar al demonio y abrazar la fe cristiana, y muere, junto con Justina, martirizado. La principal diferencia entre una y otra tradiciones es que, en la versión oriental, Cipriano interviene casi como un

³³ H. C. Heaton, "Calderón and *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, XIX (1951), págs. 11-36 y 99-103; Albert E. Sloman, "*El mágico prodigioso* : Calderón Defended Against the Charge of Theft", *Hispanic Review*, XX (1952), págs. 212-222. Los argumentos de Heaton, según ha demostrado Sloman, sirven para demostrar la afirmación contraria a la que defiende el propio Heaton.

³⁴ *Vid.* Angel Valbuena Prat, "Prólogo" a las *Comedias religiosas* de Calderón de la Barca, Espasa Calpe, Madrid, 3ª ed., 1951, pág. LI.

³⁵ "Introducción" a *El mágico... op. cit.*, pág. 21; en este criterio sigue el artículo de N. P. Shergol "Calderón and Vera Tassis", en el que demuestra que el propio poeta intervino en la labor editorial de Vera Tassis. *Hispanic Review*, XIII (1955), págs. 212-212.

alcahuete de otro personaje, Aglaídas (en la versión occidental, Acladio), mientras que en la occidental, aunque es contratado por el tal Acladio, Cipriano termina por enamorarse también de la virgen y obrar por cuenta propia. La tradición oriental quedó fijada en el martirologio atribuido a Nokler (830-912), y en la *Vita et martyrium SS. Cipriani et Justinae* del griego Simeón Metaphrastes (siglo X), del que hizo una versión latina el obispo Aloysus Lipomanus, con el título *Sanctorum priscorum patrum vitae*. La tradición occidental parte de la versión oficial de la Iglesia católica, que aparece en el *Breviario* y en el *Misal Romano*, y que es transmitida en la famosa *Legenda sanctorum* de Jacobo de Vorágine. La leyenda apareció en las *Flores sanctorum* castellanas, como la antología de Alonso de Villegas que sigue la tradición occidental, y la *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadencira, que sigue la oriental. No se ha precisado con exactitud la fuente directamente empleada por Calderón, aunque su drama se basa, como explica Wardropper, en la versión occidental³⁶. Claro que Calderón es, como los grandes poetas, no un mero receptor, sino amo imperioso de sus fuentes. Sobre las anécdotas de la leyenda realizó varias e importantes modificaciones. Una de ellas es la sustitución de Acladio -el enamorado de Justina a solicitud del cual, según la leyenda, ponía en práctica Cipriano su magia para conseguir su amor-, por dos personajes, los jóvenes nobles Lelio y Floro, que "representan la incorporación del papel de Aglaídas a una estructura barroca de desdoblamientos, paralelismos y subordinaciones"³⁷. Pero lo más importante es el enriquecimiento del carácter de Cipriano, quien de mago a sueldo pasa a ser un auténtico buscador de la verdad y, él mismo, el solícito enamorado de Justina, de modo que en la figura de Cipriano se establece la conflictividad fáustica de amor y conocimiento. Sobre algunos posibles dramas en los que Calderón pudo inspirarse para *El mágico*, Krenkel señaló los fundamentales: *La mesonera del cielo* y *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El prodigio de los montes* y *Mártir del cielo* de Guillén de castro, a los que Valbuena Prat añade *Los locos por el cielo* de Lope de Vega³⁸. Sin embargo, la fuente fundamental es el gran drama fáustico de Mira, *El esclavo del demonio*, del que ya nos hemos ocupado anteriormente.

Daba inicio la obra, según el manuscrito de Yepes, con la entrada del Demonio, en un carro jalado por dos dragones, exponiendo a todos la permisión divina de la que gozará para tentar a Cipriano. Esta escena fue

³⁶ *Ibidem*, págs. 12-15.

³⁷ Ángel Valbuena Briones, "El mágico prodigioso", en *Perspectiva crítica...*, op. cit., pág. 210.

³⁸ "Prólogo" a las *Comedias religiosas*, op. cit., pág. LX.

suprimida, como muchos otros pasajes, en la versión impresa. En ella se ve al inicio a Cipriano, joven docto de Antioquia, que se ha retirado a las afueras de la ciudad para evitar los tumultos populares en los festejos por la construcción de un templo consagrado a Júpiter; es acompañado por los graciosos Moscón y Clarín, vestido de "gorriones" -así eran llamados, o "capigorriones", en la época de Calderón, los estudiantes pobres que vivían al servicio de los estudiantes acomodados, que usaban capa y gorra, a diferencia de la toga y el birrete de sus amos-, los cuales molestan con sus impertinentes discusiones a Cipriano, que los amonesta por su ignorancia. Una vez idos los graciosos, queda sólo Cipriano, entregado al estudio de un pasaje de Plinio, en el que se habla de un dios único, "todo vista y todo manos" (I, 171). Sale a escena el Demonio, "de galán", como un peregrino supuestamente perdido en su camino a Antioquia, ante el cual Cipriano se sorprende, pues no hay lugar desde ese monte en el que no se aviste claramente la ciudad, a lo que el Demonio responde :

Esa es la ignorancia :
a la vista de las ciencias.
no saber aprovecharlas.
(I, 118-120)

pasaje fundamental, que subraya, como se hará a lo largo de la obra, el tema central de la ignorancia diabólica vs. recta razón y fe. Cipriano dialoga con el forastero las misteriosas palabras de Plinio, cuya comprensión no alcanza su ingenio. El Demonio se ofrece a servirle de antagonista en una disputación de tipo escolástico, en la cual, a pesar de sus esfuerzos, no puede evitar que la inteligencia de Cipriano llegue a deducir que la divinidad descrita por Plinio es superior a la de los dioses gentiles : "¿Cómo te puedo negar/ una evidencia tan clara ?" (I, 299-300), le dice enfurecido el Demonio, antes de partir. Cipriano queda nuevamente solo, concentrado en su reflexión, cuando escucha un ruido de espadas. Se trata de Lelio y Floro, que sostienen en esos deshabitados parajes un duelo ; Cipriano (como la razón que simboliza) se interpone entre ambos, e inquiera la causa de la reyerta, la cual es el amor que sienten los dos caballeros por Justina. Después de argumentar con ellos, Cipriano promete que hablará con la dama para indagar a cual de los dos pretendientes escoge, para que el elegido pueda pedirla en matrimonio al padre de la joven. Sin gran convicción, desisten ambos de continuar el combate, y se atienden a la sugerencia de Cipriano. Mientras tanto, los graciosos sostienen una paródica pelea por el amor de Livia, la criada de Justina, que deciden resolver por propia decisión de la mujer. Luego aparece

Lisandro, el padre de Justina, que habla con ella y le revela que en realidad no es él su padre, sino que la recogió recién nacida, de los brazos de su propia madre agonizante, asesinada por un hombre, "por cristiana y inocente" (I, 710). La relación es interrumpida por la llegada de Cipriano; al verla, se enamora de Justina, y con ella sostiene un vacilante diálogo en el que trata de cumplir con la promesa dada a Lelio y Floro y, al tiempo que lleva su mensaje, le insinúa su naciente sentimiento; Justina rechaza las pretensiones de los tres. Mientras tanto, Clarín y Moscón arreglan su asunto con Livia; la criada les da la solución, amarlos *alternative*, que "Es/ querer a cada uno un día", pues "de dos en dos/ los digerimos las mujeres" (I, 875-6, 869-70); el ofrecimiento satisface a los graciosos, que se disponen a alternarse sus favores. Por su parte, Lelio y Floro se aproximan, cada uno por un lado del escenario, al balcón de Justina; del que ven descender por una escala a un hombre, que no es otro sino el Demonio, que busca manchar el honor de la virgen³⁹. El Demonio desaparece, dejando a Lelio y a Floro frente a frente, creyendo el uno que ha sido el otro quien ha bajado del balcón. Una vez más, la intervención de Cipriano impide el duelo; ambos se marchan pensando que el otro ha sido ya el favorecido por la joven; confundido dejan a Cipriano, quien a su vez se contenta, pues los cree víctimas de algún engaño, que ahora le deja a él camino libre para conseguir el amor de Justina, empresa a la que se dedicará íntegramente el filósofo "porque digan que es amor/ homicida del ingenio" (I, 1031-2).

En el inicio de la jornada segunda, Cipriano vive conscientemente su caída desde sus anteriores búsquedas teológicas hasta el deseo amoroso que siente por Justina. En otro encuentro con ella, la virgen le dice que no podrá quererlo sino hasta la muerte, lo que da alguna esperanza a Cipriano. Los graciosos continúan en su enredo amoroso, en el que aparecen dudas sobre que día le toca a cada cual gozar de Livia. Cipriano llega en el colmo de su desesperación, a ofrecer el alma por conseguir a Justina. Se oye *dentro* la voz del Demonio, "Yo la aceto" (II, 1200). El maligno desata una tormenta, en la que Cipriano avista una embarcación zozobrando; de ella ve saltar un naufrago, quien llega nadando hasta la orilla. Cipriano lo acoge hospitalariamente, y el demonio cuenta una relación fingida, pero

³⁹ Este pasaje puede tener su origen en algunas anécdotas legendarias, consignadas en la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine. Se supone que el demonio se le apareció a Justina en su habitación en la figura de un hermoso joven; también que Acladio, que podía convertirse en ave por las artes mágicas de Cipriano, subía al balcón de Justina, donde volvía luego a su forma normal; y se angustiaba, pues no podía huir volando, pero finalmente podía bajar por una escala que la virgen ponía para evitar que fuese castigado por las leyes por ejercer la magia. *Vid. La légende dorée, op. cit.*, pág. 224-25.

irónicamente simbólica de su caída angélica; se presenta como un gran mago, dispuesto, ante el cortés recibimiento de Cipriano, a ser su amigo y ayudarlo. Cipriano lo acoge como huésped. Los criados hacen algunos comentarios humorísticos sobre el olor azufroso del recién llegado, con lo que el poeta se asegura que el público menos avisado entienda que es el Demonio. Por otro lado, Lelio regresa a casa de Justina, pare echarle en cara que sabe de las flaquezas de su virtud -pues cree aún el engaño del Demonio, que descendió de su balcón-; al estar discutiendo con ella, de nueva cuenta se asoma el diablo por la puerta que está detrás de Justina, con lo que Lelio no tiene dudas sobre que la mujer tiene un amante, y se mete enfurecido al cuarto en donde vio al Demonio, ante el estupor de Justina. Llega en eso Lisandro, por lo que Lelio tiene que esconderse, ahora que se ha dado cuenta de que no hay nadie en el cuarto de la virgen. Lisandro le cuenta a su hija que se ha recrudecido la persecución contra los cristianos. Llega entonces, para incrementar el enredo, Floro, que aviva los celos de Lelio, y que, por sus medias palabras, cree Lisandro que sabe que es cristiano y que lo busca para avisarle sobre el peligro que corre. Livia informa a su amo que ha venido a verlo el Gobernador; sale a recibirlo el anciano, y Floro repite los reclamos a Justina. Lelio sale de su escondite, y cuando van de nuevo a batirse, entra el Gobernador y su gente, que manda aprehender a los dos violentos jóvenes - Lelio es hijo del Gobernador-; antes de irse, el Gobernador le reprocha a Lisandro su "virtud mentida" (pues admite que dos jóvenes se vean en su casa con su hija), luego Lisandro reprende por igual razón a Justina, que afirma su inocencia, con lo que se pone fin a la complicada escena. Por su parte, el Demonio ofrece a Cipriano, a cambio del alma, enseñarle las artes mágicas en las que es maestro y con las que podrá vencer la voluntad de Justina. Despiden a los graciosos, pero el curioso Clarín, que se ha dado cuenta de que el forastero es el Demonio, se esconde y escucha el diálogo. Cipriano, que desconoce la identidad de su huésped -no la sabrá sino mucho después-, duda de los poderes de la magia; el Demonio le hace una demostración: mueve un monte -símbolo de la virtud de la virgen- y abre un peñasco, en cuyo interior se ve a Justina, dormida. Con ello, Cipriano se convence, y firma, con su sangre, la cédula del pacto. Habrá de pasar un año, retirado en una cueva, en la que recibirá la enseñanza mágica; el Demonio saca a Clarín de su escondite -que ha presenciado la escena, sazónándola con sus cómicas burlas y temores- y es obligado a acompañar a Cipriano y al Demonio en su retiro.

En la jornada tercera, sale Cipriano de una cueva, en la que, transcurrido un año, ha completado su aprendizaje mágico, de modo que ha llegado a igualarse a su "sabio maestro"; ahora podrá conseguir a Justina a través de las artes infernales. Clarín hace luego una parodia de las palabras de Cipriano, y del pacto diabólico, que trata de sellar con sangre de un "mojicón" que se ha dado en las narices, cuyo intento es rechazado por el Demonio, pues, según le dice el propio Clarín, "sin duda que me tienes por seguro" (III, 2168). El Demonio hace una invocación a los "lascivos espíritus" del infierno, con la que inicia la justamente famosa escena de la tentación de Justina, de gran efectividad y belleza dramática, donde una voz le repite :

¿Cuál es la gloria mayor
de esta vida ?

Amor, amor.

(III, 2190-91)

en la cual la santa se ve perturbada por las imágenes simbólicas del ruiseñor, la vid y el girasol, y por el recuerdo de Cipriano. El Demonio trata de convencerlo de que el pecado se ha dado ya con el sólo pensamiento ; pero Justina sabe que éste sucede únicamente en la acción ; la mujer afirma el libre albedrío, y aunque el Demonio trata de arrastrarla, no puede moverla, pues su "defensa en Dios consiste" ; el Demonio es derrotado, por lo que ahora buscará difamar a la santa y consumir la perdición de Cipriano. Justina sale al templo, cubierta con un manto -hecho en el que se insiste en la acotación, pues permitirá posteriormente al público identificarla con facilidad. Moscón y Livia discuten sobre el ausente Clarín -del que no han sabido en un año, y en cuyos días, de acuerdo a su promesa, Livia le ha sido "fiel". Se ve después a Cipriano, sorprendido ante la ineficacia de sus conjuros ; estando en eso, aparece una "Figura de Justina", cubierta con un manto, que huye de Cipriano ; al volver a escena, Cipriano la descubre, y encuentra un esqueleto, el cual, antes de desaparecer, le revela :

Así, Cipriano, son

todas las glorias del mundo.

(III, 2549-50)

con lo que se descubre el embeleco del Demonio, y recibe la lección del desengaño. La escena está claramente basada en la de *El esclavo del demonio*, cuando Gil descubre que no ha gozado a Leonor, sino a una fantasmagoría del diablo ; aunque Calderón ha sabido darle mayor vigor

dramático. Llega el Demonio, que es interrogado por Cipriano sobre el prodigio que ha sufrido y obliga, al propio Maligno, a revelarle la verdad sobre el Dios de los cristianos, que ha amparado a Justina, que es el mismo al que apuntaba la definición de Plinio. Cipriano quiere la devoción de la cédula, y el diablo le descubre su verdadera identidad, ahora sabe que ha sido "Esclavo del Demonio", el cual trata de llevarlo a la desesperación; Cipriano contempla, como el Fausto de Marlowe -o el de Goethe- la posibilidad del suicidio; pero, al recordar la omnipotencia y omnisciencia del Dios que es "bondad suma", se entrega a la fe y a la confianza de que Él podrá salvarlo. El Demonio quiere matarlo, pero se aparta de él, cuando Cipriano invoca al Dios de los cristianos. El Gobernador ha liberado a Lelio y a Floro, y ha aprehendido a Lisandro y Justina en su persecución contra la fe cristiana. El Demonio ha difundido el rumor de que Cipriano ha perdido la razón; llega entonces el joven "medio desnudo", a palacio, y declara a todos -como Gil- los sucesos que ha vivido, su entrega a la magia y el Demonio por conseguir a Justina, y su conversión religiosa. El Gobernador ordena que sea llevado a la prisión de Justina. Entre asombros y dudas se da el encuentro de ambos, y la santa reafirma la fe y confianza en el perdón divino. Por su parte, Clarín se encuentra con Moscón y Livia, quien ante sus reclamos, con llantos y juramentos, le asegura que le ha guardado en sus días fidelidad, con lo que Clarín se conforma. Justina y Cipriano han sido ya martirizados y, tras su muerte, se desata una gran tempestad. En medio de ella, emerge el Demonio sobre una serpiente, que, obligado por los cielos, declara a todos sus maquinaciones para manchar el honor de Justina, y que la cédula del pacto de Cipriano ha sido borrada con la sangre de su martirio. El Emperador, Lelio y Floro, quedan asombrados y confusos, creyendo que la aparición ha sido producida por el propio mago Cipriano, después de su muerte; mientras que Clarín declara que los prodigios sucedidos son obra de "el mágico de los cielos", revelación final de la ironía cósmica con la que Calderón ha jugado con el espectador, y que pone término a la obra.

3.2 Los contenidos fáusticos.

3.2.1 Los Faustos calderonianos.

Es pertinente estudiar los "Faustos" calderonianos tomando en cuenta las estrategias y procedimientos que marcan la concepción general de sus personajes. Para establecer claramente su singularidad, es útil recurrir al contraste de estos con otras figuras dramáticas, por ejemplo, los grandes caracteres shakesperianos. Se ha señalado el carácter abstracto y simbólico que poseen muchos de los personajes de Calderón. Ciertamente, casi ninguno posee la definida e inconfundible individualidad de los dramas de Shakespeare ¿Es acaso porque el poeta español carecía de la penetración psicológica del inglés? Una atenta recorrida por las obras de Calderón refuta del todo tal posibilidad. Hay en ellas un fino y penetrante análisis de los movimientos interiores del alma de los hombres; hay, en igual medida, una gran complejidad tanto en la composición de las historias y en el manejo de elementos lingüísticos y escénicos, que son, al menos tan ricos como en el gran dramaturgo inglés. Y, aunque la situación humana básica se repita, como sucede en los dramas fáusticos, que se construyen conforme a una misma arquitectura de hechos y contenidos, Calderón sabe siempre infundirle su pertinente singularidad a cada personaje, de modo que Cipriano es distinguible de Crisanto, Justina de Daría o Escarpin de Clarín y Moscón. Los problemas a los que se enfrentan son universales (los dramas de Calderón, ha dicho Valbuena Prat, tienen como substancia cuestiones teológicas y sexuales); su encaramiento tiene siempre matices distintos. No podemos olvidar los cuentos de Escarpin, la conciencia de Cipriano de su caída, la vanidad de Daría, el ánimo sombrío de Aurelio, vaticinio de su destino diabólico, la furiosa Melancia, los temblores humanos de santa Justina ante la tentación del diablo, el grito de Crisanto que ruega clemencia a su propio pensamiento, indócil y avieso por la duda teológica que lo corroe, etc. Sin embargo, ninguno de estos caracteres alcanza el peso individual de las creaciones de Shakespeare. De acuerdo con C. A. Jones :

In the case of the works of a playwright like Calderón, humanity is illustrated through the relative anonymity of the characters rather through their unique individuality⁴⁰.

⁴⁰ "Spanish Honor as a Historical Phenomenon", *HR*, XXXIII, enero 1965, pág. 39.

Y pone, como ilustrativos ejemplos, los casos modernos de Lorca y Brecht. En cuanto a la objeción, numerosas veces repetida, de que los personajes del drama de Calderón, se traten de cristianos del tiempo del Imperio Romano, nobles medievales o príncipes de Polonia, son siempre españoles del siglo XVII, Jones cree que obedece a la búsqueda de universalidad a través del anonimato :

[...]with Calderón, at least, it is the *case*, rather than the unique historical or individual circumstance which provides the conflict wherein this anonymous man reveals himself and shows how he will behave"⁴¹.

Lo que importa aquí es que el carácter se revele en la acción. Hay que recordar la estrecha relación que existe dentro de la obra literaria entre estructura y personajes. Así, el crítico formalista ruso Víctor Shklovski, en su análisis sobre *Don Quijote*, llega a la conclusión de que el héroe era el resultado de la construcción novelesca⁴². El rigor estructural del drama de Calderón debe condicionar también el tipo peculiar de sus caracteres. Como Parker definió lúcidamente, la unidad de acción, y sobre todo, la unidad temática, rigen la composición de la obra teatral hispánica. Pero esto no aclara por completo la cuestión. ¿No hay acaso en Shakespeare una poderosa unidad de acción y de tema? Sin duda que sí. La explicación radicaría, desde la perspectiva abierta por Parker, en el énfasis : en Shakespeare -en la serie personajes-acción-tema, desde lo más concreto a lo más general- se da sobre los personajes y las acciones ; en Calderón, sobre las acciones y el tema. La preponderancia temática incrementa el carácter abstracto y universal del mundo representado, en el que importa más, como explica C. A. Jones, el caso en el que un hombre más o menos anónimo actúa y se revela a sí mismo.

Pero, podemos preguntarnos. ¿porqué importa más la situación que el individuo concreto? El que se revele el individuo en la acción es algo común a los personajes literarios ; como dice Tinianov, "no hay héroes estáticos, sólo hay héroes dinámicos"⁴³. Lo importante aquí es el sentido de esa relevancia de lo universal sobre lo individual. Aunque los que actúan son criaturas dramáticas con una personalidad definida, jamás inclinan hacia sí la acción y el tema como sucede en Shakespeare. Esto puede percibirse desde la diferencia que aparece en los títulos de sus obras, donde suele figurar el nombre del protagonista -o el de un personaje relevante, como *Julio César*, aunque la figura central es Marco Bruto. Ricardo III, Macbeth, Lear, Hamlet,

⁴¹ *Ibidem*, pág. 39.

⁴² Boris Eichenbaum, "La teoría del 'método formal' ", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, México, S. XXI, 1991, pág. 37.

⁴³ Juri Tinianov, "La noción de construcción", en *Teoría de la literatura...*, op. cit. pág. 87.

Romeo y Julieta clavan su nombre en nuestra memoria, y hacen que la historia de la tragedia gire alrededor del centro de su individualidad poderosa ; muchos de sus interlocutores son igualmente figuras inolvidables. Si pensamos en los títulos de las obras calderonianas, tanto los dramas "serios", y aún más, las comedias de intriga, suelen no emplear nombres propios. La obra más conocida de Calderón lleva por nombre una afirmación filosófica : *La vida es sueño*, que cualquiera identifica, aunque ignore u olvide que su protagonista se llama Segismundo. Los títulos de Calderón confirman esa tendencia a subrayar la situación o el tema de la obra ; así lo vemos en los dramas comentados : *No hay cosa como callar*, *Las cadenas del demonio*, *El José de las mujeres*, *Los dos amantes del cielo*. De la misma manera que Shakespeare la afirma, Calderón evita la referencia expresa a un hombre o una mujer particular ; en ambos, es un acto consciente del artista. La explicación a esto hay que buscarla en su diferente momento y percepción históricas. Shakespeare -como suele suceder con Cervantes- aparece más como un renacentista que como barroco ; su teatro es la más magnífica cristalización literaria del individualismo del Renacimiento, en el que el ser particular del hombre, su yo único e irrepetible, se afirma frente a sí mismo y el mundo. Pero es también, en la evolución que significa el siglo XVII, la era barroca, el reconocimiento de las limitaciones contra las que se estrella irremediamente el individuo desbordado sobre las leyes universales y los demás hombres, igualmente impelidos hacia lo exterior, que lo superan y los que, en encubierto o llano combate, caen y lo ven caer. Por un momento, el hombre se detiene y contempla la tensa paradoja que se establece entre sí y lo otro, entre la afirmación de su interioridad que busca la lucha y el peso "de la insultante fortuna", entre el ser y el no-ser de su condición individual. Por eso, la de Shakespeare es la gran tragedia moderna : es la exaltación de grandes individualidades que pese a todo tienen que sucumbir ante lo exterior y ante su propia finitud. La conciencia de esta apremiante inanidad del hombre se manifiesta en los dramas finales de Shakespeare, piénsese en *The Winter's Tale* o en *The Tempest*, donde el sueño y lo sobrenatural envuelven al hombre, y donde un nuevo arte está naciendo ; el vislumbre que de él logra el viejo maestro se equipara a la renuncia de Próspero a su arte mágica, que no opera ya para las nuevas necesidades expresivas del hombre barroco. Estas serán resueltas en el drama de Calderón, que reúne las condiciones de temperamento y de formación filosófica y teológica que lograrán la más plena realización de la dramaticidad barroca. En un mundo concebido como sueño, como un teatro, no se puede tomar demasiado en serio a los actores

que en ese marco de irrealidad se desenvuelven ; afirmar la individualidad es algo que lleva sin remedio al reconocimiento de su finitud, de su indefectible carácter pasajero, que grandiosamente queda capturado en Shakespeare. El hombre barroco procede ahora a hacer el cuestionamiento sobre el *sentido* de su limitada representación, sentido que un espíritu religioso no halla más que en la trascendencia, en el plan misterioso del Autor. En esa perspectiva, *El gran teatro del mundo* es un punto de referencia principal para entender la visión de la existencia y del drama de Calderón ; las almas toman sus ropajes mundanos que tienen que dejar cuando atraviesan el umbral de la muerte. Calderón no realza la personalidad individual de sus creaciones por no dar más importancia de la debida al yo histórico de los hombres.

Es en este punto que la referencia a Brecht, hecha por C. A. Jones, resulta significativa. Desde la visión marxista de Brecht, la historia es indudablemente hecha por los hombres , ninguno de los cuales, sin embargo, desempeña -como afirmaba la teoría romántica de los héroes de un Carlyle o un Emerson- un papel único e indispensable ; son las necesidades de la colectividad, de acuerdo a una dialéctica entre los diferentes grupos sociales, las que imponen la marcha del progreso histórico. Es curioso encontrar como visiones opuestas de la realidad dan lugar a soluciones artísticas similares. La concepción de Brecht es temporal e histórica; la de Calderón, fundamentalmente atemporal y extrahistórica, con la mirada puesta en la eternidad. Lo que une al dramaturgo político y al teológico es el concebir el tránsito histórico del hombre como un viaje hacia una meta ideal, se de ésta dentro de la propia historia o más allá de ella, en una esfera trascendental. De nuevo, resulta esclarecedor enfocar nuestra atención sobre la semántica del título, en particular, sobre *El mágico prodigioso*. Como se ha señalado, Calderón juega irónicamente con sus posibilidades significativas, de modo que el espectador se ve inducido a creer que el "mágico" al que alude el título es el Demonio, luego, que es el propio Cipriano, hasta que al final se revela que no es otro sino Dios, el Mágico Prodigioso que controla todos los hechos naturales y sobrenaturales en el inescrutable plan de su Providencia⁴⁴. Detrás y por encima de los hombres está siempre la presencia divina. Si el drama de Shakespeare es, en lo esencial, un drama antropocéntrico, el de Calderón es un drama teocéntrico. Por eso, las estrategias estructurales de su teodramática están orientadas a obligarnos a ver más allá de los individuos y sus acciones

⁴⁴ El primero en señalar este significado substancial fue Roberto González Echavarría, "En torno a *El mágico prodigioso*", *Revista de Estudios Hispánicos*, III : 1 (1969), págs. 219-20. Es por esta razón que la obra no se llama, como sugirió Sánchez Moguel, "El mago Cipriano o Cipriano a secas".

particulares para reconocer en y tras ellas el despliegue misterioso de un proyecto superior del espíritu.

La anterior explicación es útil para comprender diferentes aspectos en el drama de Calderón, y desde luego, para entender más claramente la peculiaridad de sus caracteres fáusticos. El caso del don Juan de *No hay cosa como callar* es interesante por sugerir un vínculo entre Fausto y el burlador, los dos grandes héroes de la existencia estética. Esta relación se da por el "pacto callado" entre el seductor y el demonio. Pero lo más relevante, para el caso fáustico, es lo que nos clarifica a nivel de procedimiento, de la peculiar estrategia que emplea el dramaturgo en el perfilamiento del personaje. Como muy bien ha señalado Valbuena Briones, lo que el poeta busca es dar un sentido ejemplar a la obra. Esta intención le lleva a adoptar dos posiciones : una, que consiste en esquinar, velar y procurar disminuir la crudeza demoníaca del personaje ; otra, desarrollar la burla del burlador.⁴⁵

Hay una meditada inclusión de elementos que tienden a neutralizar la potencial perversidad del personaje, como su apego general al código caballeresco, su valentía, su frívolo y juguetón humor, y su final matrimonio, al que sus acciones irónicamente lo conducen como salida única a la trampa teatral sutilmente construida por el autor. Las acciones superan al personaje, y lo que queda al final no es una individualidad engrandecida por la muerte, sino la lección crítica sobre un conflicto establecido entre la rigidez moralista de la época y la irresponsabilidad de los hombres, cuya tensa solución no da lugar, como hemos visto, ni a una tragedia ni al final dichoso, sino a una suspensa interrogante. Calderón evita el agigantamiento de don Juan para quitarle la heroicidad diabólica que late en figuras como la de Tirso, o el Fausto de Marlowe. Aunque su don Juan es sin duda una presencia fuerte, que sobresale a la de los demás personajes, el poeta busca recordarle siempre al espectador la vanidad de la infatuación del ego y el vacío que se oculta tras la seducción demoníaca.

Este procedimiento se da, como ha visto Alexander A. Parker, en la representación del Demonio, la cual, para el artista cristiano, tiene el latente peligro de dar una visión magnificada del Maligno. Parker distingue tres formas principales de desproporción :

First, there is the tendency to make the Devil appear as a rival of God as so as a cosmic power in his own right which can suggest if not actually propound, a philosophy of dualism. Secondly, the necessity of personifying the Devil, in antropomorphic form makes him confront his

⁴⁵ "Nota preliminar" a *No hay más cosa...*, op. cit., pág. 997.

human victim as man to man, with the power to exercise a direct external influence on his will. Thirdly, the need to make the Devil a credible and forceful in human terms can lead to his being invested with certain grandeur⁴⁶.

Tal peligro se incrementa en el teatro, donde el Demonio aparece de manera directa como sujeto actuante. La magnificación del demonio, en la que pueden fácilmente caer el arte y la literatura, es, teológicamente, falsa y peligrosa (en ella pudo incurrir un poeta de la talla de Milton, cuyo poderoso Satán dio lugar a la conocida frase de Blake de que Milton estaba, sin saberlo, del lado del infierno). Esto lo evitó Dante, en la *Divina Comedia*, con una imagen del diablo, en su suplico infernal, impotente, estática y repulsiva; la literatura popular, a través de caracteres humorísticos que burlan los artilugios del diablo. A su modo, Calderón se valió de ambos, a través de las notas cómicas de los graciosos y de la radical limitación del demonio, sujetado por las cadenas de fuego que le impone la voluntad divina. El demonismo fáustico se ve así, en Calderón, disminuido desde su fuente; el poeta se opone de este modo a la fascinación por el mal que late en la tragedia marloviana.

Podemos preguntarnos, con Blanca de los Ríos, qué clase de personaje hubiera dibujado Calderón si hubiese tomado para un drama la leyenda del mago germánico, y así será posible, si diésemos como un hecho que la conoció, justificar la opinión vertida por Wardropper de que se trata de una fuente que *dejó de emplear*. El fuerte demonismo que irradian las fuentes del siglo XVII y la obra de Marlowe, además de la condición de ser un personaje que nació en el seno de la Reforma lo habrían hecho, a ojos del dramaturgo católico, un material difícil. Sea como fuere, puede asegurarse que se seguiría un procedimiento similar al que muestran la generalidad de sus personajes y, en particular, el de los caracteres demoníacos. Si su final fuese condenatorio, recorrería un camino de perdición semejante al del Paulo de Tirso o al propio Fausto de Marlowe, con una disminución de su magnetismo diabólico y un reforzamiento de la advertencia religiosa. Pero si la conclusión fuera la opuesta, es muy probable que no se apartara grandemente de la que podemos contemplar en las figuras fáusticas que aparecen en varias de sus comedias religiosas, entre las cuales, Cipriano se destaca como la solución calderoniana del gran mito de la literatura moderna de Occidente. El heroico y desdichado Fausto de Marlowe puede que a algunos haga ver como

⁴⁶ "The Devil in the Theatre...", *op. cit.*, págs. 4-5.

“cándidos” los “Faustos a lo divino de Calderón”; lo cierto es que estos no son, artísticamente, nada ingenuos (en una consideración puramente estética, las obras calderonianas hacen ver toscas a las de Marlowe). El tratamiento que hace Calderón de sus personajes puede parecer a los ojos contemporáneos, atractivo o no. Lo que una crítica más serena no puede dejar de reconocer es la perfección con la que el dramaturgo barroco logra dar consistencia y vida a sus creaciones poéticas de acuerdo a sus particulares fines estéticos y filosóficos.

Si el don Juan de *No hay cosa como callar* establece una relación más entre el mago y el burlador, en la Irene de *Las cadenas del demonio* se halla presente un interesante nexo entre Fausto y Segismundo. Irene, al inicio, como el príncipe de *La vida es sueño*, se halla recluida en una torre por órdenes de su padre, el rey Polemón de Armenia, a causa de un vaticinio funesto de que su hija sería causa de calamidades y muertes, del oprobio de los dioses e instrumento principal para el triunfo de un nuevo Dios. La promesa de liberación se da a través del demonio, que bajo la forma de Astarot, ofrece ayudar a la joven. El pacto diabólico le abrirá la puerta a una fingida libertad, que no será sino la caída a una nueva y más grande esclavitud, como lo es la del propio Segismundo, en su tránsito demoníaco en su primera salida-sueño de la torre. Lo más peculiar es como las condiciones reunidas en la individualidad de Segismundo se despliegan aquí en diferentes personajes: Irene mira, por obra del demonio, desde su prisión a los dos aspirantes al trono de Armenia, sus primos Ceusis y Licanoro. Uno de ellos, Ceusis, que persigue a un criado con la espada desenvainada, recuerda al propio Segismundo de la primera salida, poseído por una pasión destructora; el otro, Licanoro, melancólico y sumido en un problema intelectual, se halla más cercano al Segismundo de la segunda salida, alumno del sueño y en busca de lo eterno. La estrecha vinculación de los tres personajes, es resaltada al repetir, cada uno, las mismas palabras:

¡Ay de mí!, rabiando vivo.

¡Ay de mí!, rabiando muero.

que ponen énfasis en el padecer de los hombres bajo el influjo infernal y lejos del gozo de lo divino. Los tres paganos, ya en el pacto expreso, la entrega a la pasión o la ignorancia, son sujetados por el demonio. También la fausticidad se distribuye en estas tres figuras. Irene realiza el pacto diabólico; Licanoro es el gentil que se pone en busca del *Ignotus Deus* a través de la inquisición de un texto cristiano, el *Génesis*; Ceusis se convierte en rebelde en pugna

con la fe cristiana, esparcida por san Bartolomé, y encabeza la revuelta de los fieles a Astarot. La aliada del diablo, el intelectual en pos de lo divino, el rebelde demoníaco, son las distintas y complementarias facetas fáusticas. El mito se recompone ; sus elementos esenciales están presentes, dispuestos en un argumento original. Irene tiene que elegir también, como Fausto, entre dos fuerzas contradictorias que yacen dentro de sí misma. Ahora no se da la aparición de el Ángel Malo y el Bueno, sino la visión del soberbio Ceusis y el virtuoso Licanoro, que señalan la dualidad de la pasión y la razón, la rebelión y la fe, el demonio y Dios. Su primer impulso, entregada a lo diabólico, se detiene hasta su simbólica caída del caballo⁴⁷ ; la rebelión religiosa se estrella contra su propia, infranqueable, determinación, como el hombre-monstruo Lisardo, de *El desengaño en un sueño*, del Duque de Rivas, que se estrella contra el muro broncíneo de Dios. Irene está endemiada ; cuando habla, se escucha la voz del diablo, como símbolo escénico de la esclavitud espiritual a la que está sometida. La gracia divina, que representa el apóstol Bartolomé, logra el exorcismo que deja libre el alma de Irene para ejercer su capacidad de elección ; una vez despojada de las cadenas demoníacas, el alma se orienta naturalmente a Dios. La unión, religiosa y matrimonial, de Irene y Licanoro, completa la salvación fáustica, como un atisbo de lo que será la conclusión de *Los dos amantes* y de *El mágico prodigioso*.

Este nexó entre Fausto y Segismundo se establece, como hemos de ver, en diferentes niveles. Recuérdese que, en el auto de *La vida es sueño*, Segismundo es el Hombre ; esta universalidad de la gran creación calderoniana hace posible el vínculo con el mito fáustico. Sin duda, el inicio de Segismundo, prisionero en la torre y abismado ante el enigma de su propio ser y de su libertad, tiene un claro paralelo con el inicio de los caracteres fáusticos, en su encierro libresco y sus grandes cuestionamientos teológicos. Los Faustos de Calderón no saben tampoco nada de sí mismos, pero su ignorancia se manifiesta en su no-saber de Dios ; aquí la duda antropológica de Segismundo se plantea a nivel teológico. Lo humano no revela plenamente su sentido hasta que no se accede al conocimiento de lo divino. Esto es, como hemos visto, lo propio del mito fáustico y la definición radical que implica en una dimensión trascendental. Puede decirse que *Las cadenas* representa la trama fáustica en un plano más humano, lo que la acerca a *La vida es sueño*, mientras que los demás dramas plantean el problema en su dimensión

⁴⁷ El simbolismo de la caída del caballo ha sido estudiado por Valbuena Briones en su artículo "Simbolismo. La caída del caballo", en *Perspectiva crítica ... op. cit.*, págs. 35-53.

teológica. En Calderón, lo fáustico linda con lo trashumano. El Fausto de Goethe es el Hombre, la encarnación más universal del mito ; en Marlowe y Calderón estamos ante los límites opuestos de la naturaleza humana : el Fausto de Marlowe se impregna tanto de lo infernal que se convierte casi en un demonio ; el corazón se le hiela y, antes de morir, está ya en el infierno ; como un réprobo irredento, se ha cerrado a sí mismo toda esperanza ; su existencia desde la renuncia a la fe hasta la "última cena" con sus estudiantes, está perfilada por Marlowe como una parodia maligna de Cristo. Por su parte, los Faustos de Calderón están tratados en la concepción de una *imitatio Christi* ; estas figuras son santos, con todas las connotaciones ingenuas, magníficas y, en un aspecto, inversamente terribles a las del demotaco mago de Marlowe. No hay que perder de vista que la santidad, aunque representa "la posibilidad de una relación con lo divino susceptible de conllevar efectos purificadores", no es menos cierto que evoca

algo terrorífico que implica una separación radical respecto a la condición humana [...] Como lo ha mostrado perfectamente Rudolf Otto, lo característico de lo santo es el ser al mismo tiempo distinto y muy próximo al hombre⁴⁸.

En el ser demonizado o santificado late el horror de la negación del ser del hombre. Ante nosotros, se abre un doble abismo de infinitud, el de la obscuridad del pozo infernal o la luz inefable de la ascensión de una caída inversa que arroja al hombre hasta los cielos.

Según lo ha señalado Wardropper, en Cipriano ha reunido Calderón los dos ideales cristianos del santo y el sabio⁴⁹, como expresión de la vida pura y entregada al conocimiento de Dios. Esto es igualmente válido para los demás personajes fáusticos, como la Eugenia de *El José de las mujeres*. Aquí, el dilema filosófico-teológico lo vive una mujer, interesante caso de fealdad femenina. Junto a las inquisiciones sobre el enigma que encierra un texto cristiano, se da también la reflexión de Eugenia sobre el dominio de los hombres en las materias intelectuales :

¡Oh, nunca en mi vanidad,
viendo que los hombres son
por armas y letras dueños
del ingenio y el valor
me hubiera puesto en aquesta

⁴⁸ Paul Foupard, ed., *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder, 1987, s. v. "Santidad", André Vaichez, pág. 1608.

⁴⁹ "The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, XI : 2 (1943), pág. 116.

de darles a entender cuánto
 más capaz, más superior,
 es una mujer el día
 que, entregada a la lección
 de los libros, mejor que ellos
 obra, discurre veloz!

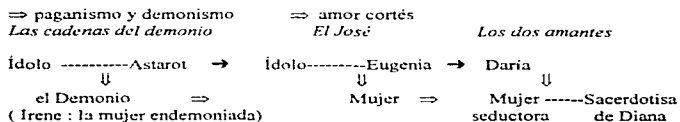
(I. pág. 907)

En la obra se insiste en esa "masculinidad" a la que tiende Eugenia con el asunto del cambio de trajes -más de media obra aparece en hábito de hombre- y su caída la procura, además del Demonio en su figura de Aurelio, otra mujer, la apasionada Melancia. Fuera de especulaciones psicológicas, o incluso religiosas -un místico hindú señalaba que las maestras religiosas suelen poseer un fuerte elemento masculino-, lo que nos importa destacar son las características fáusticas de Eugenia. En primer término, no se da en ella la caída ni el pacto diabólicos. El Demonio procurará, como siempre, su perdición, pero casi no la vemos tropezar -excepto hacia el final, con su silencio ante las acusaciones de Melancia- en su camino a la santidad. Al mismo tiempo, el perfilamiento de ésta es, quizás, el más completo entre los caracteres fáusticos de Calderón. En Eugenia reúne los tres ideales de santidad que se forjaron en los primeros siglos del cristianismo: el doctor, el asceta y el mártir. El primero está representado en su inicial disquisición filosófico-teológica; el segundo, en su retiro monacal en la Tebaida -que independientemente de la veracidad histórica de los relatos en torno a Elías, está respaldado en los grandes eremitas de los desiertos de Egipto, como san Antonio. Por último, o quizás, debiéramos decir, históricamente, en primer término, el mártir, que es "el modelo original de la santidad cristiana"⁵⁰, pues se vinculaba estrechamente a la figura y el destino de Cristo. La unidad de estos elementos, y de lo femenino y lo masculino -como andrógino escénico-, establecen la peculiar salvación de Eugenia, a quien no acompaña un "santo amante", como Crisanto o Cipriano que se unen a Daría y Justina, en su ascensión a los cielos, o, en un nivel humano, el enlace nupcial de Licanoro e Irene. Pero Calderón equilibra esto haciendo que acompañen a la santa hasta su martirio Eleno, Filipo y Sergio, esto es, sus padres espiritual y natural, y su hermano, de modo que Eugenia se ve arropada, en su amor a Dios, por la presencia del amor paterno y fraternal.

El caso de *Los dos amantes del cielo* sirve de punto de enlace entre *El*

⁵⁰ En *Diccionario de las religiones*, op. cit., pág. 1609; s. v. "Santidad".

José y El mágico prodigioso. La escena inicial es paralela a la que protagoniza Eugenia. Crisanto indaga el sentido del *Evangelio* de San Juan, y surgen dos voces, que fungan idéntico papel a la aparición a Eugenia de Eleno y el Demonio; una le insta a buscar la verdad de un Dios único; la otra voz hace apología demoníaca del politeísmo pagano. Esta será la única intervención patente del Demonio en la comedia, cuyas funciones asumen otros personajes. El caso de Crisanto es también similar al de Eugenia en que se haya ausente la caída y el pacto diabólico; así mismo, en que la conversión espiritual se da con la guía del arquetipo del anciano venerable, función que cumplen respectivamente Eleno y Carpofo. Sin embargo, hay que señalar aquí la peculiaridad de los personajes fáusticos que nace de su situación histórica. Como todos los hombres, están marcados, en la concepción cristiana, por el pecado original; pero éste ejerce mucho mayor fuerza al darse en una sociedad pagana, que, en términos cristianos, conlleva la identificación paganism y primado infernal. Por tal motivo, la condición original de caídos de estos personajes fáusticos se ve subrayada de manera que su movimiento ascensional se da en combate con los lastres interiores y exteriores, individuales y sociales, que implican este tránsito histórico desde la "oscuridad politeísta" y demoníaca hasta la luz de la revelación cristiana. Crisanto debe de sobreponerse a la oposición que ejerce el doble engaño de la falsedad pagana y de la belleza del mundo, ambos encarnados en la hermosa vestal Daría. La sacerdotisa reúne los peligros de la idolatría religiosa y del amor cortés. Puede establecerse así la continuidad semiótica que se sigue en las tres comedias religiosas analizadas:



De esta manera, Calderón abunda en los nexos entre paganismo y el amor mundano como desvíos demoníacos que deben de librar los hombres. Quienes se hallan inmersos en las redes diabólicas, sólo ven a Astarot y a Eugenia divinizada, que a los ojos de los personajes conscientes y a nuestros ojos se revelan como lo que realmente son : el demonio y una mujer, que ha

sido elevada a divinidad por la acción del propio Demonio, así como es el demonio -esto es, el ciego apetito de los hombres- el que reviste a la mujer de ropajes excelsos en las formas equívocas del amor cortés. El doblete Demonio-Mujer revela su pertinencia semiótica en Justina, pero sobre todo, en Daría, en su reunión de hermosura y paganismo, que se presentan a Crisanto como un obstáculo principal para alcanzar la verdad. La intervención de la gracia, a través del hecho milagroso de la cabeza parlante de Carpofofo, inclinará la balanza hacia la salvación, que esta vez se consume, de la manera más poética, con la unión de lo femenino y lo masculino en el amor y la muerte.

Como se ha insistido, el Fausto más completo de Calderón está en *El mágico prodigioso*. En primer lugar, en Cipriano puede distinguirse ese atenuamiento de los rasgos más demoníacos de su personalidad, conforme a la estrategia calderoniana anteriormente expuesta. Esto es ostensible en la utilización que hace el dramaturgo de los datos suministrados por sus fuentes. Según algunas versiones de la leyenda, Cipriano tenía una relación mucho más fuerte con la magia y el demonio de la que posee en *El mágico*. Según la *Legenda aurea*, "Cyprien s'etait adonné à la magie dès son enfance; car il n'avait que sept ans quand il fut consacré au diable par ses parents"⁵¹. El Cipriano de Calderón no aparece, según se ha visto, como un mago negro, sino como un filósofo buscador decidido de la verdad. Tan poco funge de alcahuete del joven lascivo Aglaídas, sino como un sensato mediador entre sus amigos Lelio y Floro y Justina. Es la pasión amorosa la que lo precipita, y que le hace abrazar la magia y el demonio. Y, aún en esto, resalta el proceder calderoniano de atenuación maligna en el hecho de que Cipriano ignora que su maestro mágico es el Demonio, lo que le resta un tanto la culpabilidad de su falta, enfatiza la faceta del diablo como Engañador, y neutraliza la fuerza demoníaca del pacto. La trama faústica se teje en torno a sus tres personajes principales: Cipriano, el Demonio y Justina, como encarnación del eterno femenino; esto es, el hombre, la mujer y el diablo. En el drama desaparece el debate interior-sobrenatural de dos fuerzas antagónicas, como sucede en Marlowe y en las dos comedias anteriores, y se establece el diálogo directo entre Cipriano y el Demonio, como en el *Fausto* de Goethe, aunque aquí, con el ocultamiento de la identidad diabólica. Esta confrontación verbal es más intelectualizada que las anteriores; en ella, Cipriano derrota la sofisticada diabólica como triunfo de la recta razón humana. El Demonio busca entonces perderlo en la pasión amorosa, terreno en el que el filósofo no se desenvuelve

⁵¹ *La légende dorée*, op. cit., t. II, pág. 223.

con tanta pericia. La claudicación ante su consciente caída en el deseo amoroso dejan a Cipriano listo para convertirse en aliado del diablo. La parte más demoníaca del protagonista sale a relucir después del pacto ; dispuesto a recibir la enseñanza mágica del forastero, dice Cipriano :

[...]Dos dichas juntas
ingenio y amor lograron,
pues Justina será mía,
y yo vendré a ser espanto
del mundo con nuevas ciencias.

(II, 2008-12)

y luego

[...] Vamos
que, con tal maestro mi ingenio
mi amor con dueño tan alto,
eterno será en el mundo
el mágico Cipriano.

(II, 2023-27)

El deseo amoroso ha sido el desencadenante de la caída ; pero a ello se aúna la vocación intelectual de Cipriano, que va aparejada, en su faceta maligna, con la voluntad de poder. De este modo, se entrelazan las grandes motivaciones faústicas del amor, el saber y el poder, que se hallan presentes en el *Fausto* de Marlowe. Tras su aprendizaje mágico, se acentúa la caída diabólica, cuando vemos surgir a un Cipriano infatuado por el poder de su ciencia infernal -que contrasta con la humildad inicial del filósofo-, en la que dice igualar, o exceder incluso, a su maestro maligno, y afirma su imperio sobre todo el orden natural, que le confiere la magia, y sobre el mundo de los muertos, que domina con la nigromancia. Aunque habla respetuoso al Demonio, en la afirmación de su posible superioridad sobre su "sabio maestro", se acerca a la ceguedad del *Learn thou of Faustus manly fortitude !* del Fausto de Marlowe, ahora que Cipriano asegura "que ya yo puedo/ al infierno poner asombro y miedo" (III, 2072-3), en el potente inicio de la jornada tercera. Pero la *hybris* de Cipriano no dura mucho, pues pronto sus sueños de amor y de poder se estrellan con la impotencia constitutiva de la magia demoníaca, que nada puede contra el libre albedrío de Justina. El ascenso espiritual de la virgen, fortalecida en su victoria sobre las tentaciones del diablo, y del mismo Cipriano, tras el despertar de su conciencia que une ahora la razón a la fe se da, simultáneamente, al debilitamiento del Demonio, lo que también sucede en el poema de Goethe, cuyo poder sobre Fausto va menguando en la *Segunda Parte*. Cipriano ha completado en la vida su

experiencia cognoscitiva, y abraza la fe cristiana, que a través de Justina ha reconocido como la verdad. Su presencia hacia el final, en la corte del Gobernador, da lugar a su recapitulación pública, lo que puede tener poco interés dramáticos, pero, como señala Susan L. Fischer, posee importancia psicológica, pues revela aspectos de sí mismo que habían permanecido ocultos, y que integran, en la perspectiva junguiana, el proceso de individuación del que emerge el *Self* como centro de la personalidad⁵². Cipriano aparece "semidesnudo", como de un nuevo nacimiento. En su prisión se reúne con Justina -lo que puede interpretarse como un caso de sincronicidad junguiana, en el que se intersectan los objetivos internos con sucesos externos⁵³. Como Eugenia, Crisanto y Daría, Cipriano y Justina, a los ojos del poder de Roma, deben morir. Aquí está también presente, aunque de manera invertida, la rebelión fáustica, que se da en su doble nivel: teológico, en contra del paganismo diabólico, y político, contra el dominio romano. Los Faustos de Calderón caen por rebelarse a la hegemonía del demonio en el mundo; estos "rebeldes divinos" perecen ante el mal de los hombres para ofrecer un ideal ético y religioso, el cristiano; en su sacrificio, la muerte les abre las puertas del amor y de la vida.

3.2.2 La representación del demonio y lo siniestro.⁵⁴

Se ha señalado la cautela teológica con la que Calderón evita caer en el peligro de una visión magnificada del demonio. Parker ha estudiado con su precisión acostumbrada la evolución que evidencia el arte del dramaturgo barroco en la representación del diablo, desde sus obras juveniles -toma como ejemplo el auto de *El veneno y la triaca-* en donde crea un demonio más seductor, en un plano de mayor igualdad con Cristo, y el cuidado con el que evita incurrir en ello, en obras más maduras, como *El pastor Fido*. Lo cierto es que, sobre este poderoso carácter dramático, al que Vossler en parte atribuyó el desarrollo de la escena moderna, existen opiniones divergentes a

⁵² "Calderón and Jung: Unconscious Psychic Process in *El mágico prodigioso*", *Romanic Quarterly*, t. 31, 1984, pág. 83.

⁵³ *Ibidem*, pág. 84.

⁵⁴ Sobre la palabra "demonio", hay que decir que se trata de una categoría teológica general, para la cual no se emplea mayúscula, que sí se usa, evidentemente, en la designación de demonios particulares, con nombres propios (Satan, Belcebú, Mefistófeles, Moloch, Asmodeo, Astarot, etc.) Utilizamos mayúsculas en el uso de este término para designar a un personaje teatral específico, el diablo abstracto que en los dramas calderonianos no adopta ningún nombre propio y se le designa, casi siempre, como "Demonio".

cerca de la función que desempeña en el drama de Calderón. Roger Moore distingue que este tema, en *El mágico prodigioso*

has been analyzed from two quite distinct points of view according with the Devil is either a projection of the interior workings of one or more of the characters, or else he is an autonomous character in his own right⁵⁵.

Quien en primer término expuso la primera vía interpretativa fue Alexander A. Parker, para quien

The Devil as a dramatic character thus actualises for the audience, in visible form, a potentiality within Cyprian himself, and it is essential for the Devil to realise that though as regards the them he is the projection, as it were, of process that go on within Cyprian's mind, imagination, and sensibility. If the Devil is removed entirely from the action, the play as a play will of course be ruined, but the theme -the idea behind the plot- will still be complete and consistent, for all Cyprian's actions are perfectly explicable in terms of his intellect and will, and need no external supernatural influence to make them happen⁵⁶.

Tal opinión ha sido suscrita, según señala Moore, por T. E. May, Bruce W. Wardropper, E. Keating y por Charles V. Aubrun, quien llega a decir que el demonio es "la créature de fiction de una créature de fiction", como elaboración de la propia interioridad de los personajes⁵⁷. Creo que esta interpretación, si bien psicológicamente válida, no explica a cabalidad la función del demonio en el teatro de Calderón. Es imposible olvidar que, en la ortodoxia cristiana, el demonio posee una realidad metafísica más allá de los hombres, y el teatro de Calderón es, en última instancia, más teológico que psicológico. Además, el demonio encarna fuerzas no sólo interiores, sino también externas, como fuerzas históricas, como el caso del paganismo y la persecución contra los cristianos en los primeros siglos de nuestra era. El propio Parker tiene que reconocer que, sin el demonio, la obra dramática como tal no se sostiene; si esto es así, no puede reducirse un elemento tan relevante para la estructura del drama a una mera proyección psicológica de los personajes. Esto es aún más claro en *Las cadenas del demonio*, donde es materia principal del propio tema de la obra. Por otro lado está la interpretación del demonio como un personaje autónomo, opinión defendida por Everett W. Hesse y por Ángel Valbuena Briones, para quien

⁵⁵ "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comedians*, 33 : 1 (1981), pág. 129.

⁵⁶ "The Devil...", *op. cit.*, págs. 19-20.

⁵⁷ "El mágico prodigioso : Sa signification et sa structure", en Karl H. Hömer y J. Rühl, eds., *Studia Iberica für Hans Flasche*, München, 1973, pág. 29.

La acción de la obra gira en torno a las manipulaciones del Demonio, el cual se introduce con diferentes máscaras [...] Las habilidades y ciencias de este curioso personaje -estupendamente dramático- logran crear un atmósfera de tensión, en la que parecen vencer las apariencias y los simulacros por él creados⁴⁸.

Dentro de esta corriente interpretativa ha podido Moore establecer el carácter del demonio como un elemento principal de un drama fundamentalmente metateatral, en el que hay diferentes niveles autoriales, uno de ellos, el del demonio y su "constant rewriting of the rules and structure of the play"⁴⁹. Hay, de hecho, tres niveles, en orden de importancia, son el de Cipriano, el del demonio y el de Dios. De acuerdo con Moore :

[...]if *El mágico prodigioso* is accepted as a metaplay, then the action itself gains an importance and unity must be sought for in the role of the autonomous, playwriting Devil is second in stature only to that of God, whilst Cipriano's role is reduced to that of an unsuccessful playwright who must act in everyone else's play whilst unable to create his own⁵⁰.

La propuesta de Moore está plenamente sustentada por la estructura de *El mágico*, y, en general, por la de las otras comedias religiosas de Calderón en donde aparece el demonio. Son obras, sin duda alguna, con niveles metateatrales. Esta vía interpretativa, en base a criterios estructurales, se completa con la lectura, más cercana a la teología, de González Echavarría, para quien no es acertada la afirmación de que las funciones del demonio en *El mágico* puedan explicarse psicológicamente, ni que pueda afirmarse sin más que Cipriano podría alcanzar por sus propios medios la verdad ; pues es por medio de la gracia como Cipriano, lo mismo que Irene, Eugenia o Crisanto, logran alcanzar la salvación. El demonio, que está por encima de los hombres en cuanto a su condición sobrenatural, forma parte del plan de Dios, el cual tiene la más alta jerarquía metateatral :

[...]la verdadera finalidad de las acciones del Demonio, podemos afirmar que aquí se trata del conocimiento de Dios y de las vías para alcanzarlo. El tema de la obra es que el conocimiento del Dios verdadero se alcanza mediante la revelación divina -no solamente la razón-, y que el poder de Dios es tal, que puede revelar el misterio supremo de su existencia por vías insospechadas, aún valiéndose del Demonio⁵¹.

⁴⁸ *Perspectiva crítica...*, op. cit., pág. 208.

⁴⁹ "Metatheater...", op. cit., pág. 130.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 133.

⁵¹ "En torno al tema...", op. cit., pág. 219. En su estudio, cita el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* de Martín de Castañega, que afirma que el demonio es un instrumento del que usa Dios para hacer

Concepción que tiene pleno fundamento teológico, y que hallamos en los autos y dramas de Calderón; el hombre no se salva sin la ayuda divina. Esta interpretación es la más coherente con la estructura y la cosmovisión del teatro calderoniano. Pero hay que insistir que, dentro de su perspectiva, no carece de validez la lectura de Parker. De este modo, debe considerarse al demonio como un personaje particularmente complejo, cuyas funciones pueden establecerse en cinco niveles distintos: 1) Nivel de la representación escénica, en donde el Demonio adopta diferentes disfraces y máscaras, ya humanas, ya sobrenaturales, por medio de los cuales interactúa con los demás caracteres; 2) Nivel psicológico, donde encarna una poción de las fuerzas inconscientes de los personajes; 3) Nivel histórico-social, como espíritu de las fuerzas, tendencias o costumbres que aparecen, en una esfera colectiva, en una determinada época (el paganismo, la persecución a los cristianos, las prevaricaciones del amor cortés, la ceguera de don Juan y los demás personajes de *No hay cosa como callar* a lo sobrenatural, etc); 4) Nivel cósmico-teológico, como una fuerza sobrenatural que ejerce su influjo en el mundo y los hombres, que se manifiesta a su vez en un 5) Nivel metateatral, como un "dramaturgo" que traza dentro de la obra su propio proyecto dramático, que se inscribe en una jerarquía secundaria en la superior escritura de Dios.

Para el estudio del demonio y lo demoníaco en Calderón resulta provechoso relacionarlo a la categoría estética de lo siniestro -u "ominoso"-definida por Freud. Lo siniestro "pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror"⁶². El término alemán es *unheimlich* ("no-familiar"), por lo que E. Jenztsch lo había identificado simplemente con lo insólito y desconocido, que por ser novedoso, produce un efecto terrorífico; pero, obviamente, como enfatiza Freud, no todo lo que es nuevo se vuelve siniestro, "a lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso"⁶³. La palabra tiene múltiples connotaciones, entre las que señala Freud, destacamos que en árabe y hebreo lo siniestro coincide con lo demoníaco; por su parte *heimlich* se identifica con lo no ajeno, lo familiar,

comprendibles a los hombres su Divina Existencia; y que "no permitiría en el universo hacer males, si donde no se cogiesen muy mayores bienes" (XVII, 31). Por cierto que González Echavarría relaciona las interpretaciones mal orientadas del papel del demonio con la costumbre de establecer el paralelismo entre *El mágico* y el *Fausto* de Goethe. Todo lo contrario, pues en el gran poema alemán la función del demonio es muy similar a la del drama español, como parte supeditada involuntariamente al plan divino.

⁶² *Lo ominoso*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, t. XVII, pág. 219.

⁶³ *Ibidem*, pág. 220.

doméstico, de confianza e íntimo ; luego, *unheimlich* se relaciona con lo desasosegante, lo angustioso ; el apunte de Schelling es muy intuitivo : "*Unheimlich* es todo lo que estando destinado a pertenecer en secreto , en lo oculto, ha salido a la luz"⁶⁴ . Aquí se establece su vínculo con la revelación de un elemento inconsciente, que ha sido reprimido, y que de pronto, sale a la luz, provocando en el individuo lo que el psicoanálisis llama la angustia por obra de la represión, con la cual Freud explica el paso de *Das Heimliche* (lo familiar) a su antónimo *Das Unheimliche* :

pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella, por el proceso de la represión. Ese nexa con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz⁶⁵ .

Luego, Freud realiza un inventario de los factores desencadenantes de la experiencia ominosa : "la magia y el ensalmo, la omnipotencia de los pensamientos, el nexa con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración"⁶⁶ .

Es viable indagar, junto con nuestra investigación sobre el demonio las formas en que asoma la presencia de lo ominoso en Calderón. Iniciamos con la comedia de intriga *No hay cosa como callar*. En base a esta obra, Wardropper ha delineado una interesante explicación, que involucra a las comedias de su especie. "Es mi tesis -explica- que la reducción general de lo trascendente a la rutina diaria es la que suministra a Calderón la base de sus comedias de capa y espada"⁶⁷ . Detrás de los sucesos cotidianos, se deja ver una trama sobrenatural ; según explica Wardropper :

[...] para el espectador profundamente religioso, la vida humana sera tal como lo representa Calderón : lo que parece fortuito es realmente la obra misteriosa de la providencia, que no excluye las fuerzas del mal. Es, sin embargo, lo normal que la gente corriente y moliente -todos los personajes de las comedias calderonianas- no preste atención alguna a los efectos de la providencia en su destino temporal ni eterno⁶⁸ .

En este ámbito de lo cotidiano, lo familiar, en el que de pronto se transparenta un poco la realidad para dejarnos ver algo que está más allá, es

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 225.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 241.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 242.

⁶⁷ "El pacto diabólico callado...", *op. cit.*, pág. 699.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 701.

un territorio ideal para que emerja lo ominoso. El Demonio no aparece nunca en escena, pero puede intuirse, tras los impulsos de los personajes y los hechos aparentemente casuales, la escritura de su mano siniestra. La mención que en la obra se hace del diablo se involucra al encuentro fortuito de don Juan con Leonor, en su propia habitación. Recuérdese que la dama se ha hospedado en la casa de don Pedro, el padre del burlador, a causa de que la suya se ha incendiado, y que don Juan ha vuelto para buscar unos papeles que ha olvidado su criado. Don Juan y Barzoque llegan al aposento en el que Leonor duerme ; y el protagonista, que no ha podido apartar de su mente a la mujer, dice :

¡Oh, qué feliz fuera yo,
si como a Madrid me vuelvo
a buscar unos papeles,
volviera alegre y contento
a buscar una hermosura
que dentro del alma tengo !

Barzoque : ¿Qué dieras, señor, por verla ?

Juan : Diera el alma.

(1, pág. 1011)

a lo que el gracioso responde “¡Caro precio !” ; pero, como dice Wardropper, casi podemos escuchar al Demonio, gritando entre bastidores “Yo la acepto”, como sucede en la comedia de santos. Barzoque se sorprende, como todo espectador piadoso, por el atrevimiento de su amo ; se espanta luego al ver que Leonor se halla en la habitación. Don Juan niega toda explicación sobrenatural, pero, para el gracioso, la coincidencia es ominosa ; la mujer está ahí “en fe de que aceptó/ la palabra el diablo” (I, pág. 1101) ; dice después “pacto/ ha sido explícito, es cierto”, y sale huyendo de la escena. Los factores de lo siniestro aquí involucrados son la fusión de lo real y lo fantástico, la realización absoluta del deseo ; como explica Freud :

[...] a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado [...]. En ello estriba buena parte del carácter ominoso adherido a las prácticas mágicas [...]. Ahí se [otorga ...] mayor peso a la realidad psíquica por comparación con la material, rasgo este emparentado con la omnipotencia de los pensamientos”.

* *Lo ominoso, op. cit.*, pág. 244.

Estos elementos están presentes en la escena aludida. Don Juan ha emitido un deseo en el que ha involucrado al diablo; de pronto, el deseo se realiza. El burlador reacciona con asombro, pero no con temor; a sus ojos, el suceso debe tener explicación racional, que a él no le importa; la solución del gracioso de que el demonio ha intervenido aceptando un "pacto explícito", queda descartada como necesidad y superchería. Pero, ¿lo es realmente? Como los demás personajes de la obra, en la certera explicación de Wardropper, se halla insensibilizado a la esencia del espíritu religioso, sepultada en la rutina social en la que se repiten prácticas despojadas de su auténtico sentido. Desde el planteamiento general que hace Calderón, se establece la duda sobre la actitud de don Juan, como producto de la conducta racional cotidiana, o de una insensibilidad religiosa. Don Juan ignora si es sueño o realidad lo que vive. Sigue entonces su deseo y comete la violación de Leonor. Al quitarle cualquier elemento religioso al suceso, se desprende también para él su contenido ético, y aligera su responsabilidad al encararlo como una feliz coincidencia. Su practicidad irreligiosa lo lleva a actuar, de hecho, como un aliado del diablo. La lectura del gracioso es válida a nivel psicológico; la coincidencia opera para don Juan, como una tentación demoníaca, en la que finalmente cae, dejando aflorar sus más bajos impulsos. Vemos aquí, en este sentido, un caso inverso al que señala Freud, en el que lo simbolizado adquiere todo el peso del símbolo, en el que el accidente y la acción voluntaria toman el lugar del pacto y la caída diabólicas. La atmósfera onírica, en la que se reúnen lo fantástico y lo real, el deseo y su realización, está muy bien manejada por el poeta Calderón; el monólogo de don Juan, ante Leonor dormida, lleno de sutilezas sobre el sueño y la vigilia, juega con la situación paradójica de la amada que duerme mientras el amante sueña: "Y puesto que sueños son/ las dichas y los contentos/ soñémoslos de una vez./ Hermosa deidad[...]" (I, 1012), dice el protagonista, cubriendo con el sueño su ceguedad demoníaca. Pero, a los ojos del espectador creyente queda la duda si la proposición de Barzoque, en vez de los cómodos autoengaños del burlador, no sería la acertada. Ese es otro factor de lo ominoso, pues "para la génesis del sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible"⁷⁰. El gracioso ha dejado sembrada en el espectador la semilla de lo siniestro, con la duda sobre si no será posible que detrás de los actos cotidianos, en los que se recurre a la explicación del intelecto, o más aún, como ilustra el propio don Juan, al más conveniente engaño, no se halla velada la huella del diablo. El

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 249.

gracioso sigue, a lo largo de la comedia, trabajando esta posibilidad; "incubo del diablo fue", dice. Luego, cuando Marcela le muestra a don Juan la ventera -que él, mentirosamente, decía haber perdido en la guerra-, le susurra su criado "es/ el demonio que anda listo"; Marcela sabe que ha venido a Madrid antes a ver a una dama, y afirma Barzoque, *aparte*, "El diablo se lo dijo" (II, pág. 1024); don Juan insiste que estos no son más que "desatinos" del gracioso. Más tarde, cuando don Juan quiere enfrentar al hombre que visita a Marcela, Barzoque le dice que intenta algo que no emprendería el mismo demonio: "Pues ¿has de hacer/ tú lo que el diablo no hiciera?". Los comentarios del gracioso parecen muy ingenuos, y un lector "sensato" estaría dispuesto a dar la razón a don Juan de que no se trata más que de "desatinos". Lo cierto es que el atrevimiento del protagonista, que ha rematado las "casualidades" con actos impulsivos y violentos, termina al final prisionero en un auténtico enredo infernal, que lo pone al borde de la muerte y que le cuesta tener que consentir a un matrimonio forzado como única salida. Calderón hace surgir un vistumbre de lo siniestro en una comedia que refleja la vida común, para obligar a mirar más allá de los acontecimientos humanos, y reconocer la posibilidad, en el entramado causal que entrelaza lo necesario, lo azaroso y la volición humana, la presencia de una oculta escritura sobrenatural, en la que interviene un principio demoníaco y destructor, cuyo olvido acrecienta el mal de los hombres.

En *No hay cosa como callar*, lo demoníaco apenas se asoma, sugestivamente, suscitando la vacilación de lo siniestro. Otro es el caso de las comedias de santos, en las que la figura del diablo suele tener una fuerte y constante incidencia explícita en las acciones dramáticas. Esto es particularmente cierto para *Las cadenas del demonio*, cuyo tema es las limitaciones demoníacas impuestas por Dios. La diversidad de los ropajes del Demonio es, quizás, la más copiosa en un drama de Calderón (siete u ocho, si se incluye a la posesa Irene), variedad que sirve para enseñar que el diablo adopta todas las formas posibles. Primero, la identificación demonio-Astarot, cumple dos funciones: una, mostrar el valor de las divinidades paganas como meros ídolos; y, dos, establecer el sitio que tales dioses ocupan dentro de la visión religiosa cristiana, como ámbito a través del cual ejerce el demonio sus engaños¹¹. Astarot era una antigua divinidad semítica, relacionada con Afrodita por griegos y fenicios, y que fue identificada, durante la Edad Media, con el demonio. Su faceta seductora se manifiesta al inicio de la obra, cuando aparece en forma de un "gallardo joven", que Irene reconoce como el

¹¹ Vid. "Calderón, apóstol y hereje...", *op. cit.*, pág. 142.

dios Astarot. Ante ella, se presenta como dios máximo, y promete la libertad a la joven si se entrega a él -aunque en un *aparte* declara a todos la "limitada licencia" que de Dios tiene. Su aparición se ha hecho posible cuando Irene ha expresado su consentimiento a entregar "alma y vida" a las divinidades infernales, que abre la puerta al demonio, que sale diciendo su convencional frase "yo la acepto". La emergencia del diablo suele darse de esa manera, como la posibilidad sobrenatural de la realización absoluta del deseo. El efecto ominoso está aquí atenuado por la convención, en la que era común el surgimiento del Demonio en una comedia religiosa, además de la figura atractiva que en primera instancia adopta. La faceta del demonio como Engañador se resalta en su fingimiento de dios justo, cuando impone sendos castigos al soberbio Ceusis y al "impío" Licanoro, que tienen un sentido simbólico de la acción demoníaca (la pasión que ciega; la razón que se calla). Sigue en su simulación cuando les devuelve vista y voz, esta vez, tras la estatua del dios Astarot, al que san Bartolomé enmudece (simbólicamente, la verdad que calla a la mentira), imponiéndole las cadenas de fuego. Luego aparece con figura de mujer, la de la sacerdotisa Selenisa, que es derrotada por el santo en una disputa teológica, y obligada a revelar la verdad. El demonio reafirma a Bartolomé su indómita rebeldía; insistiendo en el tema de la obra, dice

Tal vez podré, aunque ellas sean
Las cadenas del Demonio
 quebrantarlas y romperlas.
 (II, pág. 664)

Pues, para proseguir en su lucha, el demonio, el gran Engañador, se engaña a sí mismo con la ilusión de que alguna vez logrará la victoria absoluta. Su siguiente aparición es la más terrorífica de la obra; el demonio habla a través de la furiosa Irene, lo que escénicamente debió de provocar una fuerte descarga siniestra -que suscita esta reunión ominosa de lo humano y lo inhumano, que involucra también el tema del doble. El demonio se resiste a abandonar su imperio sobre la mujer; en el exorcismo del santo, le dice:

Déjame : en mi centro estoy,
 pues es centro del demonio
 el pecho del pecador.

El artificio teatral sirve como símbolo escénico de la esclavitud demoníaca del pecador. El diablo le sustrae de su posibilidad de elección; usurpa en el corazón del hombre el trono que pertenece a la esencia verdadera de la

conciencia libre. Por la intervención milagrosa de Bartolomé, el demonio deja libre "lengua, alma, discurso y voz", para que Irene pueda volver a tener el control de sí misma; como le "pesa" la elección demoníaca, el santo afirma el poder del libre albedrío humano que descansa, como las licencias del Demonio, en la voluntad de Dios. Sus cadenas son inquebrantables, y se ve obligado a abandonar su dominio sobre la mujer; según la acotación "sale con gran ruido el demonio del cuerpo de Irene, que cae desmayada". La metáfora de las cadenas de fuego se hace patente en la escena cuando aparece el Demonio, dentro de una gruta, encadenado. Desde su prisión prometéica, instiga a Ceusis para que continúe la persecución de los cristianos. Pide a Dios que lo libere, excusando una de las razones por las que la teología cristiana supone la permisón divina del mal: hacer más difícil el camino a los justos -en este caso específico, el apóstol san Bartolomé- para elevar la gloria de su triunfo. Se escucha música celestial, y se rompen las cadenas. Aparece luego, como un peregrino perdido que

[...]viene desterrado
 hoy de su patria bella
 porque a Cristo adorar no quiso en ella.

(III, pág. 670)

con lo que Calderón abraza la interpretación de Francisco Suárez sobre la caída demoníaca por rehusarse a adorar las dos naturalezas de Cristo, la humana y la divina. Sale al encuentro de san Bartolomé, preguntándole por el correcto camino; "¿Cuándo no andas perdido/ tú infelice?", le responde el santo, a quien no se le ha ocultado la identidad del peregrino; luego sucede la captura de Bartolomé por Ceusis, y su martirio. Más adelante, se presenta el diablo en el aposento de Irene, para infundir celos a Licanoro. Cuando la tragedia de honor parece inminente, se da la última aparición del demonio, en visión milagrosa, a los pies de san Bartolomé, y explica a todos sus engaños, antes de hundirse en el infierno.

Aunque menos varia, más sutil e interesante, osada incluso, se muestra la figura y la temática diabólicas en *El José de las mujeres*. En primer término, se plantea escénicamente una identificación Demonio-magia, al entrar en el cuarto de Eugenia "vestido de estrellas", para entablar la disputa teológica con Eleno por la conciencia de la mujer estudiosa. Pero la forma más llamativa y original, y de las más ominosas ideadas por Calderón, se da cuando toma posesión del cadáver de Aurelio. Recuérdese que Cesarino ha matado a Aurelio en una lucha que sostienen en el cuarto de Eugenia. Cuando

cae muerto , aparece el Demonio y habla a la desmayada mujer, explicando su proyecto :

[...] y pues que tengo
 licencia de dios, así
 desde hoy perseguirle pienso ;
 que en este helado cadáver
 introducido mi fuego,
 en traje has de ver de amigo
 a tu enemigo encubierto.
 Bien sé que es cárcel estrecha
 a mi espíritu soberbio
 la circunferencia breve
 de aqueste mundo pequeño
 de quien, ya señor del alma
 vengo a poseer el cuerpo[...]
 (I, pág. 918)

Sale luego del escenario, y "al mismo tiempo se levanta Aurelio y se va". Como ha apuntado Freud, "la muerte aparente y la reanimación de los muertos" son "representaciones harto ominosas"⁷². Por supuesto, no todas las historias de resucitados son siniestras. En ésta se incluye lo ominoso por el carácter que tiene de posesión demoníaca: desde la jornada segunda, veremos caminar y hablar a Aurelio como un personaje más, con el conocimiento de que sus acciones y palabras no son las de un hombre, sino las del propio demonio. Este recurso teatral motivó al inquisidor Juan de Rueda y Cuebas una censura al pasaje para evitar que el Demonio tomase posesión del cuerpo de Aurelio, por considerarlo herético. E. M. Wilson puso de relieve, en defensa de Calderón, que una autoridad en la materia como Pedro Ciruelo (en su *Reprovação de las supercherias y hechicerias*, Salamanca, 1538), afirmaba que el demonio podía introducirse en un cuerpo muerto por algún tiempo y hacerle andar y hablar en una suerte de "diabólica ventriloquía"⁷³. Sin embargo, recientemente Javier Aparicio Maydeu ha vuelto ha polemizar sobre este asunto, insistiendo en el "carácter herético" de la escena de *El José*. El mismo Maydeu cita a Martín Antonio del Río y

⁷² *Lo ominoso, op. cit.*, pág. 246.

⁷³ "Inquisitors as Censors in Seventeenth-Century Spain", en *Expression, Communication and Experience in Literature and Language. Proceedings of the XII Congress of the International Federation for Modern Language and Literature*, ed. de R. G. Popperwell, The Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1973, págs. 266-67. Cit. por Javier Aparicio Maydeu, "Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*", *op. cit.*, pág. 593.

López de Villanueva, en cuyo *Disquisitionum Magicarum* (Lovaina, 1599-1600), conocido seguramente por el poeta, se afirma que podría el demonio, si Dios lo permitiese, obligar a una ánima condenada a meterse en un cuerpo para moverlo y hacer demostración de algunas operaciones en el mismo [...] También podría meterse en un cadáver y manejarlo, moverlo, y por algún tiempo realizar las demás operaciones por las que parezca que vive⁷⁴.

Lo que respalda teológicamente por completo el recurso usado por Calderón. No convencido de ello, Maydeu contraargumenta que

Calderón no perfila el endemoniamiento de Aurelio como una aflagaza demoníaca que controle el cadáver del galán haciéndolo funcionar en escena de autómatas, sino que establece una suerte de metempsicosis por la que el Demonio le insufla nueva vida dotándola de alma⁷⁵.

Esta especiosa argumentación no tiene ningún sustento en el drama; lo que vemos es literalmente lo que afirma del Río en su tratado: el Demonio se mete en el cadáver de un hombre y hace que por un tiempo realice las operaciones de un vivo. Desde la jornada segunda vemos al cuerpo de Aurelio, pero palabras y pensamientos pertenecen, hasta el abandono al final del cadáver, al Demonio, que, en su calidad de espíritu es el que da aparente vida al cuerpo exánime, de modo que toda suerte de "metempsicosis" no está más que en la imaginación de este moderno crítico-inquisidor. La mayoría de los argumentos por él esgrimidos no hacen sino reforzar la explicación aportada por Wilson. Calderón establece los fundamentos de la posesión demoníaca en la permisión divina y en el hecho de que el Demonio posee ya el alma de Aurelio, y ahora se vale de la "cárcel estrecha" de su cuerpo para cumplir mejor con sus planes. Tampoco parece adecuada en este caso la objeción de Parker sobre la inconveniencia de que el demonio tome figura humana, debido a que lo hace interactuar en igual nivel con los demás personajes, con lo que podría influenciar de manera más directa su libre albedrío. Pues, si esto es así, en ella incurren no sólo esta comedia de Calderón, sino muchas obras suyas y de la mayoría de los autores del Siglo de Oro. El demonio podía adoptar no sólo figuras humanas, sino incluso, ropajes santos; hemos visto a los ermitaños de *La gran columna fogosa* tentados por el diablo de monje -así aparece, de acuerdo con una vieja tradición, en el *Faustbuch*, y es la figura que adopta para el *Fausto* de

⁷⁴ *La magia demoníaca*, ed. de J. Moya, Hiperión, Madrid, 1991, t.I, pág. 597, *ibidem*, pág. 596.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 596.

Marlowe-, y, lo que es aún más dañoso, se le presenta a Paulo como un Ángel enviado por Dios mismo, sin revelarle jamás su engaño ; y nadie puede dudar de la solidez teológica de Tirso. Tales objeciones inquisitoriales hechas a esta obra, lo mismo que las que se hicieron a *Las cadenas*, carecen de verdadero fundamento ; son sólo anécdotas que se suman a la vasta antología que testimonio la escrupulosidad persecutoria ejercida por el Santo Oficio. Lo más importante es preguntarse aquí el por qué Calderón eligió recurrir a este singular recurso. Como atinadamente ha indicado Wardropper, "neither the other characters nor the audience can tell much difference between Aurelio and El Demonio" ; su explicación es, muy probablemente la acertada : "We are led to the conclusion that men wearing the trappings of the court are potentially *demonios*, evil spirits"⁷⁶ . El comentario de Wardropper está orientado en función a la crítica que Calderón realiza en esta obra a la vida, el amor y las maneras de ser cortesanas, que, bajo sus suntuosos ropajes, ocultan la vieja y humana barbarie. A ello se añade el hecho de que Aurelio se encargaba de la persecución de los cristianos, tema de interés en sus primeros tratadistas como Lactancio, y de particular relevancia en estas comedias religiosas de Calderón, lo que sugiere de nuevo la relación paganismo bárbaro-demonismo. Pero lo fundamental es lo indicado por Wardropper ; hacemos recordar que en los hombres está presente la perversidad demoniaca, y que el enemigo, según la *Biblia* lo afirma, se oculta en el que se presume familiar y amigo, como el propio Demonio dice a Eugenia inconsciente. Podría decirse aquí, como Freud comenta sobre un cuento de Hoffmann, que "el autor quiere hacernos mirar a nosotros por las gafas o los prismáticos de la óptica demoniaca"⁷⁷ . Es interesante también esta relación psicológica entre el hombre perverso y el Demonio. Aurelio se nos muestra como un pagano apasionado, celoso, violento, enemigo del cristianismo ; pero su rasgo principal es la tristeza, la melancolía : "¡Qué de cosas piensa un triste", es la frase que resume la psicología de Aurelio, poseído por la infelicidad que domina a un hombre que vive alejado de lo espiritual. La tristeza del pagano tiene eco en unas palabras del Demonio :

sé que es vana diligencia
quererme dar muerte a mí
pues es imposible que muera
un infelice [...]

(II, pág. 982)

⁷⁶ "Secular Society...", *op. cit.*, pág. 317.

⁷⁷ *Lo ominoso, op. cit.*, pág. 230.

cuya penosa condición sabe no tiene siquiera la esperanza de la muerte. Calderón sugiere así que la vida de un hombre fuera de la espiritualidad es muy parecida a la *poena damni* demoníaca, cuyo sufrimiento radica en estar alejado de Dios.

Por otra parte, en varios momentos de la obra, se insiste en las limitaciones del Demonio ; así, cuando trata de forzar a Eugenia :

- Eugenia :** [...]Mira Aurelio
la temeridad que intentas
- Aurelio :** Cómo estas temeridades
ha intentado mi soberbia.
- Eugenia :** No las habrá conseguido.
- Aurelio :** [Ap.] (Es verdad, aunque sé que ésta
tampoco he de conseguirla,
pues yo no puedo hacer fuerza,
sino por persuadir no más,
con todo eso, he de emprenderla.)
(II, pág. 921)

Y luego, cuando Eleno rescata a Eugenia :

- ¿Para esto abríme dejaste
Señor, la prisión estrecha
en que me tienes ? Mas ¿cuándo
la libertad que me entregas
no viene atada a las líneas
de tu suma omnipotencia ?
(II, pág. 921)

El Demonio reconoce a cada momento "sus cadenas" ; pero es tal su entrega a sus labores de perdición, que el dramaturgo lo representa, incluso, solicitando el favor del Cielo :

- Ah, Señor, no la limites
ya que me das tal licencia.
(II, pág. 923)

de modo que, al menos este demonio, asume con plena consciencia su sujeción a la omnipotencia divina ; no abandona su voluntad maligna, su proyecto destructor, pero, ante su limitado poder, sólo le queda rogar por que sus deseos concuerden esta vez con los de la Voluntad infinita. De nueva cuenta, se revela aquí como en el engañador que se engaña a sí mismo (así como el don Juan de Calderón, que es el burlador burlado). Más tarde se da la estratagema por la cual consigue la deificación de Eugenia. Cuando lo acosan

las espadas del padre y el hermano de Eugenia, pues creen que Aurelio la ha raptado, y de Cesarino -ante quien se da el lamento de su desdichada inmortalidad. Para escapar de la situación, se arroja al Nilo y resurge, en lo alto de un peñasco, en figura sobrenatural, montado sobre un cocodrilo ; explica entonces a todos que a Eugenia se la han llevado los dioses a morar a su lado, por lo que Aurelio es inocente de la acusación. Vuelve entonces, en el cuerpo humano a escena, y se jacta de su triunfo :

pues sacaron mis cautelas
 hoy una idolatría más
 de las virtudes de Eugenia.

(II, pág. 923)

Wardropper resalta la habilidad retórica del Engañador, que no ha afirmado nunca que Eugenia sea una diosa ; sin embargo, todos lo entienden así, y gritan "¡Viva la deidad de Eugenia !" ; quien en primer término lo interpreta con este sentido es Cesarino, el enamorado de Eugenia, lo que enfatiza la idolatrización propia del amor cortés.

Hay que señalar la función diabólica de Melancia como urdidora de engaños ; así como el Demonio hace creer que Eugenia ha sido divinizada, Melancia la acusa, ante su propio ídolo, de haber querido forzarla. Un detalle muy llamativo es la sugestión calderoniana de una auténtica tentación sufrida por el propio Demonio. Como se sabe, Aurelio se hallaba enamorado de Melancia ; cuando el Demonio, en su vestidura humana, ve a la mujer, sufre un desconocido estremecimiento. En la escena se suma también la naciente pasión de Melancia por Eugenia ; ambos se entrelazan en paralelos parlamentos :

Aurelio : Si iré. [*Aparte*] (Pero por volver a este asombro las espaldas.)

Melancia : Si saldré. [*Id.*] (Mas por templar un nuevo ardor que me abrasa.)

Aurelio : Adiós, Melancia.

Melancia : El os guarde.

Aurelio : (*Ap.*)

¿Qué sentimiento...

Melancia : (*Id.*)

¡Qué ansia...

Aurelio : ...es la que llevo en el pecho

Melancia : ...es la que aflige el alma.

(II, págs. 929-30)

La mujer demoníaca, apasionada por la mujer virtuosa, en hábito de hombre ; el Demonio en cuerpo humano, sufriendo el desecho de Aurelio por Melancia. Nótese el juego de la ironía barroca en los retorcidos paralelismos, entre los dos oxímoros escénicos, Demonio-hombre, mujer-hombre. Lo más singular es sin duda esta insospechada experiencia demoníaca de la lascivia humana ; el ángel caído, tentado por la poderosa pasión que mueve a los hombres.

Por último, es interesante el momento en el que, una vez derrotado, el Demonio abandona el cuerpo de Aurelio. Primero, cuando Cesarino quiere darle muerte, repite el patético lamento por su infeliz inmortalidad :

¡Pluguiera
al Cielo divino y justo
pudiera morir, y no
viera el honor de su triunfo !
(III, pág. 937)

Luego abandona el cadáver, ante el horror de Cesarino y las graciosadas de Capricho :

Aurelio : Desamparando el cadáver
que habité ; que hasta este punto
pudo durar la licencia
de estar en él.

*Húndese el Demonio y queda en
el suelo el cadáver de Aurelio*

Capricho : Abrenuncio.
Cesarino : ¡Ay de mí, infeliz ! ¡Qué veo !

Capricho : Hacerse dos diablos de uno,
por apocarse.

Cesarino : ¡Mortal
estoy !

Capricho : ¿Qué dirá el difunto ?

Cesarino : ¿Quién eres, pálida sombra ?
¿Quién eres, horror caduco ?

Capricho : Por no ver este espectáculo
volviera a ser catecúmeno.
(II, 937-8)

Es difícil imaginar una escena en que se supere esta fusión barroca de lo cómico y lo trágico, de lo terrorífico y la burla casi grotesca. La experiencia sufrida por Cesarino tiene una gran carga ominosa. La psicología del personaje ha sido bien perfilada por Calderón. Él es quien ciegamente ha adorado a Eugenia, idolatrándola en el amor y en culto religioso ; luego es quien da la orden de su muerte que, cuando trata de revocar, se le informa

que es demasiado tarde. Después quiere liberar su culpa y su furia matando al instigador de la acción, Aurelio, cuando el Demonio abandona su cuerpo. En efecto, Aurelio ha propiciado la confusión y la desgracia moral de Cesarino ; pero ahora se da cuenta de que no ha sido obra de un hombre, sino de algo que está más allá. A Cesarino se le revela entonces que ha sido sólo una pieza de una partida sobrenatural, en la que están en juego fuerzas que no comprende. Sus dudas, "¿Quién eres pálida sombra ?/ ¿Quién eres, horror caduco ?", expresan magníficamente la conmoción metafísica de una mente pagana a la que el demonio le ha sido revelado. Éste es el zarpazo de lo siniestro ; Calderón ha sabido capturarlo con gran maestría. Sin embargo, el autor tiene presente, conforme a su alta consciencia dramática, el movimiento de las acciones en función del receptor y de la finalidad significativa de la obra. Por ello interviene en la escena el gracioso. Capricho ha aparecido antes para informar a Cesarino que la sentencia ha sido ejecutada :

Capricho : ¡A muy buen tiempo

[...]

Como ya el verdugo
rey de comedia enojado
contra algún valido suyo,
la cabeza de los hombros
la ha dividido.

La burla del gracioso cumple aquí dos funciones : recordar al lector que no asiste a algo real, sino ficticio, y , a un tiempo, absorber la tragicidad del momento, pues no hay tampoco mucho que lamentar la muerte de Eugenia, ya que su martirio le ha conquistado la gloria. Su intervención postrera, cuando abandona el demonio el cadáver, ayuda también a envolver, en la nube cómica, los elementos siniestros en una comedia en la que se canta el triunfo final de un santo, y, además, se anticipa al posible efecto risible que podría producir en el espectador, que neutralizaría su parte terrible, y que al estar demasiado cerca del final podría hacer ver a la obra como más de burlas que de veras -y Calderón tiene siempre un pie adelante del espectador. Aurelio no resulta tan ominoso a los espectadores, pues saben ya su identidad verdadera y se han habituado a él tras dos jornadas en escena, como al pagano Cesarino, por lo que su horror bien podría mover más a risa que a espanto. La burla catalizadora del gracioso equilibra lo terrible y lo cómico, dejando a los espectadores en un más propicio estado para recibir la última aparición angélica de Eugenia, camino al Cielo, y de Melancia, sufriendo los suplicios infernales. La doble lectura, burlesca o doliente de lo demoníaco,

hecha por Capricho y Cesarino, reúne comedia y tragedia dentro del marco de la representación para recordar la inconstancia de lo mundano, donde "Nada es verdad ni es mentira", y todo se vuelve susceptible de leerse con los anteojos del gracioso o de los personajes trágicos. La única realidad, que no pueden olvidar los hombres, es la inmutable, la eternidad del abismo o de la gloria.

Diferente es el caso de *Los dos amantes del cielo*. El etéreo lirismo de esta obra no es perturbado por la presencia manifiesta del Demonio. Sin embargo, como es inherente a la trama fáustica, hallamos, bajo diferentes figuras y ropajes, el elemento demoníaco. La única aparición diabólica sobrenatural se da en la disputa entre los dos espíritus en el gabinete de Crisanto ; la fácil identificación del demonio se da a través de su vestido, "de negro con estrellas", como en *El José*, y en su defensa del politeísmo. Ambos espíritus son invisibles para Crisanto -lo que no sucedía con Eugenia. En esto se perfila ya la mayor sutileza de esta comedia, que en poéticas e intimistas pasajes, despliega el caso fáustico desde la dimensión de la interioridad. El demonio aparece aquí en dos personajes : Escarpín, el gracioso, y, sobre todo, en Polemio, el padre de Crisanto. El primero de ellos es, según Valbuena Prat, "Mefistófeles de pícaro", una especie de "diablo duende" que tiene la manía de contar cuentos que "van de lo picante a lo semifilosófico, de lo procaz a lo irreverente"⁷⁸. Escarpín es una de las más originales figuras de donaire de Calderón. Aunque es también un criado, y cumple la acostumbrada función cómica, sus humoradas suelen tener mayores destellos de seriedad. No es nada más un "simple" como Lirón o Capricho, sino también un pícaro, un hombre que oculta tras su irónica irreverencia y su "sentido práctico" su inmoralidad y sus vicios ; es un complaciente disoluto, que sigue sin culpas los dictados de su apetito. Además, es un paródico "rival" de amores del protagonista, que está a punto de violar a Daría, salvada por la intervención milagrosa del león. Como dice Valbuena Prat, Escarpín representa al "hombre del pueblo, ingenioso y sin ideales, que le lleven al sacrificio ; socarrón y escéptico, que se da en todas las épocas"⁷⁹. El suyo es el ingenio de la practicidad acomodaticia, del "vicio que se oculta a sí mismo", según dice Aristóteles, en la *Ética Nicomaquea*. Esta vileza revestida de una lucidez aparente, es una parodia de la ceguedad demoníaca. Por otra parte, está la función diabólica de Polemio, padre de Crisanto. Para Freud, el demonio simboliza, principalmente, dos cosas : las pulsiones

⁷⁸ "El tema de "Fausto"...", *op. cit.*, págs. 202-4.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 224.

inconscientes reprimidas, y el padre odiado, el padre como seductor diabólico⁸⁰. Este es el papel que asume Polemio. En un primer término, parece estar sinceramente preocupado por su hijo. Cuando aprehenden a Crisanto, lo lleva a su propia casa -para rescatarlo del castigo que merecía, conforme a las leyes-, la cual le sirve como prisión. Polemio muestra a Claudio su hijo, encadenado. La situación es similar a la de Segismundo -y la de Irene. En ese caso, Basilio asume plenamente el papel de padre negativo, que en su soberbia astrológica cree predecir el futuro, y en base algo incierto, le roba a Segismundo la posibilidad de vivir. En esta función demoníaca del padre hay un vínculo más de *La vida es sueño* con el mito fáustico, que nace de su misma universalidad. El nexo significativo se estrecha en la relación padre-mago-demonio, lo corroboran la representación del propio diablo como "estrellero", y con figuras demoníacas como el Fitón de la comedia mitológica calderoniana *Apolo y Climene*. La función demoníaca de Polemio se establece de otro modo; aunque parece querer el bienestar de su hijo, lo que hace en realidad es tratar de alejarlo de la verdad de la doctrina cristiana, en la que ha sido iniciado Crisanto por Carpofofo. Lo que hace entonces es, como lo haría el demonio, tratar de apartarlo de su búsqueda a través de fiestas y de la pasión sexual. Convoca entonces a las mujeres más bellas de Roma para que traten de seducir a su hijo, quien deberá de elegir entre ellas esposa. Hace de heraldo de la noticia Escarpín, lo que sugiere el lazo diabólico entre el padre y el gracioso. Pero el demonismo de Polemio sale a relucir más tarde, cuando descubre que es Carpofofo el médico que visita asiduamente a Crisanto, con el escondido fin de completar su conocimiento de la fe cristiana. Polemio manda degollar a Carpofofo, que es su símbolo opuesto. Crisanto reconoce a Carpofofo como su padre verdadero, frente a Polemio, a quien dice:

[...] aunque tú a mi vida diste
el ser de padre, perdiste
el dulce nombre después
que otro, con más alta palma,
el ser del alma me dio
[...]
más de padre el nombre adquiere
el padre que por mi muere
que el padre que por mi mata.

(III, pág. 1100)

⁸⁰ Vid. Luisa de Urlubey, *Freud y el diablo*, Madrid, Akal, 1986, 196 págs.

Carpoforo y Polemio representan dos arquetipos opuestos : uno, el padre bienhechor, maestro espiritual y "padre del alma"; y el otro, el padre demoníaco y destructor, que quiere imponer su dominio sobre su hijo, impidiendo su verdadero nacer a la vida. La furia diabólica de Polemio se desata a partir de entonces, decretando la muerte de Crisanto y la injuria de la vestal Daría que será entregada a la "casa de Venus". En este pasaje, vuelve a establecerse el vínculo demoníaco entre Polemio y Escarpin, que buscará sacar provecho de la situación forzando a Daría, que es salvada por la gracia a través del hecho legendario del león. Por cierto que en la obra aparece un elemento ominoso, vinculado a un milagro divino. La cabeza de Carpofofo habla, revelando a Daría "Alma, busca al que murió/ enamorado por ti"; suceso comprendido en el inventario de lo siniestro de Freud :

"Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo [...] pies que danzan solos [...] contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se le atribuye todavía [...] una actividad autónoma"¹.

lo que Freud relaciona al complejo de castración. Por supuesto, el efecto siniestro de la escena de Calderón está atenuado por su vinculación a lo divino.

Con lo hasta aquí dicho, es posible aunar a la clasificación de los niveles en los que puede entenderse la acción del demonio, otras consideraciones generales. Así, vemos que las funciones demoníacas pueden ser asumidas por : 1) El diablo mismo, en una nutrida variedad de ropajes (sobrenaturales, humanos) ; y 2) Por el padre (como Polemio o Basilio) y otros personajes (Escarpin, Ceusis, Melancia, etc). Así mismo, puede hacerse presente de tres maneras distintas : a) En forma patente (como en el primer caso de los anteriores) ; b) de manera simbólica, sin aparecer de manera directa (como en el caso segundo) ; y c) como un misterioso elemento condicionante, oculto en la vida cotidiana, de una aparente sucesión de hechos casuales, y cuyo sentido verdadero se sugiere a través de un vislumbre ominoso (como sucede en *No hay cosa como callar*) ; en esta última forma, se muestra directamente relacionada a los niveles estructural y teológico de la acción demoníaca.

Por otra parte, es posible sugerir un esbozo de clasificación sobre los motivos ominosos que aparecen en Calderón. Puede señalarse, al menos, cuatro de los seis principales que distingue Eugenio Trias, en base al texto de

¹ *Lo ominoso, op. cit.*, pág. 243..

Freud⁸² : 1) El motivo del doble, que aparece en *El purgatorio de San Patricio* (cuando Ludovico Enio descubre que el sombrío caballero que lo persigue es imagen de sí mismo y de su muerte), y en la figura de Justina, ambos relacionados con el reconocimiento de la muerte y el desengaño ; 2) la duda de “que lo animado sea viviente” y que lo inerte tenga en realidad vida, como la animación de Pandora en *La estatua de Prometeo* ; en este punto puede incluirse la reunión de naturalezas distintas, lo humano y lo inhumano (lo diabólico), como en la “ventriloquía diabólica” en la posesión de Irene en *Las cadenas*, y la encarnación del demonio en el cuerpo de Aurelio ; 3) la animación de órganos amputados, como la cabeza parlante de Carpofo en *Los dos amantes del cielo* ; 4) la reunión ominosa de lo fantástico y lo real, en la realización absoluta del deseo, cuyo ejemplo se ha visto en *No hay cosa como callar*. La categoría estética de lo siniestro ha sido relacionado principalmente al Romanticismo y a su influjo posterior. Es interesante encontrar los principales motivos ominosos repetidos en un dramaturgo barroco ; esto señala un antecedente importante y sugiere otro vínculo entre Barroco y Romanticismo. Por supuesto, en la orientación cristiana de Calderón, lo demoníaco pierde parte de su efecto ominoso. Hay que tener también presente las condicionantes propias de la representación teatral. Sería interesante realizar estudios más detenidos sobre lo siniestro en el drama de Calderón, en el teatro como género y en general, en la literatura del Barroco y sus relaciones con el período romántico.

Muy activa aparece también la figura del diablo en *El mágico prodigioso*. En ella, el Demonio hace explícitas de nueva cuenta las cadenas que lo sujetan. En el prólogo a la versión de Yepes, el Demonio aparecía en un carro tirado por dos dragones, y declaraba :

Pues es adonde vengo
de la licencia usar que de Dios tengo,
que aunque no tengo yo ley ni obediencia
nada puedo intentar sin su licencia.

Idea que se repétirá en el “Prólogo” del *Fausto* goethiano, donde Mefisto recibe de Dios mismo la permisión de tentar a Fausto ; pues aún la gran individualidad rebelde, que pretende sustentarse a sí misma y que se ha afirmado como antagonista de la divinidad, halla encadenada su libertad a la Libertad absoluta. Ya en la versión segunda de *El mágico*, la entrada del Demonio se da bajo la forma de un forastero perdido -uno de sus disfraces en

⁸² *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992, 2ª ed., págs. 33-35.

Las cadenas del demonio. Las intervenciones del diablo en ésta obra tienen un importante contenido metafórico-simbólico. En primer lugar, en su disfraz de forastero, se presenta a Cipriano preguntándole por el camino a Antioquía, que lleva buen rato en su búsqueda ; sorprendido, el estudioso le responde que es extraño que pregunte por la ciudad, pues no a la vista están sus altas torres, y que

[...] No hay de cuantas
veredas a aqueste monte
o le líncan o le pautan
una que a dar en sus muros,
como en su centro no vaya :
por cualquiera que toméis
vais bien [...]

(I, 109-118)

El Demonio da su muy citada respuesta :

Ésa es la ignorancia :
a la vista de las ciencias,
no saber aprovecharlas.

(I, 118-120)

La ciudad como centro del mundo simboliza el orden celestial, la *Civitas Dei*, de la que el diablo ha quedado fuera, neciamente perdido, en su ignorancia voluntaria. Luego se establece la discusión entre él y Cipriano ; el demonio desempeñará la función de contradictor de la tesis que sustente, cumpliendo él mismo el papel de la disputación escolástica de *advocatus diaboli* ; en la perspectiva junguiana, se convierte en la personificación del "principio de opuestos"⁸³, que debe enfrentar el hombre para acceder a la experiencia de la totalidad. El demonio, que ve la evidencia de dios en todas partes, se niega a postrarse ante una verdad que, como quiere el salmista, proclama el universo entero. En la tradición del hinduismo y el budismo, todo es ventana y puerta de trascendencia, estamos ante la verdad que habita, como afirma un maestro Zen, en la existencia ordinaria, aunque algunos la vean y otros no. El demonismo se revela como la empecinada ignorancia, la pertinaz marcha de una inteligencia que se impone a sí misma una venda que le impide reconocer y abrazar la Verdad, por aferrarse a su propia verdad individual. Como ironista de sí mismo, el Demonio utiliza en la escena una metáfora, cuyo sentido es aludir a su propia condición de caído. Para introducirse en las dilucidaciones de Cipriano, el Demonio le dice que es

⁸³ Susan L. Fischer, "Calderón and Jung...", *op. cit.*, pag. 73.

versado en todas las ciencias, pues viene de una patria donde las ciencias más altas "sin estudiarse se saben". Cipriano le hace ver su vanidad de pretender saber sin indagar, y el Demonio concede :

Verdad tanta
es ésta que sin estudios
tuve tan grande arrogancia
que a la cátedra de prima
me opuse, y pensé llevarla,
porque tuve muchos votos ;
y, aunque la perdí, me basta
haberlo intentado ; que hay
pérdidas con alabanza.

(I, 146-155)

La metáfora es transparente ; el Demonio trató de acceder a la "cátedra de prima", el sitial de Dios ; tuvo muchos votos (los ángeles rebeldes), pero, finalmente, la perdió, aunque este hecho no le pesa pues hay "pérdidas con alabanza", reafirmación de la heroicidad del atrevimiento diabólico. La rectitud moral e intelectual de Cipriano triunfa sobre la sofística sobrenatural del Demonio ; conforme a aquel criterio expuesto en la *Retórica* aristotélica, la verdad se impone, por su mayor peso, en una discusión en la que se confrontan argumentaciones igualmente sólidas. El rétor diabólico se acepta vencido ante "evidencia tan clara", y comienza a maquinarse otras estrategias de perdición. Otra forma adquirida por el Demonio es la de un hombre que salta del balcón de Justina, para derribar su imagen virtuosa a los ojos de Lelio y Floro. Pero lo más interesante es la segunda aparición, en el inicio de la segunda jornada, a Cipriano, en la que emerge como náufrago de una furiosa tempestad. Toda la escena tiene, como en la anterior, un sentido metafórico y simbólico. La tempestad es un "símbolo teofánico que manifiesta la omnipotencia de Dios [...] es una manifestación de la cólera divina y a veces un castigo" ; a través de ella, en el libro de Job, Yahvéh les da a los hombres "una lección de humildad, al mismo tiempo que afirma su poder incomparable"²⁴. En el drama calderoniano, el demonio aparece, aunque poderoso, con la limitada fuerza de una individualidad que pretende separarse y se anega en el inmenso océano de la totalidad. Cipriano contempla la escena en la cual un hombre salta de un navío que está a punto de dar al través, y que logra llegar a nado hasta la orilla donde él se encuentra. El Demonio besa la "madre" Tierra, y agradece la firmeza de su

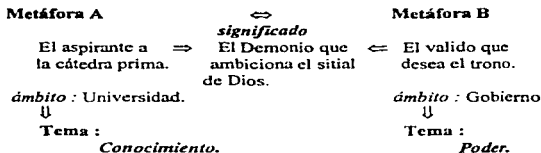
²⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., pág. 983 ; s. v. "Tempestad".

suelo -ironía del apgo demoníaco al mundo -; Cipriano le recuerda entonces que sobre la Tierra no hay nada firme ni constante. Todo las palabras del Demonio están plagadas de ironías sobre su caída ; dice, por ejemplo, que "Todo mi bien he perdido". Su discurso alude, por un lado, a su condición de náufrago -que escénicamente él mismo ha preparado-, y, por el otro, a su caída angélica ; esto es, se da a un doble nivel : teatral (fingido), y simbólico (ontológico). Y elabora, para explicar su origen y procedencia a Cipriano, una metáfora paralela a la de la primera jornada :

Tan galán fui por mis partes,
 por mi lustre tan heroico
 tan noble por mi linaje
 y por mi ingenio tan docto,
 que, aficionado a mis prendas
 un rey, el mayor de todos
 (puesto que todos le temen
 si le ven airado el rostro) ;
 [...]
 me llamó valido suyo,
 cuyo aplauso generoso
 me dio tan grande soberbia
 que competí el regio solio,
 queriendo poner las plantas
 sobre sus dorados tronos.
 Fue bárbaro atrevimiento :
 castigado lo conozco.
 Loco anduve ; pero fuera
 arrepentido, más loco.
 Más quiero en mi obstinación
 con mis alientos briosos
 despeñarme de bizarro
 que rendirme de medroso.

(II, 1299-1306, 1311-24)

Que tiene el mismo sentido de la anterior metáfora de evocar la rebelión y precipitación infernal de los ángeles rebeldes ; también se repite la idea del empecinamiento en la elección demoníaca, satisfecha en su valentía y heroicidad. Es importante ponderar que Calderón elige con cuidado tales metáforas, que se corresponden al sentido del movimiento general de la acción y de la conciencia de Cipriano ; de este modo, podemos ver las asociaciones sémicas de las metáforas diabólicas :



Lo que se corresponde al propio paso de Cipriano de la vida activa intelectual, en su indagación teológica, a la vida activa que, en su interacción con los demás hombres, tiene un ámbito político y ético. Cipriano necesita ahora la *poder* sobrenatural del demonio para doblegar la firme voluntad de Justina. Otra metáfora diabólica de sí mismo es :

Los anchos campos del mar
sanguiento pirata corro.

Que será cara a los románticos, y con la que el Demonio expresa la feroz acción que emprende en su rebeldía metafísica. Luego se declara mago, en cuya ámbito se entrelazan, como se ha visto, los dos contenidos manejados antes por las metáforas diabólicas : la ciencia que es poder. Los graciosos hacen, por su cuenta, alusiones cómicas al olor azufroso del extraño huésped, para que los espectadores menos avisados caigan en la cuenta sobre la identidad del torvo personaje. Entre sus humoradas, Calderón recuerda la malignidad demoníaca ; cuando Cipriano, como buen anfitrión, le dice "Yo tu descanso procuro", el Demonio dice, *aparte*, "Yo tu muerte". De nueva cuenta se hace hincapié en que el engaño demoníaco se esconde en las situaciones más insospechadas para los hombres. Tras el pacto, y la enseñanza mágica, el Demonio lleva a efecto la famosa tentación de Justina ; sólo cuando la mujer siente la vacilación interior del deseo naciente se hace visible para ella la figura del maligno. El tentador es derrotado, y recurre luego al embeleco de la Figura de Justina para disfamar a la santa y perder a Cipriano. Pero en esto también fracasa. Cipriano se ha despertado y obliga al Demonio a revelar la verdad de que la divinidad de la definición de Plinio es Cristo, el Dios de Justina. Alguien ha puesto énfasis en la originalidad de Calderón en hacer que el propio Demonio sea quien finalmente diga la verdad al protagonista fáustico ; lo cierto es que este hecho tiene su

antecedente en la leyenda hagiográfica⁸⁵. Lo importante es que Calderón lo ha convertido en sus dramas en un elemento constitucional de la acción demoníaca. El Demonio ha servido al filósofo Cipriano, con su oposición argumentativa, para llegar a la conclusión que el dios de la definición de Plinio no es ninguna divinidad pagana, sino un ser superior; y el diablo no puede refutar "evidencia tan clara". Luego, hace que Cipriano llegue a la experiencia del verdadero Dios. Y es por esto que al término de la comedia es él mismo quien tiene que romper la red de apariencias que había diligentemente tejido; Dios obliga a revelar los hechos a aquél "tan poco enseñado a hacerlo", para que, finalmente, esplenda en el mundo la verdad. La acción destructora de lo demoníaco se autodestruye; el diablo es la negatividad que se niega a sí misma, "el mal que siempre hace el bien". Y de este modo, el demonio en el drama de Calderón se revela a cada momento, según lo dirá Goethe, como el involuntario sirviente de Dios.

3.2.3 Los motivos del eterno femenino y el anciano.⁸⁶

Como es propio de la trama fáustica, aparecen en estos dramas calderonianos tanto el eterno femenino como la figura del anciano sabio, que desempeñan la función salvadora, como agentes de la gracia divina. Como se ha mencionado, en *No hay cosa como callar*, Leonor desempeña la función del "eterno femenino" al salvar a don Juan de la muerte, aunque sea a través de una situación forzada, que lleva en sí misma la punición del burlador. Por otra parte, en los dramas religiosos, el arquetipo más constante es el del anciano, pues aparece en las tres primeras de las comedias hagiográficas estudiadas. El personaje más poderoso es el san Bartolomé de *Las cadenas*, mártir y taumaturgo, la única figura histórica de este tipo, revestido de mayor magia en su condición de apóstol de Cristo; con su milagroso poder le impone las cadenas de fuego al Maligno y logra la conversión espiritual de Armenia. En *El José de las mujeres*, Eleno desempeña esta misma función, también con gran aliento sobrenatural; sirve de guía espiritual a Eugenia, y

⁸⁵ En la *Legenda aurea*, Cipriano pregunta sobre la fuerza que no ha podido vencer para conseguir a Justina; con recelo, el demonio le revela que el crucificado es más poderoso que él. El demonio le hace jurar por sus poderes que, aunque conozca la verdad, no lo abandonará. Pero, por supuesto, Cipriano no le sostiene la palabra, y obliga al diablo y a todos sus poderes a huir con el salvífico signo de la cruz. *Op. cit.*, págs. 225-26.

⁸⁶ Dada su universalidad, aclaramos que el ámbito del *Ewig-weibliche* al que aquí nos referimos es el de la mujer particular, el personaje concreto de los personajes fáusticos, que cumple la función trisecundental, conforme a la dimensión teológica del mito, en cuanto agente de salvación o pérdida de los protagonistas fáusticos.

la salva varias veces de caer, en apariciones milagrosas, a las tentaciones del demonio, y en la mala elección de la propia conciencia. En ambos casos, su presencia tiene más relieve, pues en ellos está concentrada la manifestación del poder de la gracia -recuérdese que los elementos fáusticos están en una obra distribuidas entre Irene y Licanoro, quienes alcanzan, cada uno por su camino, la verdad por intermedio del santo, y en ella se reúnen; y en el caso de *El José*, el protagonista fáustico es una mujer, Eugenia. Por su parte, *Los dos amantes del cielo* es la comedia fáustica en que aparecen ambos motivos. Daría encarna el eterno femenino en su dualidad, tanto salvífica como negativa. La hermosa sacerdotisa, en lo esencial virtuosa, tiene un gran defecto, su vanidad, ese "desdén, que toca en locura", como le dice otra vestal, de querer sólo a un hombre que hubiese muerto por ella. El amor que despierta la casta sacerdotisa de Diana está cargado de muerte, es un emblema de la destrucción que se esconde en el centro del placer sensual. Esta faceta negativa está completada por su función defensora de la religión pagana. Con esta dualidad apetito-paganismo, se presenta, como una sirena, para tentar a Crisanto. La virtud del hombre es aquí la que se impone; Crisanto, que ama verdaderamente a Daría, buscará su elevación espiritual. Esto será posible a través de Carpofo, que ha fungido de "médico divino" para Crisanto, y cuya cabeza decapitada, milagrosamente, logra en su revelación sobrenatural la transfiguración de Daría, que abraza el cristianismo. Crisanto y Daría se reunirán en el martirio para encontrar, en caso inverso a lo que representaba antes Daría, no un amor que oculta la muerte, sino la muerte que cumple para ambos su consumación amorosa. Otro es el caso de *El mágico prodigioso*, donde no aparece la figura del anciano. Recuérdese que el anciano es la antítesis del demonio; es el padre sabio y bondadoso que se opone al padre falso y destructor. En *El mágico*, se resalta el antagonismo directo Hombre-Demonio, de modo que Cipriano lucha directamente contra el diablo. Aquí, vemos a una más elevada Justina, aunque también, como Daría, con algunos puntos que recuerdan la dualidad del *Ewig-weibliche*. Si bien es virtuosa y fuerte, y resiste la poderosa tentación diabólica, Calderón le añade a la santa pinceladas muy humanas. En la escena de la tentación, Justina duda, siente la fuerza de la pasión que hace cimir la fortaleza de su virtud; este fino apunte psicológico de Calderón ha sido ponderado por Valbuena Prat:

El análisis psicológico de Justina durante el notable monólogo de *El mágico*, interesa mucho, porque es la primera adquisición plena de la actitud que pudiéramos llamar "de titubeo" en los personajes literarios. Los grandes personajes de los siglos XVI y XVII suelen ser psicologías

declaradas para el lector o el espectador [...] Justina, que tan pronto "representa asombrada e inquieta" como se sosiega y vuelve en sí, que de una parte parece desprendida de todo amor humano y de otra revela su entusiasmo por Cipriano, es la primera psicología sinuosa y contradictoria, que se engaña a sí misma, supremamente femenina, que se adelanta a los típicos caracteres de mujer, de la novela del siglo XIX [...]"⁸⁷

Inocentemente, Justina ha propiciado la caída de Cipriano ; la ambigüedad de lo femenino se manifiesta en los símbolos que el despreciado amante asocia con Justina. Es, como dice Cipriano, "Cuna, grana, nieve,/ campo, sol, arroyo o rosa" ave, risa, clavel, peñasco, laurel, elementos con una connotación más bien positiva, que aluden a su belleza, su firme virtud, su desdén y al endiosamiento propio del amor cortés, que hace la identificación sol-verdad-mujer. Pero Justina representa también, en su condición de mujer terrena, a la muerte ; tal es el sentido del embeleco del demonio. De este modo, Calderón asocia a Justina lo infernal y lo celeste, la muerte y la virgen, que ha vencido al demonio ; es lo femenino que abisma o eleva a los hombres. Como explica T. E. May, a Justina debemos ubicarla entre la Virgen y la Helena de la tragedia de Marlowe : "She is a daughter of Eve, born into an inheritance of sin, but, like Eve, redeemed ; and while the Devil tries the damnation of Cipriano, God uses in order to bring him to Heaven"⁸⁸. Del mismo modo, Justina está a medio camino entre el *Ewig-weibliche* de la Edad Media y del Romanticismo, entre la sabia Beatriz, encarnación de la teología en Dante, y la mujer débil e inocente, que representa la Margarita de Goethe. Justina es la mujer que vacila y lucha, que vence lo demoníaco y que sirve de "trampa de amor" de Dios para tornar a Cipriano a lo celeste.

3.2.4 Tentación, caída, pacto.

En la experiencia fáustica, el hombre se muestra, primeramente, como un viajero hacia la sabiduría, cuya búsqueda trascendental es desviada, y, paradójicamente, completada por las fuerzas de la sobrenaturalidad maligna. En el caso de los Faustos de Calderón, cuyo impulso hacia lo divino es el más poderoso, no siempre se cumple una caída parcial en las trampas del diablo. La condición de caídos está, inevitablemente, presente, con gran vigor en su

⁸⁷ "Prólogo", a *El mágico...*, op. cit., págs. LXIV-V.

⁸⁸ Op. cit., pág. 98.

estado inicial, pues se trata de hombres y mujeres pre-cristianos, que se hallan todavía en un medio, en la propia perspectiva cristiana, dominado por el demonio, y cuya elevación deberá darse con un gran esfuerzo individual para elevarse a la gracia salvífica de la nueva fe. Por supuesto, las tentaciones del demonio aparecen siempre, aunque no redunden en una caída diabólica en el caso de Eugenia o Crisanto, no así en Irene, que establece el pacto demoníaco, y en el más interesante y completo caso de Cipriano, en el que se da al inicio un movimiento ascensional, y cuya mayor conciencia le permite admitir su caída, sellada con el pacto. En ambos casos, la caída está atenuada por su desconocimiento de la lucha sobrenatural entre el mal y el bien en la que están inmersos. El motivo del pacto se da también, como hemos visto, de manera singular, en *No hay cosa como callar*, donde, aunque se repite el esquema de *El mágico*, no se hace ver su posibilidad efectiva sino por las palabras del gracioso, como explica Wardropper, a diferencia de Cipriano y su búsqueda numinosa al que asombran "las consecuencias infernales de su acto, pero no son inesperadas porque está en armonía con lo sobrenatural", mientras que en el caso del "personaje cómico don Juan está inconsciente de las fuerzas sobrenaturales que puede desencadenar el ofrecimiento involuntario [más bien, irreflexivo] de su alma eterna"⁴⁹. Esta inconsciencia en un cristiano es más grave que en el caso de Irene, la cual pacta con una falsa divinidad, Astarot, que es el disfraz del diablo. El esquema de manifestación de lo demoníaco sigue el patrón del utilizado por Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*. Ante un apremiante deseo humano, que lleva el ofrecimiento de "alma y vida" a las potencias infernales, se escucha el "yo la acepto" del demonio invisible que abre la posibilidad del cumplimiento del deseo. Primero, el hombre se tienta a sí mismo; cuando se deja arrastrar por el apetito, se hace presente el demonio. Para Irene, el beneficio del pacto será la libertad y la promesa de vida que el rigor paterno le ha negado. Por supuesto, el demonio no le dará la libertad, sino que la sumirá en la más tortuosa esclavitud.

Las tentaciones diabólicas en los personajes fáusticos hispánicos se dan, sobre todo, a través del deseo sexual. Los intentos de hacer caer al protagonista por la vía intelectual fracasan. La recta razón se dirige indefectiblemente hacia la verdad, por lo que el demonio busca apartar al indagador intelectual de su meta a través de la sensualidad. En el caso de Licanoro, en *Las cadenas*, el pagano se debate entre el conocimiento de lo divino y el amor humano, entre la "la investigación de un dios/ y la

⁴⁹ "el pacto diabólico callado...", *op. cit.*, pág. 704.

hermosura de Irene". El impulso amoroso lo aparta de su demanda espiritual. La confusión de Licanoro la expresa así, en "cortesano estilo" :

Si a Dios busco, a vos no os veo,
 si os veo a vos, a Dios ignoro
 y así está mi devaneo
 sin vos, por lo que os adoro
 sin Dios, por lo que os deseo.

(II, pág. 652)

Las dos causas de su desasosiego parecen en este punto antitéticas, hasta que en la fe común se reúnan Licanoro e Irene al final, en el matrimonio cristiano.

También padece las tentaciones diabólicas Eugenia, en *El José*, aunque su voluntad se muestra más fuerte. Se hace presente en sus dos niveles, el intelectual y el amoroso. Primero, con la intervención del demonio, defensor del politeísmo, en su debate con Eleno ; luego, con los devaneos de Aurelio y Cesarino. Las situaciones de esta índole se tornan más escabrosas a partir de la jornada segunda, con el intento de violación realizado por el diablo en el cuerpo de Aurelio, y, luego, con el acoso de Melancia ; al demonio le dice Eugenia "...la mano suelta/ que eres de hielo y me abrasas", y a la pasional mujer "que es tu mano rayo vivo", que ilustran la tentación de la que sale airosa (para quien guste de una interpretación psicoanalítica, podrá ver tales tentaciones como fruto de la psicología de esta "mujer varonil" : el demonio como el padre maligno, y el amor homosexual). Al final, se da el ofrecimiento de Cesarino de casarse con ella para salvarla, y con ella a su padre y hermano ; pero, como le dice este nuevo tentador :

entre tu amor y mi amor
 tienes por mejor tu muerte
 (III, pág. 937)

Eugenia ratifica así su elección por el amor divino. Por su parte, Crisanto en *Los dos amantes del cielo*, supera en el terreno filosófico el ataque del Demonio, no así en el plano amoroso, como en el caso de Licanoro, donde Crisanto está a punto de despeñarse ; al ver a Daría, siente que

desde el instante que vi
 esta rara perfección
 soy horror, soy confusión
 y en mil temores desecho
 todo es Babilonia el pecho
 todo es Troya el corazón.

(I, pág. 1078)

Pero la decisión de Crisanto y la presencia de Carpofofo lo hacen continuar su búsqueda de la verdad. Más tarde, deberá de resistir las tentaciones de las vestales Nítida y Cintia, que llama "esfinges", "cocodrilos", y que aparta con la invocación a lo divino. La que pone en tensión de nuevo a Crisanto es Daría, con su defensa del paganismo, hasta que sucede su conversión y su reunión final en el martirio.

De nueva cuenta, la recta razón humana vence al demonio en *El mágico prodigioso*, que buscará la caída de Cipriano a través de la otra vía, "una rara/beldad". La belleza de Justina turba a Cipriano, quien se estrella contra el rigor de la virgen, de quien recibirá "sólo desengaños". Así, Cipriano abandona sus estudios

porque digan que es amor
homicida del ingenio.
(I, 1031-32)

La caída se da con plena conciencia del hombre :

(Ap. Altos pensaminitos míos,
¿dónde, dónde me traéis,
si ya por cierto tenéis
que son locos desvaríos
los que intentáis,
pues atreviéndós al cielo,
precipitados de un vuelo
hasta al abismo bajáis ?
Vi a Justina... ¡A Dios pluguiera
que nunca viera a Justina,
en su perfección divina
la luz de la cuarta esfera !
[...]
Todo lo demás ignoro,
y en tan abrasado empeño
cielos, Justina es mi dueño,
cielos, a Justina adoro.)
(II, 1033-44, 1053-56)

Con la consabida ironía de la herejía del amor cortés. El proceso lúcido de la caída es muy semejante, como en su ulterior desarrollo, al de Frei Gil en *El esclavo del demonio*, aunque se haya aquí mucho más honda y artísticamente logrado que en el drama de Mira de Amescua. La desesperación lleva a Cipriano a la proposición del pacto :

Idólatra me cegué,

ambicioso me perdí,
 porque una hermosura vi
 porque una deidad miré ;
 [...]

 Ya tanto aquesta pasión
 arrastra mi pensamiento
 tanto (¡Ay de mí !) este tormento
 lleva mi imaginación
 que diera (despecho es loco,
 indigno de un noble ingenio)
 al más diabólico genio
 (harto al infierno provocó),
 ya rendido, y ya sujeto
 a penar y padecer
 por gozar a esta mujer
 diera el alma.

Demonio : (*Dentro*) Yo la aceto.
 (II, 1181-84, 1189-1200)

Cipriano ha tentado al infierno, y se ha puesto, conscientemente (a diferencia de don Juan), en el camino de la sobrenaturaleza maligna. El sentido psicológico del pacto es, junguianamente, la "identificación con el arquetipo"⁹⁰, la inmersión de Cipriano en la sombra mefistofélica. Muy fáusticamente, el Demonio prepara la caída de Cipriano valiéndose de su deseo por Justina y sus inquietudes intelectuales ; una vez derribado por su apetito, su "ingenio" es también presa de la acción tentadora del Demonio, que retorna, en nuevo disfraz, al punto de su primer encuentro :

cuando en este monte yo
 miré mi ciencia excedida,
 vengo a hacerle nueva guerra,
 valiéndome así mejor,
 de su ingenio y de su amor.
 (II, 123-27)

El largo discurso persuasivo del Demonio, tras su aparición como náufrago, recurre al conocimiento y al amor para conducir a Cipriano a su iniciación en la magia infernal ; en su demoníaca tentación, explica así sus fines :

Ap.
 (aquí de su ingenio noto
 los riesgos, puesto que así
 de mágicas le aficiono)

⁹⁰ Susan L. Fischer, "Calderón and Jung...", *op. cit.*, pág. 79.

[...]

Ap.
 (Aquí en el amor le toco)
 (II, 1362-64, 1393)

y luego

Ap.
 (Ya al ingenio y amor le miro atento)
 (II, 1438)

La red retórica atrapa al ávido Cipriano, que declara su servidumbre al Demonio :

Ya creo en tus ciencias, ya
 confieso que soy tu esclavo.
 (II, 1960-61)

Frente a su caída, Calderón afirma la fortaleza de la virtud en la magnífica escena de la tentación de Justina ; el Demonio, según la acotación, entra por una puerta -la conciencia de Justina- mientras la mujer sale huyendo por la otra ; todas las voces de la naturaleza se confabulan con la invocación demoníaca para someter a un duro crisol el rigor de la virgen :

Dentro, una Voz.

Voz : ¿Cuál es la gloria mayor
 de esta vida ?

Todos : Amor, amor.

Voz : No hay sujeto en quien no imprima
 el fuego de amor su llama,
 pues vive más donde ama
 el hombre que donde anima.
 Amor solamente estima
 cuanto tener vida sabe :
 el tronco, la flor y el ave.
 Luego es la gloria mayor
 de esta vida...

Todos : amor, amor.

Justina : Pesada imaginación,
 al parecer lisonjera
 ¿cuándo le he dado ocasión
 para que desta manera
 aflijas mi corazón ?
 ¿Cuál es la causa, en rigor
 deste fuego, deste ardor,
 que en mí por instantes crece ?

¿Qué dolor el que padece
mi sentido ?

Todos : Amor. amor.
(III. 2190-210)

La escena sigue, con la inspirada poesía de Calderón y la finura de la disección psicológica de Justina y su vacilación, feminísima, ante la incipiente pasión y culpa por el desdeñado Cipriano ; toda ella obra, según dijo Azorín, de un soberano poeta. Este memorable pasaje es, como ha visto Wilhelm Dilthey, un caso singular en la historia de las figuraciones del demonio :

es probable que nunca se haya vuelto a representar el poder del Maligno en forma más amable y atractiva que en aquella escena indescriptible en la que las fuerzas al servicio de Satanás le murmuran y cantan a Justina, "entre flores, árboles y trinar de pájaros", las delicias del amor ; palabras gloriosas y terribles a la vez⁹¹ .

El ruiseñor, la vid, las flores, las voces todas de la naturaleza cantan al amor como máximo bien del mundo ; la pródiga invitación a vivir conturba a Justina, y le hace recordar con inquietante nostalgia al despreciado Cipriano. Ya en esta enrucijada, entre el amor terreno y el divino, con la intuición interna del pecado, es que el Demonio se aparece ante Justina ; antes, su presencia era imposible ; ahora se aplica a hacer germinar la incipiente semilla del pecado a través de sus estratagemas de engañador. Trata de convencer a Justina de que el pensamiento se halla la esencia pecaminosa misma, a la que sólo falta, como remate, su ejecución. Sin embargo, Justina afirma que la falta está, no en la imaginación, sino en el obrar, que depende de la elección libre de la voluntad humana, que la mujer defiende con el famoso argumento "No fuere libre albedrío/ si se dejara forzar". El Demonio trata de llevarla por la fuerza a la transgresión, pero vence aquí la libertad humana, cuya defensa invencible es la fuente divina de su naturaleza :

Demonio : ¿Cómo te has de defender
si te arrastra mi poder ?
Tira más.

Justina : Mi defensa en Dios consiste.

Demonio : Venciste, mujer, venciste
con no dejarte vencer.

(III. 2329-33)

⁹¹ "Satanás en la poesía cristiana", en *Literatura y fantasía*, en *Obras Completas*, México, F. C. E., 1978, t. IX, pág. 115.

Justina apela a lo divino para ilustrar la noción teológica de que el libre albedrío necesita ser ayudado por Dios⁹². En este sentido, Calderón muestra, con el teatro popular del siglo XVI, "la impotencia interna de la tentación"⁹³. Luego el demonio, ante su fracaso con Justina, urdirá el embeleco para hundir más a Cipriano; su última tentación será la *desperatio*, y el recurso del suicidio, en donde nuevamente se ve burlado el engañador. En el proceso de tentación y caída, se revelan el amor y el conocimiento como elementos fundamentales en la experiencia fáustica, que deben de ser estudiados, en su inversa función salvadora, como la dualidad que compone la médula significativa del mito de Fausto.

3.2.5 El contenido epistemológico.

Muy importante es, en la parte conceptual del mito fáustico, el problema del conocimiento. Fausto suele aparecer como un intelectual, como un hombre en búsqueda de la verdad, de la que descrece o que abandona en favor de la vida, el amor y del más fácil y seductor camino que abre la magia demoníaca; este desvío fáustico lo conduce a la perdición o, de manera insospechada, a su meta originaria, a la comprensión cognoscitiva y vivencial de la totalidad. Como es sabido, el anhelo de conocimiento es una de las causas de la caída de los hombres; así lo es en taoísmo, como en la tradición judeocristiana. Pero el conocimiento también redime; así, el saber intuitivo hace retornar el alma al corazón del Tao. En el caso cristiano, la valoración del conocimiento tuvo varia fortuna. Para diferentes autores de la cristiandad temprana, el saber estaba supeditado a la fe y al amor -en ello insiste, por ejemplo, san Pablo. Sin embargo, no deja de establecerse un vínculo entre ellos, como hizo san Juan, y como haría Tertuliano, que, aunque se opuso a la filosofía, escribió que el deseo de conocimiento lleva a la fe⁹⁴. En la escolástica, Pedro Abelardo insistió en la relación entre la antigua sabiduría grecorromana, sustentada en la razón natural y la sabiduría cristiana. Y, como es sabido, Alberto Magno y Tomás de Aquino defendieron la abstracción aristotélica, frente a la "divina intuición" de san Agustín, como una vía válida para

⁹² En la *Suma teológica*, se explica que "el libre albedrío no es suficiente [...] si no es movido y ayudado por Dios" [C. 83, a.2]. Madrid, B. A. C., 1988, pág. 753.

⁹³ Wilhelm Dilthey, "Satanás en la poesía...", *op. cit.*, pág. 109.

⁹⁴ *Encyclopaedia of Religions*, *op. cit.*, t. VIII, pág. 247; s. v. "Knowledge and Ignorance", de Jacques Duchesne-Guillemin

acercarse a Dios. En esta orientación del pensamiento cristiano puede entenderse la visión calderoniana del problema epistemológico.

En el drama de Calderón, tiene lugar la dialéctica conocimiento e ignorancia. Paralelamente a la búsqueda de la verdad de los personajes fáusticos, se desarrolla el problema de la ignorancia, que se manifiesta en los graciosos, en los personajes nobles y en el Demonio, con su "ignorancia a la vista de las ciencias", que Parker identificó con el concepto tomasiano de la *ignorantia mala electionis*⁹⁵. Este tema es el más abundantemente estudiado, por lo que nuestra indagación se centra en la cuestión del conocimiento, relevante para el mito de Fausto, y en particular, en *El mágico prodigioso*, el drama fáustico de Calderón de más rico contenido gnoseológico⁹⁶. Al inicio

⁹⁵ "The Role of the "Graciosos" in *El mágico prodigioso*", en *Litterae hispanae et lusitanae*, ed. de Hans Flasche, Munich, Max Hueber, 1968, pág. 320.

⁹⁶ En esta dialéctica ignorancia/conocimiento, existe una controversia sobre la postura final de Calderón. El punto problemático se da a partir de la declaración de Clarín, en *El mágico prodigioso*, que afirma que "no lo ha de apurar todo el hombre" (III, 3085-6) que a juicio de varios críticos, en particular Martin Franzbach, debe contener un importante significado por ser lo último que sobre este tema central seierte en la obra, y que podría, de tal manera representar la opinión del propio autor. *Vid.* "Die "Lustige Person" auf der spanischen Bühne und ihre Funktion, dargelegt an Calderóns *El mágico prodigioso*", en *Die neueren Sprachen*, XIV (1965), págs. 61-72. Contrario a tal interpretación es el parecer de Parker, para quien sigue siendo muestra de la variabilidad acomodaticia de los graciosos: "[...]the being content to accept whatever appears before one and to live (and love) according to the convenience of the moment- which is the way of non-freedom"; en "The Role of the graciosos . . .", *op. cit.*, pág. 330. Lo mismo afirma Wardropper, para quien resulta "difícil entender cómo un "temporalazo" ignorante (verso 47), que no ha sacado ningún provecho de sus experiencias, pueda contradecir el tema principal de *El mágico prodigioso*. Parker está en lo cierto al ver en estos versos una confirmación del abismo que siempre separa a estos personajes y sus móviles"; "Introducción", a *El mágico . . . op. cit.*, pág. 32-3. Ciertamente, la idea del conocimiento como camino hacia a la fe, y el propio contexto de las palabras de Clarín parece corroborar esta opinión. Sin embargo, es posible señalar algunos puntos controversiales. El conocimiento tiene también sus límites. En la esfera moral, el conocimiento no puede ser rígido, sino que cambia, se adecua a las necesidades vitales. Aristóteles ha visto, según explica Gadamer, que "entre los hombres no sólo es alterable el derecho positivo sino también el natural [...] existen también casos que no permiten por sí mismos una convención humana cualquiera, por que "la naturaleza de las cosas" tiende a imponerse constantemente" (*op. cit.*, págs. 390-1). Piénsese en *No hay cosa como callar*, donde Leonor es fiel primero al silencio y luego al "hablar en tiempo". Al final, todos están obligados a callar. ¿Deben acaso aquí "apurar la verdad? La respuesta de Calderón es negativa. La indagación de la verdad llevaría aquí a la tragedia. Casi podría verse la escena del conflicto de fidelidad y de honra protagonizada por Clarín, Moscón y Livia como una versión burlesca, en su esfera paródica, de este mismo principio moral, no de una variabilidad acomodaticia, sino de una flexibilidad razonable. La postura de Calderón sobre los grandes problemas humanos no es unívoca, sino compleja y flexible, y no le hace justicia una interpretación en base a un criterio rígido. Parker y Wardropper suelen ubicar al gracioso en el más bajo nivel moral; más o menos como una versión burlesca de "los muchos" (οἱ πολλοί), la gente sencilla, sin instrucción, que aparecía despreciativamente representada en gran parte de la literatura clásica. Dentro de tal perspectiva resulta llamativo que sea el "temporalazo" ignorante de Clarín quien revela el misterio principal en torno al título; cuando el Gobernador imagina la aparición del Demonio como truco del mago Cipriano, y los caballeros Floro y Lelio se hallan en un mar de dudas, son los graciosos los que dan con la verdad:

yo solamente resuelvo
que, si él es mágico, ha sido

el mágico de los cielos.

(III, 3138-40)

y, finalmente, en el juego de la cósmica triada calderoniana, *El mágico prodigioso* es no Cipriano ni el Demonio, sino Dios. Sin embargo, para apuntalar la visión jeraquizada de los personajes de Calderón - en la progresión graciosos-nobles-santos -, Wardropper insiste, no con mucho acierto, que "Incluso el resuelto Decio, al decretar el exterminio de los cristianos, tiene a la larga una mayor oportunidad de ver y seguir la verdad que una Livia indecisa", aunque tiene que admitir que "Incluso el ignorante Clarín reconoce este hecho" (es decir, que es Dios el mágico al que alude el título). Pero aquí no es ningún "incluso", pues solamente los graciosos son los que revelan esta verdad que, si no fuera por su intervención, permanecería para nosotros oculta. ¿Cómo explicar este hecho? Hay que sondear los múltiples sentidos posibles que esto abre esta condición peculiar del gracioso. Si la figura de donaire es portadora del mensaje fundamental, esto abre la posibilidad que en verdad se trata de una revelación importante la de que "no lo ha de apurar/ todo el hombre". En el caso fásico, así se nos presenta, vinculada a la idea de los límites del conocimiento, que aparece, como hemos visto, al final del *Fuusto* de Marlowe. Las inclinaciones que llevan al hombre a la sabiduría de Dios deben de ser seguidas con humildad, aceptando su carga de misterio, al tiempo que las caradas de engañoso conocimiento del demonio son difíciles de salvar. El propio Segismundo se ve obligado a continuar en la acción entre incertidumbres e irrealidades, cuyo secreto se le escapa, construyendo el bien (lo ilusorio y confuso en *La vida es sueño* es la condición presente de los hombres, según apunta Harold Lionetti, en "La preocupación del más allá", *Hispania*, XLI (1958), pag. 28. ¿Debe el hombre indagar el hombre toda esa irrealidad?). El titanismo prometeico y demoníaco ofrecen, si no una vía de perdición insalvable, si al menos muy peligrosa. Las palabras de Clarín bien pueden apuntar a la salud del saber socrático, como un recordatorio para la voracidad intelectual de los Faustos, de las potencias limitadas del conocimiento humano. Sobre la revelación conclusiva de los graciosos, hay varios puntos a considerar. Uno puede ser que la "buena nueva" del cristianismo, si bien vale para todos, va dirigida en especial a las más bajas esferas sociales, por lo que son ellas, representadas esta vez por los graciosos, quienes aparecen como portadores de la verdad. En este sentido, hay que volver a analizar el papel de la figura de donaire en el drama de Calderón. No es tan fácil ubicarlos, como quiere Wardropper, en el infierno, mientras que el Purgatorio toca a los nobles y el Cielo a los santos. Hay que contrastar el sitio que tienen las clases inferiores en una obra "sería" de Calderón, como *El gran teatro del mundo*, donde el Rico se abisma, mientras que el Pobre sube al Cielo y el Labrador al Purgatorio. El gracioso es una criatura dramática compleja. Cumple diversas funciones en obras distintas, su condición es mudable, más que como un emblema moral, como una entidad última para los fines del dramaturgo. No se perfila como un "hombre de carne y hueso", sino como un carácter puramente teatral. Por ejemplo, en *El José*, a la llegada de los soldados a la Tebaida, para aprender a los cristianos, Eugenia y Eleno dejan fuera de la cueva al desesperado Capricho, en una actitud nada cristiana; este hecho no importa a Calderón, pues es la situación que más conviene a sus fines autoriales. El gracioso es un "temporalazo", más que por un motivo moral, por una estrategia estética. Hay numerosos ejemplos de ello. Piénsese en Clarín, en la parte del segundo encuentro del Demonio con Cipriano. Cuando el ermitaño se esconde, declara a todos que sabe que el forastero es el diablo (¿cómo lo sabe él y no su docto amo?), con lo que se establece su complicidad con el espectador. Luego, cuando el demonio propone el pacto, Clarín dice que él no sería tan tonto como para entregar su alma al diablo, con lo que se afirma superior a Cipriano, y el sensato espectador con él. Después es obligado por el Demonio a permanecer con ellos durante el año del aprendizaje mágico, con lo que ahora reimos de la anterior vanidad del criado. Pero, cuando el espectador piensa en lo fantástico de la situación, la imposibilidad en la vida real de un pacto diabólico, sucede otra escena cómica, en la cual Clarín dice que el Demonio no está interesado en establecer un pacto con él por que ya lo "tiene por seguro", más que por que el espectador cristiano se ve obligado a asumir humildad al reconsiderar su propia relación con lo sobrenatural - el diablo se interesa sólo en una "presa" grande, una gran alma, no en el común de los mortales. El gracioso se mueve en una especie de limbo espiritual e histórico; sus rápidos irris y venires de lo antiguo a lo moderno, de la mayor conciencia a la mayor ceguera, obedece a los propios movimientos internos de la trama, de cara al espectador. La función del gracioso es fundamentalmente metateatral; establecen un vínculo directo con el público y sirven para conducir, en relación a éste, el sentido de la obra. Esta metateatralidad la intuyó el genio de Goethe al incluir al gracioso (*Die Lustige Person*), junto al Autor y al Director, en el "Prólogo" de su *Fuusto*.

de las diferentes comedias fáusticas, nos encontramos con la misma situación dramática : un pagano trata de indagar el sentido de un texto misterioso que alude a un Dios único ; así, vemos a Licanoro preguntando al sacerdote sobre las palabras iniciales del *Génesis*, en *Las cadenas del demonio* ; a Eugenia, sobre una frase de la *Primera Epistola a los Corintios* (8, 4), de san Pablo (*Nihil est idolum in mundo, quia nullus es Deus nisi unus*) de la versión de la *Vulgata*, en *El José de las mujeres* ; en *Los dos amantes del cielo*, a Crisanto, lamentando la imperfección de su entendimiento para penetrar el comienzo del *Evangelio* según san Juan. Todos son textos cristianos, con excepción de lo que lee Cipriano ; en dejándole sus bulliciosos criados, el filósofo revela su reto intelectual :

Ya estoy solo, ya podré
si tanto mi ingenio alcanza,
estudiar esta cuestión
que me trae suspensa el alma
desde que en Plinio leí
con misteriosas palabras
la definición de Dios.
Porque mi ingenio no halla
este Dios en que convengan
misterios ni señas tantas,
esta verdad escondida
he de apurar.

(I, 77-88)

La definición pliniana es aquella (*Historia Naturalis*, II, v, 14), en la que se afirma que Dios es "totus sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui"⁹⁷, que en el drama de Calderón aparece modificada :

Dios es bondad suma
una esencia, una sustancia
todo vista y todo manos.

(I, 169-171)

en la que se añaden, a la concepción de Plinio, las nociones de la *ousía* aristotélica y del *summum bonum* de los estoicos. Como se ha señalado, es llamativo que Calderón haya recurrido a este no muy conocido pasaje del naturalista latino y no, como pudiera pensarse, a algún texto de Patón o Aristóteles. La razón debe ser la propuesta por May : el dramaturgo, tan hábil es control de la atención del receptor, no quiso utilizar alguna reflexión de los

⁹⁷ *Natural History*, London, William Heinemann, 1958, t. I, pag. 178.

pensadores antiguos más célebres para evitar que el problema filosófico tuviese un peso mayor del conveniente, en particular, para los espectadores cultos; así, "coming unexpectedly from Pliny the definition carries no such risk. We have to attend the play"⁹⁸. También es importante notar el hecho de que se trate de un texto de la antigüedad clásica, y no, como en las otras comedias, de una obra cristiana. Esto sirve a Calderón para dos cosas : mostrar el poder y, a un mismo tiempo, el límite de la razón natural en la búsqueda de lo divino⁹⁹. Calderón refuta la primera afirmación del pasaje del pasaje de la *Historia natural*: "Quapropter effiquem dei formaque quaerere imbecillitatis humanae reor"¹⁰⁰. Para Plinio, la naturaleza divina es inescrutable, y es necio que los hombres traten de buscar su "efigie y figura". En cambio, esta vocación será muestra, no de debilidad, sino de fortaleza y recto sentido en Cipriano, cuya indagación lo pondrá en el camino de la verdad. Para la concepción cristiana, la verdad no puede ser alcanzada en el puro terreno de la abstracción, sino que tiene que darse en el reconocimiento salvífico de Dios en la "efigie y figura" de Cristo. Como dijo Hegel, al decir alguien que no conoce a Dios no es en ello cristiano, pues el Dios incognoscible ya ha sido revelado a los hombres.

En estas escenas iniciales, Calderón captura bien el momento psicológico del azoro de una mente politeísta ante la idea de un Dios único. Ello da lugar al repetido motivo del "debate del cristiano y el pagano", como dos voces interiores de la conciencia, o como la disputa directa del hombre con el Demonio, como sucede en *El mágico*. La situación es muy similar a la del comienzo de la tragedia de Marlowe. La diferencia entre su Fausto y los personajes de Calderón estriba en que el demonio va labrando su victoria desde el comienzo al conseguir apartar al estudioso antes de penetrar en la *Escritura* (el *Divinity Adieu!* de Marlowe). En el caso de Cipriano, su recta razón se aplica, con ánimo irrenunciable, a "apurar la verdad". Este verbo, como ha apuntado Wardropper, es muy utilizado en Calderón (imposible no recordar aquel "Apurar, Cielos, pretendo...", de Segismundo, en *La vida es sueño*), y aparece definido así en Cobarruvias : "Apurar un negocio, desenmarañarle y aclararle sin que haya en él duda ni

⁹⁸ *Op. cit.*, pág. 101.

⁹⁹ Hay que recordar que la continuidad cultural entre antigüedad clásica y cristianismo fue algo apuntalado por diferentes pensadores medievales (piénsese en el simbólico Catón de Útica, el pagano virtuoso que es guardián del *Purgatorio* en la *Comedia*), y que el Barroco fue, como dice Gadamer, "la última forma mundial" de la búsqueda de la reconciliación entre la tradición cristiana y la cultura antigua. *Op. cit.*, pág. 118.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 178.

cosa incierta”¹⁰¹. En tales textos calderonianos el término es empleado, fundamentalmente, con una connotación positiva, para designar la decidida acción del intelecto de hallar el fondo de verdad que cubre la red de las apariencias. En el caso de los personajes fáusticos, este vacío de conocimiento sobre el propio ser se expresa como un no saber de Dios; aquí, como en Sócrates o san Agustín, el “conócete a ti mismo” es, en lo esencial, una indagación teológica, de manera que la αὐτοδιδασκαλία es una θεοδιδασκαλία, el *autodidacta*, en su sentido originario de “indagador y maestro de sí mismo”, es un “teodidacta”; ser un “aprendiz de hombre”, en la expresión de Gracián, significa aquí iniciarse en los misterios de la ciencia divina.

El demonio aparece como el contradictor que impide al hombre caminar hacia la verdad; en *El mágico*, como hemos mencionado, toma él mismo la función de *advocatus diaboli* en el debate teológico con Cipriano. En este juego lógico y retórico, el demonio se muestra como poseedor de un conocimiento intuitivo, pues viene, como explica, irónicamente, de una patria “donde las ciencias más latas/ sin estudiarse se saben”, que se enfrenta a la especulación racional y humana de Cipriano. Esta diferencia entre el conocimiento humano y el diabólico tiene su probable origen en una distinción realizada por santo Tomás (*Suma de teología*, I, C. 58, a.3), en su explicación sobre el saber de los ángeles:

La diferencia que hay entre los cuerpos celestes y los terrenos consiste en que los terrenos logran su última perfección con alteración y movimiento, mientras que los celestes la alcanzan súbitamente por su misma naturaleza. Por esto, las inteligencias inferiores, esto es, la de los hombres, adquieren la perfección de conocer la verdad por un cierto movimiento y discurso de su operación intelectual, ya que, conocida una cosa, pasan a conocer otra¹⁰².

El demonio conserva parte de ese saber angélico, que se da por revelación súbita. En cambio, el conocimiento de Cipriano, sólo puede darse con “alteración y movimiento”, esto es, precisa de una dilucidación en un proceso progresivo; para ello, necesita argumentar y contraargumentar, en afirmaciones y negaciones que permitan a acceder a una conclusión que es fruto de una razón en movimiento. El Demonio, al propiciar el debate con Cipriano, permite el diálogo que, a la manera platónica, nos aproxima a la Idea. De este modo, el diablo sirve benéficamente a Cipriano, como

¹⁰¹ *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979, pag. 136.

¹⁰² *Op. cit.*, pág. 548.

contravoz refutadora, al hacer posible, con su superación, el movimiento dialéctico hacia la verdad. Sobre el saber demoníaco, Calderón abundará más adelante ; cuando se descubre, sobrenaturalmente, el embeleco de la Figura de Justina, como imagen de la muerte, el Demonio se lamenta :

(Ap. ¡Justos cielos !

Si juntos un tiempo tuvo
mi ser la ciencia y la gracia
cuando fui espíritu puro,
la gracia sola perdí,
la ciencia no. ¿Cómo, injustos,
si esto es así, de mis ciencias
aun no me dejáis el uso ?

(III, 2571-78)

De acuerdo con Tomás de Aquino, para los ángeles existen dos formas de conocimiento : 1) Una, natural, que no accede a los misterios de la gracia ; y 2) "el que los hace bienaventurados y por el que ven la Palabra y las cosas de la Palabra"¹⁰³; por esta vía, aunque de manera limitada, sí conocen los misterios de la gracia divina. El demonio sólo conserva el primero de ellos, el saber natural, en el que puede ser, en efecto, derrotado por los propios hombres con su recta razón, el otro que accede a la gracia, lo ha perdido tras su caída. Dios, como "mágico prodigioso", hace que el truco del demonio revele su falsedad ; es una intervención de la gracia divina, a cuyo conocimiento el demonio no tiene ya acceso. Su ciencia natural tiene límites : ahora, debido a su ignorancia del *Logos*, puede, en efecto, salir burlado en sus intentos por la providencia. Por eso, su irónico reclamo a los "¡Justos cielos !", no es más que una prevaricación del demonio, que no reconoce que él mismo ha producido esa pérdida del saber más alto, al que no puede penetrar.

Ante el firme avance de la razón de Cipriano, que le ha aproximado a la verdad, el demonio ensaya otros caminos de pérdida. En realidad, la razón de Cipriano ha llegado a un límite, el reconocimiento intelectual de que sólo hay un Dios "todo vista y todo manos". Pero este es un saber vacío, una abstracción que carece de rostro y de esencia. Sin embargo, el demonio busca retirar al filósofo de su búsqueda reflexiva, retomándolo a la vida, al amor, a la interacción con los demás hombres. Su propósito, en efecto, es alejarlo de lo divino, pero, en su paradójico actuar, permitirá a Cipriano a acceder a un más alto nivel de conciencia. Su pasión amorosa por Justina, precipita a

¹⁰³ *Ibidem*, (I, C. 57, a. 5), pag. 544.

Cipriano y lo pone en camino de la magia diabólica que, como hemos visto, lo hacen caer en un más bajo saber, como el Fausto de Marlowe, el del intelecto que no se eleva para trascenderse a sí mismo, sino que desciende para transformarse en una razón instrumental, la del saber por el poder. En este sentido, se hace patente una división de dos clases de conocimiento : uno, de vocación divina, el que lleva a Cipriano a atisbar intelectualmente a Dios a través de la definición pliniana ; y otro, el de la hechicería demoníaca, que ejerce su aparatoso imperio en el mundo de lo fenomenal. Tal distingo, como Hultkrantz ha visto, se da desde el pensamiento primitivo. El mundo del creer se divide en el ámbito del hechicero y el del mago :

They are opposed to one another on the plane of knowledge and wisdom, as a tortuous, obscure knowledge full of contradictions and uncertainties, over against a clear knowledge, imbued with evidence and conforming to the logic of a thought at the service of the community¹⁶⁴.

La hechicería diabólica es un conocimiento tortuoso, en el que el hombre se olvida de los otros y se pierde a sí mismo ; la sabiduría es un saber que se funda en el bien común, es un saber ético. Hacia ello apunta el sentido de la magia del título del drama de Calderón, el auténtico *Mágico prodigioso* es Dios ; su mágica omnisciencia y omnipotencia se impone frente a la menuda hechicería del diablo. El conocimiento demoníaco, que es también la mayor ignorancia, se presenta como algo obscuro y tentador, que oculta en su tiniebla la falsa promesa de tesoros. La iniciación de Cipriano en la doctrina infernal se cumple tras un simbólico retiro de un año en una caverna donde aprende los siniestros misterios. Pero la hechicería diabólica muestra pronto sus limitaciones. Si bien ejerce su dominio sobre las fuerzas naturales (el Demonio que genera tempestades o mueve montes) y logra obrar otros prodigios, se muestra incapaz de doblegar voluntades, que es sólo potestad divina, ya que, como señaló santo Tomás, *solus Deus potest voluntatem immutare* (*Summa theologiae* I, C. 116, a. 2). La tentación demoníaca puede hacer temblar, pero no vencer la firmeza de Justina.

En el movimiento de Cipriano hacia la verdad, la experiencia del desengaño constituye un punto transfigurador. El desvelamiento de la nada del mundo es un momento necesario para acceder a la sabiduría ; el conocimiento aparece aquí, según lo proclama el budismo, como una revelación del vacío. El propio ser del hombre se muestra en su inanidad. Así le sucede al Ludovico Enio de *El purgatorio de San Patricio* ; a este gran

¹⁶⁴ Ake Hultkrantz, "The Concept of Supernatural in Primal Religion", en *History of Religions*, XXII, febrero de 1983, pág. 232.

pecador, uno de los más vigorosos personajes de Calderón, lo acusa un Hombre embozado, que lo reta a un duelo; cuando Enio lo descubre, encuentra a la Muerte, que se manifiesta como su propia realidad:

Ludovico: ¿Quién eres, yerto cadáver,
que desecho en humo y polvo
vives hoy?

Embozado: ¿No te conoces?
Este es tu retrato propio.
Yo soy Ludovico Enio.
(III, pág. 202)

El hombre es fulminado por la *experiencia* de su propia inanidad, de ser él mismo, en su interior, una imagen de la muerte, "humo y polvo" destinado a disolverse, hacerse nada. Es necesario remarcar el carácter vivencial de esta revelación, que no es el puro reconocimiento intelectual de la propia finitud; la noción barroca del desengaño se da como una experiencia radical transfiguradora. Una cosa es, hegelianamente, tener la certeza de algo, y otra acceder a su verdad. Hay un ejercicio yóguico, el *shavasana*, que consiste en experimentar la propia muerte, para poder descubrir, detrás de la nada, lo eterno que la sustenta. Esta es la muerte del hombre en su dimensión mundana, para poder renacer a lo espiritual, como se plantea en Quevedo. Así lo vive el personaje de Calderón, que tras el desvelamiento trascendental, acude a Dios:

[...] en prueba
de que hoy empiezo a ser otro
y que nazco nuevamente
en vuestras manos me pongo.
(III, pág. 203)

Queda entonces para él abierto el camino penitencial del Purgatorio. En el caso de Cipriano, la revelación del desengaño no se da a través de una imagen de sí mismo, sino del objeto de su deseo, Justina. En la famosa escena, Cipriano descubre la Figura que ha creado la magia demoníaca, y encuentra en ella la muerte:

Cipriano: ¡Un yerto cadáver mudo
entre sus brazos me espera!
¿Quién en un instante pudo,
en facciones desmayadas
de lo pálido y caduco,
desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?

Esqueleto : Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo.
(III, 2541-50)

Como en la frase de Hegel, "creía que tomaba la vida, cuando en realidad
asía a la muerte". Antes de quitarle el velo, Cipriano deja ver su engaño :

Corre a la deidad el velo
no entre pardos, no entre obscuros
celajes se esconda el sol ;
sus rayos ostente rubios.
(III, 2357-40)

Cipriano ha deificado a Justina ; como en la perversión del amor cortés, a
hecho de una mujer una diosa, "sol" de verdad y vida -en la vieja tradición
del "Melibeo so é a Melibea adoro é en Melibea creo é á Melibea amo", de
La Celestina-; pero la acción milagrosa de la gracia, que desnuda el
embeleco mostrando su auténtica realidad, hará que, en efecto, con gran
ironía, encuentre el "sol" de la verdad. Detrás de la diosa, sólo hay una mujer
mortal. Cipriano es obligado a ver, no al deseo sexual, no a la mujer terrena,
sino al amor, a lo femenino espiritual.

Es claro que Calderón es mucho más que un apologista del
intelectualismo. Así ha sido visto por algunos críticos, que basan tal lectura
en una parte de la propia visión de mundo de Calderón, en la cual se reconoce
el entendimiento como una parte necesaria de la experiencia humana.
Ciertamente, hay un cuidadoso plan racional en un drama como *El mágico*.
Cipriano llega a la identificación del Dios abstracto de la definición pliniana
con el Dios de los cristianos adorado por Justina ; toda la acción dramática
conduce así, como quiere Entwistle, a la demostración de dos silogismos
relacionados¹⁰⁵ :

Dios es omnipotente.	Dios tiene las características de la definición de Plinio.
El Demonio no es omnipotente.	Sólo el Dios de los cristianos tiene esas características.
∴ El Demonio no es Dios	∴ Sólo el Dios cristiano es Dios.

lo que hace patente un entramado lógico-epistémico que subyace en las
acciones de la obra. Pero la experiencia cognoscitiva no es ni en sí misma ni
en su resultado, puramente intelectual. A través de torcido sendero, Cipriano

¹⁰⁵ William J. Entwistle, "Justina's Temptatio : An Approach to the Understanding of Calderón", *The Modern Language Review*, XL : 3 (1945), pág. 185.

ha retornado a su demanda por el verdadero conocimiento. Una vez que la experiencia vital y la especulación abstracta han revelado su unidad, el demonio se arranca su máscara y se muestra como el Engañador que es ante el asombrado Cipriano, que desconocía la identidad de su Maestro, el cual, urde un nuevo engaño que aún puede asegurarle el triunfo final. La persuasión del rétor diabólico se dirige hacia la desesperanza, trata de convencer a Cipriano de que su entrega al mal lo ha perdido ya y que no hay redención posible. Porque para "Calderón as for St. Thomas Aquinas, *desperatio* was a refusal to entertain the hope of salvation, and consequently the irrevocable loss of human soul"¹⁰⁶. La total desesperación del hombre señala la victoria diabólica sobre Paulo o sobre el Fausto de Marlowe. Así sucede en la tragedia inglesa, donde Mefistófeles, antes de abandonarlo, le dice desdenoso :

Ay, Faustus, now thou hast no hope of heaven,
Therefore despair, think only upon hell,
For that must be thy mansion, there to dwell,
[...]
What, weep'st thou? 'Tis too late, despair. Farewell.
Fools that will laugh on earth, must weep in hell.
(V, ii, 80-3, 90-1)

Fausto se ha dejado persuadir por las palabras diabólicas, de modo que, cuando los demonios llegan a destrozarse al aterrado doctor, se encontraba ya por completo perdido. En *El mágico prodigioso*, el Demonio está a punto de vencer cuando el desesperado Cipriano se dispone a atravesarse con su espada ante el reconocimiento de su falta ; sin embargo, el identificar al Dios "bondad suma", "todo vista, todo manos", con la divinidad omnipotente y bondadosa que ha defendido a Justina, lo hace revivir a la salvación. La fe y la esperanza lo transfiguran ; a ellas se suma el amor, la *caritas* que lo unirá a Justina en y más allá de la muerte. Hay que distinguir aquí, de nuevo, dos niveles epistemológicos : el conocimiento y la sabiduría, que ya ha señalado Wardropper en un estudio temprano, aunque con el equivoco de asignar a la sabiduría un valor intelectual¹⁰⁷. El conocimiento es la aprehensión que el hombre hace de la realidad a través del intelecto ; la sabiduría es una vivencia

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 185.

¹⁰⁷ Dice Wardropper : "with the completion in the order of intellect (wisdom) comes completion in the order of conduct (a saint's martyrdom)", en "The Interplay...", *op. cit.*, pág. 124. La experiencia cognoscitiva de la sabiduría trasciende lo intelectual ; abraza al hombre entero y, según lo desarrolla Calderón, sólo se conquista con la ayuda de la gracia, que se vale de múltiples instrumentos, incluido el demonio, para ejercer su acción salvífica.

de la totalidad que se experimenta como una revelación íntima, como algo que nace en el interior de la conciencia. Así se expresa Hegel del saber absoluto :

Debe decirse [...] que nada es *sabido* que no esté en la *experiencia* o, como también se expresa esto, que no sea presente como *verdad sentida*, como lo eterno *interiormente revelado*, como lo sagrado en que se *crece* [...]

y tal experiencia, que es el espíritu que se revela a sí mismo, sólo se da en el propio desarrollo dialéctico de la conciencia ; "esta sustancia que es el espíritu es su *devenir* hacia lo que él *en sí* es, y solamente como este devenir que se refleja dentro de sí es, en verdad, *el espíritu*"¹⁰⁸. Sólo en el despliegue autoconsciente a través de una serie de momentos, el espíritu accede a su verdad, en la que el *en sí* se sabe también *para sí*, un movimiento en el que se muestra y se realiza, no como un vacío yerto, sino como *vida*, cargada de infinitud. En este movimiento hacia la totalidad, el conocimiento se reconoce como una *figura* de su realización dialéctica. A Cipriano, el conocimiento que le proporciona la filosofía lo prepara para la sabiduría a la que accederá por la fe y el amor que le son revelados a través de Justina. De este modo, ingenio y amor, los dos medios de los que el Demonio se vale para hundirlo, son también, en su inversión dialéctica, la Inteligencia y el Amor verdaderos, los instrumentos de su auténtica elevación.

La dicotomía conocimiento/sabiduría puede entenderse a varios niveles. Uno es el binomio acción/inacción : "Conocer y saber -dice Aristóteles- tienen dos significados, uno de los cuales es poseer el conocimiento y otro hacer uso de él"¹⁰⁹. Cipriano, que ha entrevisto a Dios por medio de la indagación libresca, no lo conoce realmente sino en el conocimiento activo, que es el saber en el que se completa la experiencia gnoseológica. Kantianamente, la razón pura llega a su límite para devenir en su cumplimiento vital, en la esfera de la razón práctica. Así, también debe entenderse el distingo conocimiento/sabiduría uno, como un saber parcial, y la otra, como una cognición completa, el conocer que obra en la cabeza, y la sabiduría, que abarca al hombre entero. Piénsese en un Edipo, que dio la

¹⁰⁸ *Fenomenología, op. cit.*, págs. 468-69.

¹⁰⁹ *Ética Eudomía* (II, 9, 1225 b). La distinción en este punto es la de τὸ ἐπίστασθαι (conocer) y τὸ εἰδέναι (saber), éste último mucho más vasto, pues lo mismo es visión que emoción. Gómez Robledo, en su traducción (*Ética Eudomía*, México, U. N. A. M., 1994), invierte, de manera inconveniente, los términos y traduce saber (τὸ ἐπίστασθαι) y conocer (τὸ εἰδέναι). Nosotros seguimos seguimos la en este punto más conveniente lectura de Francisco P. Samaranch, en su traducción de Aristóteles, *Obras*. Madrid, Aguilar, 1982, pág. 565. En el ámbito ético, hay también una distinción muy precisa entre ἐπιστήμη y φρόνησις.

contestación correcta a la esfinge, esto es, "el hombre", como resultado del puro ejercicio del intelecto, que se complace en el contemplar de lo exterior, y que habrá de completar con la vivencia atroz, en carne propia, que le es impuesta por los dioses, para que en ella reconozca que el sentido de su respuesta es él mismo, el soberbio Edipo, el hombre que debe sondear hacia el interior por medio de la autognosis. A través del conocimiento filosófico y la revelación del amor y de la fe, Cipriano llega a la experiencia cognoscitiva, total y libre, de la sabiduría ; el puro saber se manifiesta aquí en el vivir puro de la santidad, que completan la salvación de este Fausto español a lo divino.

Esta comprensión calderoniana del problema epistemológico se manifiesta a plenitud en una de sus más profundas comedias mitológicas, *La estatua de Prometeo*. En la bella y honda interpretación que Calderón hace del mito prometéico, el Titán aparece, como sus Faustos, transfigurado en un auténtico buscador de la sabiduría ; su amor a Minerva le permite, por concesión de la diosa, ascender a los cielos y tomar una antorcha del carro del sol, con la que luego baja y da vida a su creación, la estatua de Pandora, que tiene la misma imagen de Minerva. Como contraparte de Prometeo está su hermano Epimeteo, que se enamora de la estatua y busca robarla ; según explica Valbuena Prat : "Prometeo es el símbolo de la sabiduría adquirida por el ansia de verdad. Epimeteo, en cambio, será el admirador de la ciencia misma, haciendo mal uso de ella"¹¹⁰. Epimeteo se enamora solamente de la imagen de la verdad, de un conocimiento carente de su esencia de sabiduría ; sobre él se aplican los esfuerzos de Palas -la parte guerrera de Atenea, que Calderón distingue en dos divinidades-, que siembra con Discordia el mal en los hombres ; Epimeteo representa la "ciencia sin conciencia" que, como dijo Rabelais, puede ser la ruina del alma. Prometeo en cambio es

Quien triunfa para enseñanza
de quien da ciencia, da
voz al barro y luz al alma.
(II, pág. 2079)

El suyo es el saber espiritual que ilumina y da vida ; el otro es una ciencia degradada, que, como la caja que abre Pandora, regalo de Discordia, sólo deja humo ; no da luz, sino que ciega y trae la destrucción sobre los hombres. Cuando parece que Prometeo va a ser supliciado, descendiendo Apolo de los cielos, quien concede el perdón al sabio y se preparan sus esponsales con Pandora, una de las más bellas encarnaciones del eterno femenino en

¹¹⁰ *El teatro español del Siglo de Oro*. Barcelona. Planeta, 1969, pág. 337.

Calderón. En Justina, Daría o Pandora vemos como “la mujer se convierte en símbolo de una idea, morada de una aliada a la que el hombre aspira en armonía con las esferas celestes”¹¹¹. Pandora es la mujer hecha a imagen de la sabiduría, lo femenino que se ha levantado de lo más ínfimo para convertirse en encarnación de Sofía, en la que Prometeo encuentra la unión de lo terreno y lo celeste.

3.2.5.1 La experiencia ética.

La experiencia cognoscitiva se nos revela como un saber espiritual, un saber en y para la vida, de sí mismo y de los otros ; así como en Gracián, se da la unidad de vida y saber, “saber para vivir y vivir para saber”. El problema epistemológico está ligado necesariamente a la vida activa, y se muestra, de este modo, como un saber ético. La razón llega a su límite, que es la ley moral, cuya esencia es el *espíritu*, el reino de la libertad interior, en el que se ubica Justina, y el cual la ciencia natural y demoníaca no puede penetrar. En la *Fenomenología*, el espíritu se manifiesta como tal a sí mismo tras el sacrificio de la razón que no se restringe empecinadamente a sus propios límites, como en la elección demoníaca, sino que se entrega a la realidad superior del espíritu que es, en palabras de Hegel, “la realidad ética”¹¹².

La rica indagación ética de Aristóteles es muy útil para iluminar el contenido moral de *El mágico*. El fin de la ética es encontrar un modo de vida en la cual los hombres puedan alcanzar su feliz realización, la εὐδαιμονία, que en Calderón sólo se hallará en el ideal de la vida cristiana. Recuérdese que la palabra deriva de ἕθος, carácter, esto es, un modo particular de ser y de vivir. En la *Ética Eudemia*, distingue tres tipos de formas de vida : la vida del filósofo, la vida política y la vida del placer¹¹³. En estas tres categorías pueden ordenarse los tres grupos de personajes de los dramas religiosos de Calderón : el de los protagonistas fáusticos, el de los nobles y el de los graciosos. Como Aristóteles, Calderón alaba la primera manera de vida, la vida filosófica que se entrega a la θεωρία τοῦ θεοῦ, a la contemplación de Dios. El βίος θεωρητικός, en su sentido de *vita contemplativa* es laudable ; sin embargo, no fin último para el hombre ; el ideal auténtico es, para el filósofo griego, como el que puede verse en el

¹¹¹ Ricardo Campa, “La cosmovisión de Calderón de la Barca”, en *Arbor*, CXIV : 448 (1983), pág. 40 [448].

¹¹² *Op. cit.*, pág. 259.

¹¹³ Ingemar Düring, *Aristóteles*, México, U. N. A. M., 1990, 2ª. ed., pag. 689.

drama del poeta español, “una vida de καλαι πραξεις ; una vida en la que las virtudes son realizadas mediante las acciones que proceden de ellas, y precisamente por motivo de ellas mismas”¹¹⁴. El ideal humano sólo puede realizarse en el seno de la *polys*, en la interacción con los demás hombres. Es la crítica que el budismo Mahayana (“el gran vehículo”) hizo al Hinayana (“pequeño vehículo”), que exaltaba el ideal del *arhat*, el “monje perfecto”, separado del mundo, frente la *bodhisattva*, que trabaja en su liberación buscando también la de los otros, conforme había enseñado, con su ejemplo, Buddha. La vida contemplativa es incompleta si no se carga de sentido en el corazón mismo de la vida ; sólo así, su saber en un saber ético, un saber de y para sí mismo y los demás hombres. Sin embargo, sin esta indagación interior, tampoco se cumple la realidad espiritual de la ética. Es esto lo que le falta a los nobles de Calderón, cuyas elecciones en el terreno social y político en que se desenvuelven son erradas pues carecen de la brújula interior de la eticidad.

Conforme a la enseñanza socrática, Aristóteles “retiene el conocimiento como esencial de ser moral”¹¹⁵. Se trata así, no de un saber puro, vacío, sino de un saber enraizado en el ser. Pero este saber es traído a su justa dimensión ; es sólo una parte de la vida ética. De manera semejante, en Calderón puede encontrarse esa interpretación aristotélica según la cual “el elemento que sustenta al saber ético del hombre es la *orexis*, el “esfuerzo” y su elaboración hacia una actitud firme (*hexis*)”¹¹⁶. Así se manifiesta en Justina , cuya virtud (*apeté*) se halla fundamentada en la lucha esforzada contra los esfuerzos demoníacos que, escénicamente, no pueden moverla de una *hexis* que ha echado raíces en el ser. Es también el propio combate de Cipriano con el demonio. Está además la distinción entre *episteme* (saber teórico) y *phrónesis*, el saber moral. El objeto de las ciencias morales “es el hombre y lo que éste sabe de sí mismo”¹¹⁷, lo que en el drama de Calderón adquiere también el sentido de saber de lo divino, en el que se encuentra la esencia última de lo humano. La peculiaridad de la *phrónesis* es la variedad de las situaciones ; el hombre se enfrenta aquí a casos específicos, a un particular problema que debe ser resuelto conforme a una ley ética general. Esta es la gran dificultad del saber ético, en el que, aunque hay situaciones concretas, no se atiende a objetivos particulares, sino universales ; es el enorme problema de la *epiēkeia*, la correlación de la ley con la situación

¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 689.

¹¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, op. cit., pag. 385.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 384.

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 386.

humana particular. La acción ética nace de un saber ético; determinadas obras (*érga*) van encaminadas a un fin (*télos*), en el que no puede desentenderse en ningún momento los medios que se siguen para alcanzar dicha finalidad. La *phrónesis* debe ser, es, flexible, no puede aferrarse a una rígida ejecución de la ley. Así, en *No hay cosa como callar*, la prudente Leonor sabe que a veces conviene hablar, y en otras, es obligado el silencio. En la vida ética, debe darse la difícil *eὐβουλία*, "el perfecto aconsejarse a sí mismo". Estas dificultades se le presentan a Eugenia en *El José de las mujeres*. Cuando Melancia la acusa públicamente, ella calla y acepta la sentencia de muerte, creyendo que su martirio le traerá como premio la gloria. Pero aparece Eleno, encarnación de su propia *eὐβουλία*, que le hace ver los errores en que ha incurrido: no se ha defendido a sí misma, por lo que ha faltado a la *caritas* que cada hombre se debe a sí mismo; también permite con su silencio que triunfe la mentira de Melancia y la del propio Demonio, que ha hecho de Eugenia un ídolo, por lo cual, no morirá como mártir cristiana, sino como delincuente. Eugenia ve como fin ideal el martirio, pero los medios con los que cree acceder a él son falsos, por lo cual, la propia finalidad se pervierte. La reflexión moral es una visión (*νοῦς*) de lo inmediatamente correcto, una revelación interior que permite elegir adecuadamente obras y fines. Como explica Gadamer:

Lo contrario de la visión no es el error ni el engaño, sino la ceguera. El que está dominado por sus pasiones se encuentra que de pronto no es capaz de ver en una situación dada lo que sería lo correcto. Ha perdido el control de sí mismo y en consecuencia la rectitud, esto es, el estar correctamente orientado en sí mismo, de modo que, zarandeado en su interior por la dialéctica de la pasión, le parece correcto lo que la pasión le sugiere¹¹⁸.

Esta ceguera es, la que frente a la visión ética de Eugenia, hunde a Melancia en el infierno. La reflexión moral implica la *σύνησις*, la comprensión que permite obrar correctamente. Lo cierto es que el saber moral es muy peculiar, en el que no funciona distinguir "el saber de la experiencia"¹¹⁹. Es un saber que es vivencia de un actuar que se sabe a sí mismo; es, en cuanto se cumple en la acción, y solo obra en tanto que es saber. Esta es la integridad hermenéutica del saber moral. Las acciones en los dramas de Calderón se plantean desde su dimensión ética, en esta vinculación inquebrantable del saber y el actuar morales. La vida ética es, según Aristóteles, la vida feliz. De

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 394.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 394.

ahí se da esa paradójica marcha gozosa hacia la muerte de los santos de Calderón que, con su adecuada dosificación irónica, muestran la convicción interior de que su acción va hermanada con sus fines. La lealtad a su ideal religioso, al que el poder romano se opone, les trae la muerte ; pero el acto del martirio es el medio a través del cual la convicción interior de los santos se vuelve en una lección ética y un acto político, que dará la respetabilidad y la fuerza sobre la que Constantino edificará el primado religioso del cristianismo en Europa.

3.2.5.2 El problema hermenéutico.

Dada su importancia, no pude dejar de mencionarse, aunque no pase de la mera señalización, la relevancia que tiene en el drama de Calderón el problema de la interpretación. El planteamiento hermenéutico se da tanto al interior de la obra como de cara al receptor. Dentro de los dramas fáusticos lo hallamos, en su dimensión textual y en el ámbito de la experiencia vital humana. Esto se nos pone en evidencia desde que aparece en escena Crisanto, Eugenia o Cipriano, con un texto cuyo sentido está para ellos oculto, a diferencia del espectador, que sabe hacia donde apuntan aquellas flechas escriturales. Pero, ¿lo saben realmente ? El drama despliega una compleja composición estructural en la cual muchos niveles de significación se nos escabullen ; apenas el espectador rie con el gracioso o se complace en saber de los artilugios del Demonio, cuando se le hace caer en una trampa significativa en la que es obligado a volver a mirar. ¿Son burlas o veras los donaires del gracioso ? Las acciones dramáticas ¿son auténticamente fortuitas u obedecen a un sentido ? Tan pronto como nos vemos inmersos en la acción de la obra, se nos recuerda su fingimiento, la falsedad artística de la representación y, al momento, tenemos que preguntarnos si esta irrealidad del arte no es menor a la de nosotros mismos. El protagonista fáustico, en indagación textual, se convierte en un símbolo de los lectores o espectadores que atendemos al drama ; al propio tiempo, Fausto en su cámara libresca se vuelve un símbolo del hombre como lector de la realidad, del "libro del mundo", un emblema de la labor hermenéutica (cura tradición moderna es iniciada, precisamente, con la Reforma protestante). En el drama calderoniano hay una alta conciencia del problema de la recepción, de lo que los espectadores leen tras los sucesos dramáticos. Numerosos de sus recursos técnicos y artísticos están encaminados a encausar, envolver y problematizar

la interpretación de los receptores. Luego, cada suceso vital dentro de la representación se presenta como un reto interpretativo. El gran problema es de la propia lectura de la realidad, como desvelar el sentido de los diferentes momentos de la existencia. El personaje fáustico pasa de la cámara libresca a la vida, a la difícil lectura del libro de la realidad, el "original" *liber mundi* del que el otro es sólo un simulacro. En Calderón se encuentra la visión del mundo como un inmenso texto, al que los hombres deben indagar. Si, como se dice en uno de sus dramas, Dios es "jeroglífico perfecto", la realidad mundana y humana se revela como un no menos misterioso tejido de signos. La aparición de Leonor en el aposento de don Juan en *No hay cosa como callar*, es leída de dos diferentes maneras por el galán y su criado; uno lo ve como una gozosa casualidad, con la textura etérea de los sueños; el otro cree que es obra del diablo. Lo que parece la necesidad del gracioso luego intuimos como una insospechada realidad. Están también, entre los numerosos ejemplos posibles: la mencionada interpretación torcida del martirio de Eugenia, enmendado por la εὐβουλίᾱ de Eleno, y que implica también, de manera patente, no sólo el problema de la interpretación, sino también el gran problema hermenéutico de la *aplicación* en la que de hecho sucede el acto total de la comprensión; la certera interpretación de Cipriano sobre la identidad dios de Plinio=Cristo; o bien, el azoro de Cesarino ante el abandono del demonio del cadáver de Aurelio, escena cuyo sentido se le escapa en un pozo de no-significación; todo ello, sin incluir las copiosos juegos especulares de los graciosos y el demonio. O que mejor ejemplo que el título del gran drama fáustico de Calderón, *El mágico prodigios*, en el cual los receptores caemos fácilmente en la interpretación apresurada, al atribuir la identidad de el "mágico" a Cipriano o al Demonio, lectura equívoca que repiten el Gobernador, Lelio y Floro al final de la obra -con lo que volvemos a aproximarnos a su condición- para luego oír de los "necios" graciosos revelando su auténtico sentido. La compleja estructura del drama calderoniano, su alto grado de autoconciencia formal, y el supremo dominio de la ironía le dan ese carácter especular y múltiple, en el que se nos revela la complejidad interpretativa de la realidad real y escénica, del texto artístico y del "gran texto del mundo"; el abismo de significación que descubre el drama de Calderón nos muestra nuestro propio enigma hermenéutico. Baste este brevísimo apunte para indicar otro aspecto de la actualidad del eminente dramaturgo barroco.

3.2.6 Amor y muerte.

Como ha dicho Ramón Sugranyes, "*El mágico prodigioso es un poderoso drama de amor y de muerte*"¹²⁰. El encuentro de ambos temas sucede en la consumación de los dramas fáusticos de Calderón. La unión de los dos amantes se da en el martirio, que tiene una significación múltiple, religiosa, ética, política. Martirio es, en griego, "testimonio"; en él, "Jesucristo testifica su relación privilegiada con el padre"¹²¹. Del mismo modo, los mártires "testifican" su unión con Cristo. Su acción implica también un sentido político :

Martyrdom is a political act affecting the allocation of power between two societies, or between a subgroup and the larger society [...] as a political act. Martyrdom is never a passive submission. The nonviolent martyr strikes the enemy psychologically¹²².

La muerte de los mártires estremece, como sucede metafóricamente en los dramas, los cimientos de la sociedad pagana antigua, cuya retirada histórica está a punto de cumplirse. Los martirios de los santos en los primeros siglos de la edad cristiana pone a los espectadores frente al origen de los ideales de su propia civilización. Vista *a posteriori*, por un cristiano, se muestra como un triunfo, la victoria de la verdad. La aceptación de la muerte por la fe tiene el sentido para el cristiano, según el ejemplo mayor de la crucifixión de Cristo, como el más elevado acto de amor ; la renuncia a la propia voluntad y al yo histórico en favor de lo universal suponen la unión sacrificial del mártir. Dentro de tal perspectiva, Calderón une amor y muerte como la consumación más perfecta y espiritual -ciertamente, de singular belleza- del amor humano entre un hombre y una mujer, en el que uno no ve solamente la imagen del otro, sino que tienen su amor, platónicamente, en lo divino, y se expresa, no sólo como un acto individual, sino también colectivo, implicando a los demás hombres con un contenido religioso (en su sentido original de *re-ligare*, unir a todos en Dios), ético y político. Los amantes se sirven uno al otro de ventana para mirar a Dios y a los demás hombres.

Como ha sido explicado pertinentemente por la crítica, el amor aparece en el drama calderoniano en varios niveles de significado, en general, correspondientes a los tres grupos principales de personajes (criados, nobles y santos). Como señala Sugranyes :

¹²⁰ "Complejidad temática...", *Op. cit.*, pág. 114.

¹²¹ Paul Poupard, *Diccionario* *op. cit.*, pág. 1123.

¹²² "Martyrdom", en *Encyclopaedia of Religions*, *op. cit.*, t. IX, pag. 231.

Lo interesante de *El mágico prodigioso* es que, a los niveles acostumbrados del amor cortesano de cuño neoplatónico, embebido León Hebreo, y del amor plebeyo, sensual, se añade aquí el plano superior del amor espiritualizado de Justina, por el que Cipriano será elevado hasta la santidad¹²³.

El de los graciosos se da en su forma más baja, netamente burlesca. Los personajes de mayor posición se desenvuelven en el ámbito de la tradición medieval del amor cortés, que es tratado por Calderón con crítica agudeza e ironía -en la que se revela, según la frase de un místico hindú, como "la vestidura del sexo"- mostrándolo como una parodia del verdadero amor cristiano. Así, la divinización de la amada se contempla como una deformación de su sentido originario, como celebración del amor divino. De acuerdo con Wardropper :

Calderón ha devuelto el lenguaje del amor cortés a la condición de su origen remoto, el amor divino : una forma de amor que empieza siendo una parodia profana del amor cristiano se ha hecho de nuevo el máximo amor cristiano, el del hombre que morirá por su amigo y por su Dios¹²⁴.

Se ha comentado ya la relación que se hace en *El José* del error idólatra de los paganos y de la idolatría del amor cortés. Es también interesante la diferencia que deja ver entre la castidad pagana y la cristiana, una y otra representadas por la vestal Daria y santa Justina. En ésta, la pureza se supone sustentada en el Dios de Amor de los cristianos ; está presente, así, el amor volcado hacia lo universal. En cambio, en el caso de Daria, la sacerdotisa de Diana, el amor no se objetiva ni en lo humano ni en lo divino, sino que adopta una forma torcida, la del apego narcisista. Ello se manifiesta en su singular capricho de querer sólo a un hombre que hubiera muerto por amor a ella. La vanidosa sacerdotisa representa la forma más acabada de la vanidad, que no es aquí esa mendicancia de la celebración ajena, de la que habla Nietzsche, sino la cerrazón de la belleza que sólo goza en la contemplación de sí misma ; lo otro se revela como valioso cuando se ha autosuprimido en ofrenda de la divinidad de la propia hermosura, de manera que, tras su muerte, sólo queda el "dios" como sacerdote de su propio culto, cuya ceremonia llena ahora el aroma del amoroso sacrificio. Este tipo de personajes, como Narciso, o, mejor aún, Hipólito -el devoto de Diana, muy próximo a Daria- se balancean peligrosamente en el abismo de la tragedia,

¹²³ "Complejidad temática...", *op. cit.*, pág. 47.

¹²⁴ *Introducción a El mágico...*, *op. cit.*, pág. 47.

que está detrás de la bella imagen en la superficie del estanque. Su ceguera puede desembocar en la muerte provocada por el amante despreciado, como pasa a Hipólito, o, ante el suicidio del desdenado, la propia inmolación impelida por la culpa, como sucede a Anaxárete, cuya posibilidad ronda fantasmagóricamente a Daria cuando cree que Crisanto se ha dado muerte. La lección de estos mitos va dirigida hacia el mismo punto : los mortales no pueden desdenar sin más a Afrodita ; cuando la diosa es despreciada por los hombres, las flechas que dispara su alado hijo van inficionadas de muerte. Sin embargo, aquí, a la luz del cristianismo, y por la habilidad del poeta, el mito toma un giro inesperado. Con gran ironía, el deseo caprichoso de la vestal se cumple : Cristo es el hombre-Dios que ha muerto "enamorado" por Daria, y en él hallará el sentido verdadero del amor. La cabeza de Carpofores le revela :

Alma busca al que murió
enamorado por ti.
(III, pág. 1100)

El alma debe buscar el amor ; *Psyché* debe desposarse con *Eros*. Pero aquí se presenta la dualidad del amor humano y el amor divino, el de la Afrodita Olímpica, y el de la Afrodita Urania. Calderón ha ilustrado ambos con dos símbolos contrapuestos : la cueva de *Los dos amantes del cielo* y la caverna de Fitón. Esta última, aparece en el drama mitológico *Apolo y Climene*. Este Fitón no es otro que Pitón, la serpiente-dragón que luego vencerá Apolo, que se hace presente en la obra bajo la forma de un mago demoníaco ("ermitaño del demonio", le dice el gracioso Sático), como versión negativa del arquetipo del anciano sabio. La situación tiene un parangón directo con la de Daria : Climene es sacerdotisa de Diana, y tiene la misma base mítica y significativa. Como explica Alexander A. Parker : "La humanidad, hablando en forma general, no es libre para dedicarse al servicio de Diana ; la ley de la pasión es una ley que hay que obedecer". En la obra -y como suele ser en Calderón- Apolo, el Sol, es símbolo del amor. Pero lo que mueve a Climene hacia él es el diabólico Fitón ; en este sentido :

La compulsión hacia el amor que experimenta Climene es, por tanto, una compulsión hacia el "mal" ; sin embargo, ella ama a un dios, es decir, ama algo bueno. El objeto de su amor es bueno ; la fuerza que la inclina hacia el objeto es "maligna"¹²³.

Fitón substituye :

¹²³ *La imaginación* . op. cit. , pág. 61.

al alcázar de Diana
 el de Venus, en quien suple
 Cupido cuantas delicias
 Eliseos campos incluyen.
 (III, pág. 1855)

El mago le cambia a Climene el cielo por la tierra ; su unión con el dios Apolo es efímera ; él deberá regresar a los cielos, dejando preñada a la mortal con Faetón, que forma parte del plan del hado diabólico, impulsado por Fitón, para incendiar Etiopía con la conducción desbocada del carro solar por el osado hijo de Apolo. El amor terreno, sin el divino, trae la soledad y la desdicha sobre los hombres ; su fruto infeliz querrá remontarse a los cielos, cayendo nuevamente a la Tierra. La caverna infernal en la que tiene lugar la unión de Apolo y Climene, tiene su emblema opuesto en la cueva del sacrificio en la que se unen Crisanto y Daria, que se vuelve en tálamo y sepulcro en donde consuman, en el martirio, su bautismo “de fuego y sangre” y su unión nupcial. Es éste el ámbito de la Afrodita Urania, del *agapé* cristiano, opuesto al *eros* terrenal. De igual manera, la sublimación del deseo sexual de Cipriano, espiritualizado en la fe y el sacrificio, abre la posibilidad de que se cumpla la promesa de Justina de que su amor se realice más allá de los umbrales de la muerte. Hombre y mujer recobran su unidad originaria, celebrada por Platón en *El banquete*. Lo femenino y lo masculino se abrazan, y ascienden unidos a los cielos. Esta crónica trascendental tiene magníficas realizaciones artísticas en el Barroco, como la del más célebre soneto de Quevedo, donde la llama amorosa arde más allá de las aguas del olvido y de la muerte.

3.2.7 Diferencias entre Calderón y Marlowe.

Hay que precisar las diferencias, la contraposición incluso, en las que se ha insistido en este estudio del desarrollo del mito fáustico que se da entre las obras de Marlowe y Calderón, dentro de una unidad mayor que las abarca. Los contrastes entre una y otra se establecen en cuanto a la marcha de la acción, pero puede afirmarse que ambos comparte, en el caso específico de estos dramas, un marco ideológico común, en base a postulados fundamentales de la ortodoxia cristiana. No parece atinada la opinión de Valbuena Prat sobre este punto :

Reforma y Contrarreforma se distribuyeron sus "Faustos" posibles. Aquella, con la desesperada predestinación, contra la que tenía que rebelar un alma independiente como Marlowe, generalmente tachado de ateo, aunque no haya pruebas suficientes. Más bien era un inconformista, anárquico "antipapista", pero no dogmático del protestantismo [...] El "Fausto" de Marlowe, parece un Servet, del tiempo y de la vitalidad [...] que se estrella contra la inexorable ley de la predestinación [...] El halo de la teoría de la gracia, salvó en cambio a los "Faustos" españoles de la Contrarreforma [...]»¹²⁶.

En primer lugar, no puede afirmarse que la tragedia de Marlowe está sustentada en la teoría calvinista de la predestinación. Marlowe hace ver la caída de Fausto y su final perdición como producto de su propia elección del camino demoníaco, que es sostenida y reafirmada a lo largo de la obra. La descripción del proceso es muy similar a la del único Fausto español que se condena, el Paulo de Tirso, al que el renegar de Dios y de su bondad, y el abrazar la *desperatio*, lo hunden en el infierno. Y en la tragedia inglesa está también presente la gracia; si a Paulo lo reconviene el Pastor y Enrico, a Fausto tratan de salvarlo su Ángel Bueno y el Anciano; y ambos, por su propio albedrío, se pierden. Por supuesto, el enigma de la predestinación está presente, pero se halla también en las disputaciones católicas y en el drama de Tirso. Por otra parte, si bien es cierto que hay puntos de vista divergentes entre protestantes y católicos, tienen, por supuesto, una base doctrinal común; también dentro de la Reforma hubo arduas controversias sobre los problemas de la gracia y el libre albedrío, con perspectivas diferentes, que se extienden a lo largo del siglo diecisiete y dieciocho:

Strongly held views on God's action and human psychological response (both at the time of conversion and during the span of a Christian life), similar to those of Jansenists, Jesuits, and Dominicans, brought into existence Arminians, Methodists, and Pietists who debated the triad of divine action, human freedom, and sin [...] The origin of the Jesuits' positive view of human efforts cooperating with grace lay with the great Reformation theologians¹²⁷.

Quizás se pudiera, por otro lado, contrastar la visión del conocimiento en Marlowe y Calderón. En el primero, hay una censura explícita, en las líneas finales, contra un ingenio que se ha despeñado por su soberbia; en Calderón en cambio se da la loa del *homo philosophus*, que busca la verdad por medio

¹²⁶ "El tema de "Fausto"...", *op. cit.*, pág.

¹²⁷ *Encyclopaedia of Religions, op. cit.*, t. VI, pág. 86; s. v. "Grace".

de la razón. Lutero tuvo un juicio negativo sobre la filosofía y la búsqueda de Dios por vías intelectuales, mientras que los teólogos españoles siguen la línea escolástica de santo Tomás :

Mientras Lutero denunciaba a la razón como enemiga de la fe, Vitoria, Cano y Soto mantuvieron la tesis contraria. El tomismo, que hasta entonces había seguido en España una trayectoria poco destacada, se convirtió allí en la filosofía predominante [...] los españoles tomaron una especie de decisión colectiva : callada, pero firmemente, votaron por la superioridad de la razón¹²⁸.

Esto explicaría el énfasis que pone Calderón en el momento inicial que forma parte del *homo philosophicus* en camino de transformarse en *homo religiosus*. Pero, viéndolo con detenimiento, tampoco hay aquí gran diferencia con Marlowe ; como dice en su *Fausto* :

Cut is the branch that *might* grew full straight,
And burnt is Apollo's laurel bough
That sometimes grew in this learned man.

En efecto, esta rama del laurel de Apolo *pudo* haber crecido recta, si Fausto hubiera seguido en su camino original de estudio, en el que se incluyen la investigación de los autores antiguos (Aristóteles, Galeno, Justiniano), y , por supuesto, de la *Escritura*. La llama del conocimiento diabólico reduce a cenizas en el alma de Fausto el germen del árbol de la sabiduría. De esta manera, la posición del dramaturgo inglés se aproxima mucho a la de Calderón. Precisamente el no haber estudiado a fondo la *Biblia* -Mefistófeles confiesa al final haberle distraído de su lectura- le dificultará a Fausto recibir luego los dones de la gracia, de modo que la verdadera comprensión de lo divino se contempla también como una experiencia cognoscitiva total, en donde, si falta un elemento, el proceso se malogra. Fausto se entrega al estudio libresco de la magia diabólica, que luego redundará en su tránsito vital igualmente demoníaco, en una vía inversa a la de Crisanto o Cipriano. La flaqueza intelectual de Fausto redundará en su débil voluntad, dominada por el deseo y el miedo al castigo diabólico, que finalmente lo pierden.

Otro punto controversial es el de la filiación religiosa de Marlowe ; si se ha afirmado que era ateo -cosa que parece contradecir por completo su *Fausto*-, habría que ver en caso de que se asumiese que no lo es, si se trata entonces de un protestante (y si es así, a que corriente teológica del protestantismo era afín), un inconforme alejado de las iglesias, pero fundamentalmente cristiano,

¹²⁸ Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, op. cit. t. III, pág. 369.

o, incluso, como se ha supuesto a veces en el caso de Shakespeare, que fuera católico o tuviese alguna simpatía hacia el catolicismo; o bien, un crítico ilustrado al estilo erasmista, pero que conserva cierta ortodoxia cristiana. Lo más fácil es suponerlo contrario a la Iglesia católica, por los mordaces comentarios en contra del Papa y su séquito, que parecen alinearlos con el protestantismo. Pero no hay que olvidar que quienes realizan tales críticas son Mefisto y su aliado; además, recuérdese que Fausto sigue una caída en lo social desde lo más alto hasta lo más bajo, y su primera visita es a la Roma papal. Sea como fuere, se afirma con nitidez la cercanía del planteamiento teológico general de una y otra versiones del mito. Además, T. E. May ha expuesto, como se ha corroborado en este estudio, que tanto Calderón como Marlowe piensan en términos de las mismas metáforas¹⁷⁹. Esta similitud de la imaginación poética y motivos, metáforas y símbolos comunes en los diferentes momentos de los dramas se da, evidentemente, por la estructura narrativa del mito fáustico. Sobre esta base teológica y mítica, cada poeta ha contado la historia de la caída de un hombre intelectual en términos opuestos: uno, en Marlowe, como una auténtica imitación humana de Lucifer y su caída -como May ha apuntado-; y el otro, en Calderón, la de una *imitatio Christi*. Esta es la antítesis fáustica más radical, la del Fausto demonizado de Marlowe y los santos de Calderón, como límites opuestos en la dimensión ontológica del mito.

3.2.8 Aspectos estructurales.

La finalidad de este breve apartado es explicar el desarrollo de la trama fáustica en Calderón a partir de un modelo estructural, que completa el modelo general presentado en el primer capítulo. Antes de pasar a ello, vale la pena señalar algunas secuencias que, en el doble nivel teatral de texto y representación, establecen dentro del drama un paralelismo, generalmente antitético, en el que se repite una situación escénica en un diferente nivel social, ético y religioso con sentido afín y/o contrastado. Por ejemplo, al inicio de *Las cadenas*, la prisión de Irene en la torre, y casi al término, el demonio encadenado en el monte. En *El José de las mujeres*, la llegada al cuarto de Eugenia de dos presencias sobrenaturales, la del demonio y la de Eleno, que luego repiten, en su nivel humano de impacientes enamorados,

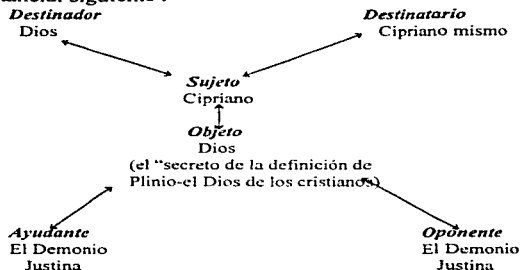
¹⁷⁹ "The Symbolism...", *op. cit.*, pág. 110-11.

Cesarino y Aurelio con su entrada por opuestos lados de la escena. Otras situaciones y escenas paralelas en esta obra son el fingimiento del Demonio, en encarnación humana, y Eugenia, vestida de hombre; la aclamación del pueblo de Eugenia, como diosa, y la de Cristo, el Dios de Eugenia, al final de la comedia; también la elevación de Eugenia, contrastada con la precipitación infernal de Melancia. En *El mágico*, la primera pugna que el Demonio y Cipriano llevan a efecto en el ámbito de "las letras", tiene su eco a nivel de las armas en el duelo inmediato de Lelio y Floro; la reflexión de Cipriano sobre su caída tiene su repetición en el irónico parlamento del Demonio; el pacto diabólico, repetido también por el gracioso Clarín; la obra inicia con una festividad pagana y concluye con un acto cristiano, el martirio de los santos, etc. En este sentido, podría aplicarse al drama de Calderón aquella frase de Marx, basada en Goethe, de que en la historia sucede dos veces un mismo acontecimiento, como comedia y como tragedia. También, cada acto de la obra inicia con una reflexión de Cipriano sobre los diferentes momentos de la acción: búsqueda intelectual, caída por el deseo, aprendizaje mágico, que tienen su síntesis y conclusión en la recapitulación pública final de Cipriano -del mismo modo, pueden contrastarse productivamente, los inicios de las distintas jornadas en los otros dramas fáusticos. Todo esto, sin mencionar los juegos especulares de la parodia de los graciosos, las intervenciones diabólicas, etc. Puede realizarse un estudio sobre tales paralelismos, ecos y ejercicios de autorreflexividad dramática en la obra de Calderón que permitieran precisar la dialéctica interior de conjunciones y disyunciones, de identidades y antítesis que contribuyen a establecer la peculiar fisonomía del drama del Barroco, con una retórica dramática que tiene, como la de Gracián, fundamento en las agudezas por semejanza y por improporción, las asonancias y disonancias del discurso.

Para explicar sintéticamente la estructura de la historia fáustica puede utilizarse el modelo actancial mítico de Greimas, que se distingue por su simplicidad y su gran operatividad, muy productivo en el análisis de obras teatrales¹³⁰. El modelo propuesto está establecido en base al principal drama fáustico de Calderón, *El mágico prodigioso*. En él, pueden distinguirse dos modelos principales. Ambos se establecen a partir de la acción principal; uno, con la búsqueda de la divinidad realizada por Cipriano, en torno a la

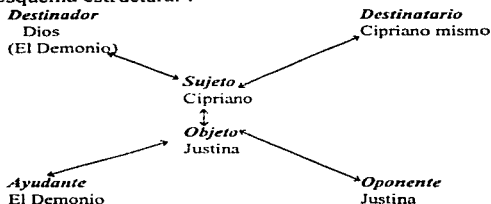
¹³⁰ Vid. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1966, 398 págs. Aquí se sigue la forma adoptada por Anne Ubersfeld, que ha expuesto la aplicabilidad del modelo actancial para el drama en su *Semiotica teatral*, Madrid, Cátedra, 1988, 217 págs.

cual pueden agruparse las diferentes fuerzas humanas y sobrenaturales en el esquema actancial siguiente :



con el que se abarcan tanto el principio como el final del drama, no así la parte media que comprende la pasión de Cipriano por Justina y el pacto diabólico. Este modelo sirve igualmente para Eugenia y para Crisanto. Los actantes presentes se reducen a cuatro, los dos mártires, el Demonio y Dios, en un entramado estructural semejante al del auto sacramental -vinculado estrechamente a la comedia religiosa. Dios es destinador de la acción, la fuerza primera de todos los sucesos de la obra, de acuerdo con la omnipotencia divina, según la cual "es causa de la acción de todos cuantos obran" (*Suma contra gentiles*, III, 68), al mismo tiempo que aparece como objeto de conocimiento de la búsqueda de Cipriano. Tanto el Demonio como Justina, en condición paradójica, cumplen las funciones de oponente y ayudante del sujeto, según los distintos momentos del drama. Justina se vuelve en obstáculo para la búsqueda de Cipriano cuando desata, inocentemente, la pasión del filósofo ; luego será la vía de la revelación de la verdad del Dios de los cristianos. Obviamente, el Demonio funge de ayudante de la empresa divina del protagonista de manera involuntaria, pues será él quien finalmente le confirma la verdad de la dilucidación de Plinio y del Dios de Justina.

Pero también está la caída de Cipriano por el apetito sexual y su entrega a la magia demoniaca ; al tránsito diabólico de Cipriano corresponde un distinto esquema estructural :



En este otro período dramático, el Demonio puede aparecer como actante destinatario, pues él mismo ha urdido el plan de desviar la atención de Cipriano de sus estudios divinos a través del amor terrenal ; pero el auténtico destinatario es siempre Dios, como causa primera de la propia voluntad diabólica, así como del plan general en el cual el desvío llevará, no obstante, al filósofo pagano a la salvación. El primer esquema sirve igualmente para el *Fausto* de Marlowe, aunque el momento inicial de búsqueda de la verdad es muy breve, y se haya pervertido por la soberbia impaciente del estudioso. El segundo es el que opera plenamente en la tragedia inglesa, con las modificaciones siguientes : Ayudante : Mefistófeles y otros demonios, el Ángel Malo, Helena ; Oponente : el Ángel Bueno y el Anciano ; Objeto : poder-placer, y Helena, como personaje concreto ; y Destinador : el Demonio, pues aquí el plan diabólico es el único que se manifiesta y finalmente triunfa. El caso del *Fausto* de Goethe es más complejo, pues se trata de una obra mucho más vasta, con gran número de episodios. Así, en el actante objeto podrían incluirse la verdad, la vida, Margarita, Helena, etc. Mefistófeles es también ayudante y oponente ; y el destinatario es también aquí, de manera expresa, Dios. En el *Fausto* de Goethe, como en el del propio Calderón, pueden suponerse uno y otro modelos, de manera que Justina o Margarita y Helena, son el objeto particular que lleva al Objeto universal, Dios, la verdad, la salvación. En su unidad estructural se revelan como los desarrollos más ricos y completos del mito fáustico.

Con esta breve reconsideración estructural, ponemos término a la

investigación del tema fáustico en Calderón, con pleno entendimiento que de muchos contenidos sólo se ha realizado una primera aproximación, y que otros tantos han tenido que quedar excluidos (como las cuestiones del libre albedrío y la predestinación, la magia, el honor, la ironía autorial y la ironía cósmica, la función del gracioso, la intersección de Antigüedad clásica-Cristianismo, los problemas de lo temporal-lo atemporal, lo profano-lo sagrado, la cuestión del género (¿comedia o tragedia ?), una comparación más detallada con el poema Goethe, una revisión sintética de los momentos de la existencia fáustica en Calderón -con el paso de la razón a la ética, y de ésta, al mundo religioso-, etc.) Para finalizar, es pertinente hacer una rápida recapitulación. El trabajo se ha dividido en dos partes principales (exposición de argumentos y análisis de motivos); la segunda de ellas se ha dividido a su vez en tres porciones claramente diferenciables (personajes y motivos, problemas filosóficos y apuntaciones finales). Iniciamos con un comentario general sobre la edición y las fuentes de los dramas particulares, para dar luego lugar a una síntesis argumental, en la que se presentan los sucesos y personajes de las obras, varias de ellas, en general, poco conocidas y frecuentadas. Ello ha permitido dar paso al estudio de la temática fáustica en la segunda sección del capítulo, en donde se analizan los personajes y motivos principales del mito, con particular énfasis en el protagonista fáustico, y en el demonio, el cual se ha tratado de considerar en toda su riqueza dramática y significativa, no sólo como personaje, sino también como fuerza teológica, metateatral y psicológica; a ambas figuras se añadieron los motivos fundamentales del "eterno femenino" y el anciano, la situación mítica de la caída y el pacto diabólico, que entran dentro de la composición del relato mítico. A continuación, tras establecer un panorama general del relato, se ensayó un breve comentario sobre la parte más filosófica de las obras: las cuestiones del conocimiento, en su esfera teórica y práctica y su reunión en una completa experiencia gnoseológica y ética (y que permitió a su vez al planteamiento del problema hermenéutico en el drama calderoniano), y el tema del amor, que se relacionan íntimamente y componen, en su unidad, la médula conceptual del mito como temas principales de la trama. Por último, en una nota complementaria, se trató de abundar un poco más en lo que se une y separa a la concepción de Calderón de lo fáustico con otro de los grandes tratamientos literarios del mito, la tragedia de Marlowe, destacándose, en su contraposición, el marco ideológico y su afin estructura metafórica y conceptual. La final revisión del mito fáustico, en base al modelo estructural mítico de Greimas, corroboró, de

manera explícita y sintética, la pertinencia del análisis temático y su operatividad específica en los dramas, ciertamente, "fáusticos", de Pedro Calderón de la Barca.

NOTA FINAL.

En el estudio temático, la obra literaria se nos revela como un ámbito múltiple y fecundo en el que aparecen una amplia diversidad de cuestiones de contenido, vinculadas a su vez con un no menos vasto número de problemas formales. El mito confirma su condición de ser una compleja estructura generadora de significados. La identificación de la dimensión ontológica en la que se configura su construcción narrativa permite la constatación subsiguiente de su presencia en una obra específica, que está construida conforme a la arquitectura semántica y formal del mito. Pero la aplicación de un modelo mítico en obras particulares nos obliga a plantearnos la validez del método empleado. En primer lugar, la propia elaboración del modelo estructural se muestra polémica. Esto involucra el procedimiento de la metodología estructuralista y, en general, de todo intento de comprensión de un segmento de la realidad, en particular, en el proteico territorio en que se mueven las llamadas ciencias del espíritu. Es, como apuntara Hjelmslev, el viejo dilema de la filosofía medieval sobre si un concepto nace realmente del objeto o del método que se emplea para su inquisición. Este es un inmenso problema epistemológico, que evidentemente queda fuera de las intenciones de este trabajo. Nos basta con recordar dos señalamientos filosóficos. Hegel dijo que el hombre solo encuentra lo que busca; el resultado de una investigación está condicionado por la hipótesis y el método empleados en ella. A un tiempo, como Pascal afirmó, en una frase misteriosa, si se busca es que ya se ha encontrado; una faceta de la realidad se ha hecho presente a la conciencia, y todo el trabajo de la labor interpretativa se aboca a la fundamentación de ese primer atisbo de verdad.

Sobre este problema metodológico, el propio estructuralismo ha afirmado la pertinencia de su estrategia a partir de la validez misma del método, sin ahondar el hecho sobre si tiene o no una base objetiva sobre el texto, ámbito que trasciende a la lingüística, y que obligaría a una especie de metafísica textual. A este respecto, Umberto Eco comenta que

para utilizar correctamente los modelos estructurales no es necesario creer que su selección está determinada por el objeto, sino que es suficiente saber que ha sido elegida por el método. El método *científicamente legítimo*, se confunde con el método *empíricamente adecuado*.¹

¹ *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 345.

Según Levi-strauss, a falta de *verdades de hecho*, se imponen *verdades de razón*. Sin embargo, debe insistirse en que la tarea de las ciencias del espíritu aspira a un fundamento de verdad más allá de una caprichosa justificación en su propio hacer; la crítica subjetiva ha mostrado su limitación en la teoría estética, como expuso Hegel, y desarrollaron en este siglo pensadores como Adorno o Gadamer. El peligro de este extremismo subjetivista se manifiesta en la ludicra del escepticismo destructivo, que se complace en el libre juego del desplazamiento de significantes y significados. La crítica se ve en la necesidad de volver siempre al objeto, al orbe textual a partir del cual ejerce su acción, que por necesidad está fuera de éste, pero que sólo confirma su eficacia en la medida en que ilumina el texto. La desconstrucción, por ejemplo, celebra toda lectura; pero aquella lectura que aspire a una sustentación más consistente no puede hacer piruetas en el aire sin regresar al suelo textual de donde parte. Y, al mismo tiempo, debe reconocerse la validez de la propia exégesis literaria, que redunde en construcción de un texto aparte, que se sustenta a sí mismo cuando consigue componer un conjunto articulado y riguroso de proposiciones, de modo que una lectura particular se convierte también en una lectura universal. El arte de la interpretación se vuelve así un a lámpara con luz propia, que nos sigue revelando la realidad textual.

En el análisis mítico, el investigador debe enfrentar también otros problemas. En la elaboración de un modelo estructural deben tenerse presentes múltiples elementos -filosóficos, antropológicos, psicológicos, de teoría literaria- que trascienden el texto mítico. La universalidad del mito nos expande en demasía el campo de acción, lo que redunde fácilmente en generalizaciones en las cuales se difuminan los contornos de lo particular. Todo se muestra en su dimensión más vasta, de modo que lo singular parece anegarse en un mar interminable de contenidos universales. En este tipo de estudios es necesaria la utilización de una dinámica interpretativa, como a la que obliga el círculo hermenéutico, donde los elementos particulares deben de ser corroborados con los generales, y viceversa, de modo que sea cada vez más rica la diversidad dentro de la unidad. En ello va incluida la propia posición del intérprete, sus códigos y sus prejuicios, que deben ser sometidos una y otra vez a prueba en el proceso dialéctico de la interpretación. La hermenéutica literaria tiene presente la paradoja textual en la que estamos implicados nosotros mismos como lectores. El texto nos contiene como lectores posibles, y, al mismo tiempo, estamos más allá de él. La realidad textual se sostiene independientemente de nosotros, pero necesita del lector

para convertirse en realidad vital interpretativa, en la recreación de la lectura. En ella, avanzamos desde el texto para ir más allá de él: lo trascendemos. Luego, estamos de nueva cuenta, irremisiblemente, frente al texto.

De lo anteriormente dicho, puede deducirse el gran problema con el que se topan los estudios temáticos: la especificidad literaria. La indagación temática, debe de considerar la problemática que su acción supone frente a ella, y debe asumirla para desarrollar su eficacia. Al desenvolvemos en un horizonte trans-oracional, en el ámbito de la gramática del texto, con enormes marcos referenciales de los más diversos ámbitos contextuales, estamos obligados a realizar una descodificación de valores de múltiple índole que no se encuentran de manera directa en el texto. Ello supone a su vez que estamos viendo al texto desde una óptica extratextual, donde a través de un grupo de contenidos y componentes ordenados en una construcción general se pretende abarcar una gran variedad de obras individuales. Esto implica el peligro de la uniformización, de reducir el hecho literario a un armazón inerte que no tome en cuenta su realidad, única e irrepetible. ¿No es acaso ese mundo, animado y respirante, que se crea en la obra literaria, y que parece imponerse sobre la realidad como un orbe independiente, regido por sus propias reglas, lo que hace prodigiosa a la creación literaria? Ciertamente, la labor crítica no puede perder de vista este valor de especificidad de la obra de arte verbal. Así como Goethe afirmó que "la humanidad" no era más que una abstracción, pues lo que en la realidad existe son los hombres, de la misma manera puede afirmarse que no existe "la literatura", sino las obras literarias concretas. Pero, junto a los derechos de lo individual, deben de afirmarse los de lo universal. La labor del filósofo dialéctico, dijo Platón, es hallar la unidad de lo diverso; así, una crítica literaria dialéctica debe de encontrar los vínculos que unen a las realizaciones particulares de la literatura. Si un universalismo extremo lleva a la negación del hecho literario individual, un "especificismo" igualmente unívoco nos deja frente a un universo de orbes cerrados. Una síntesis entre ambos opuestos da lugar al diálogo de lo uno y de lo múltiple, a un universo polifónico en el que se iluminan las relaciones que reúnen y diferencian a un grupo de creaciones literarias. No podemos captar plenamente su singularidad si no atendemos a lo general; no sabremos lo que de hecho las diferencia si no tenemos idea alguna de lo que las une. A su vez, podremos reconocer en esto la rica combinatoria de un mito, su estructura y su contenido, que se recomponen y reaparecen de una manera original, como una realización concreta, en un argumento literario único, que se nos revela

así, según expresó Tomashevski, como una construcción enteramente artística.

¿Qué nos dice el mito?, hemos preguntado en nuestra indagación del tema fáustico. Ello nos ha obligado a tratar de precisar su contenido general, los distintos momentos de la existencia fáustica, en los que se despliega la representación del hombre ante una definición ontológica, que desemboca en una aventura demoníaca, resuelta en una última determinación trascendental. A un tiempo, hemos tenido que esbozar también una respuesta al cuestionamiento sobre cómo está construida la trama mítica, en un ensayo de modelo estructural. Por otra parte, ha sido necesario establecer el marco histórico del drama de Calderón, en el que se señaló la presencia de una tradición fáustica en la escena áurea española, ubicadas dentro de un previamente delimitado horizonte ideológico y estético. Esto ha permitido, por una parte, indicar los contenidos universales del mito, para luego, por la otra, ubicarlos en su propia dimensionalidad histórica.

Se ha ahondado en la presencia de la estructura narrativa y los significados involucrados en el mito fáustico en un grupo de dramas calderonianos, distinguido ya, debido a su similar asunto, por la crítica. El análisis temático ha permitido comprender mejor el vínculo entre los dramas fáusticos, lo mismo que ha contribuido a establecer su propia singularidad. *El mágico prodigioso* se mostró como la *summa fáustica* de Calderón, en la cual se reúnen los contenidos y los motivos de la trama mítica de una manera original; la precisión de algunos de estos elementos clarifica aún más su alabada trabazón estructural y su riqueza conceptual, confirmando en tal fecundidad y valor artístico su calidad de obra de primera categoría en el teatro del Barroco. La unidad a nivel de estructura profunda con los grandes desarrollos del mito fáustico se corroboró a través del empleo del modelo atencional de Greimas. El marco teológico-filosófico y narrativo común en un plano general confirmó su operatividad a nivel de situaciones y metáforas particulares, de modo que la propia universalidad mítica mostró su condicionante también en numerosos detalles específicos.

Por otro lado, se definió la singularidad de la concepción del mito fáustico en Calderón desde el nivel ontológico, al mostrar el envés del personaje de Marlowe y su destino infernal. La visión católica y barroca del dramaturgo hispánico dan lugar al específico desarrollo y solución de sus historias fáusticas. La leyenda del mago germánico y de los tiempos protocristianos, sustentados en la misma arquitectura mítica, revelan su unidad al mostrarse ambos en tanto que engendrados en situaciones críticas

para el cristianismo : la de sus tiempos fundacionales y la de su escisión histórica, en el siglo XVI ; esto es, el inicio de la Edad Media y el de la Edad Moderna. La Iglesia inicia su repliegue con el nacimiento de la modernidad ; a los ojos del dramaturgo católico, lo que aparece como necesario es una vuelta a la fuente, una revisión de los tiempos originarios para encontrar el secreto de su fuerza primera, que se acrisola artísticamente en una trama mítica para mostrar una clave esencial para la modernidad europea. Calderón voltea al punto de la transfiguración religiosa de Occidente, su paso del politeísmo a la unidad de un Dios y de una Iglesia, que sirve como señalamiento de la necesidad de la propia edad barroca, cuya espiritualidad se fragmenta y se diluye en la nueva edad histórica. El poeta recapitula así, cierra un período de la historia europea con una imagen de su principio ; el círculo se completa. Mientras que el Fausto de Marlowe cae en el abismo que se abre entre dos épocas, la síntesis de Calderón, que mira al origen y habla a su presente, tiene en sí mismo el espíritu de la vieja época. Pero, a la vez, esta cristalización artística tiene un paso adelante de la tragedia de Marlowe ; su "medievalismo" le abre un puente insospechado con un momento posterior, el Romanticismo, en el cual Goethe realizará, con la reunión mayor de lo antiguo y lo moderno, la cima del mito. La religiosidad medieval, en síntesis con el espíritu del Renacimiento, hace emerger a Fausto a la salvación del presente. Entre el demonio y el santo, surge de nueva cuenta el Hombre, que absorbe en sí la negatividad del movimiento destructor de lo demoníaco renacentista y gana también su momento positivo, la salvación de los Faustos barrocos de Calderón. El *Fausto* de Goethe, que parte, como el de Marlowe, de una desgastada visión de mundo del Medioevo, retorna a un comienzo más antiguo, el de la Antigüedad clásica, para completar su experiencia humana. Los Faustos de Calderón van de lo múltiple a lo uno ; el de Goethe, de lo uno a lo múltiple ; el ritmo universal comienza una marcha inversa, que para el Fausto goethiano se revela como la reconquista de lo múltiple en una unidad renovada por la diversidad. Lo plural afirma su derecho sobre lo uno ; y en lo uno reencuentra su sentido. De este modo, el mito conserva su integridad significativa al tiempo que hace ver su vitalidad, sus continuas metamorfosis, donde, como en la dialéctica heraclítica, como en la poesía de Borges, lo otro es lo mismo, y lo mismo es siempre lo otro.

También la reflexión sobre los dramas fáusticos nos han permitido descubrir y profundizar en las características distintivas del drama de Calderón. El análisis de los caracteres fáusticos redundó en algunos datos para entender el proceso general empleado por el dramaturgo en el

perfilamiento de sus personajes. Por su parte, el estudio de la representación del demonio ayudó a precisar un poco la complejidad de este importante personaje y su multifuncionalidad; así mismo, se definió con ello la presencia de la categoría de lo siniestro en el drama barroco. Otros atisbos son la importancia que adquiere el problema hermenéutico en el teatro calderoniano, y la reiteración del paralelismo y contraste como elemento fundamental en la poética del Barroco y de su teatro. Por otro lado, se abrió también la interesante posibilidad de ahondar en el parangón que se establece entre Fausto y Segismundo, que refuerzan soluciones del mito fáustico como la de Lessing (donde Fausto es dormido por su Ángel Bueno para que sea sólo un sueño su experiencia diabólica), y que pueden tener una posible intersección en un drama romántico como *El desengaño en un sueño*, del Duque de Rivas. Tales planteamientos deben de ser indagados y complementados dentro de un ámbito más vasto, que incluya la obra entera de Calderón y el teatro de su época para confirmar su validez y los límites de su operatividad.

En realidad, la investigación del mito no concluye; como explica Claude Levi-Strauss:

No existe término verdadero del análisis mítico, ni unidad secreta por aspirar al final del trabajo de descomposición. Los temas se desdoblaron hasta el infinito. Cuando se cree haberlos desenmarañado y tenerlos separados, simplemente se aprecia que vuelven a ligarse respondiendo a las sollicitaciones de afinidades imprevistas².

No hay un punto final, en el ejercicio de comprensión del mito; éste se recompone, dice, como la obra poética, siempre lo mismo y, a la vez, algo distinto. Su unidad está en el proceso general de la comprensión. El análisis literario es también dinámico; es, como dijo Alfonso Reyes, la fenomenografía del ente fluido. Y la propia labor crítica está en movimiento; es un viaje en el que el lector retorna transformado. Cuando volvemos a la obra, siempre nos dice algo nuevo; también somos nosotros los que escuchamos de manera distinta. El esfuerzo de la acción interpretativa va encaminado a regular el proceso de desciframiento de los códigos interiores del texto, hasta hacernos cada vez más inteligible su singularidad y su riqueza. Primero, apenas si comprendemos algunas de su frases, que luego dan paso a la lectura continua de pasajes mayores, de porciones más vastas de sentido. Después, cuando el lector afina su oído, puede ser capaz de escuchar

² *Mitologías*, México, F. C. E., 1972, t. I., pág. 15.

la voz sutil de la obra, la melodía interminable que nace misteriosamente de su interior y que se renueva en múltiples acordes que también nos transfiguran.

BIBLIOGRAFÍA.

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español, II : La edad de oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española, Época barroca*, t. II Madrid, Gredos, 1987, 2ª ed.
- ALONSO, Dámaso, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en Damaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro)*, Madrid, Gredos, 1963, 3ª ed.
- AMORÓS, Cèlia, *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- ARNOLD, Robert F., *Cultura del Renacimiento*, Barcelona, Labor, 1936, 3ª ed.
- ARISTÓTELES, *Ética Eudemia*, en *Obras*, ed. y trad. de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1982, págs. 529-647.
- _____, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- ATKINS, Stuart, "Goethe, Calderón und Faust : Der Tragödie zweiter Teil", *Germanic Review*, XXVIII (1953), págs. 83-98.
- _____, *Goethe's Faust. A Literary Analysis*, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 1958.
- AUBRUN, Charles V., "La comedia doctrinale et ses historios de brigandes. *El condenado por desconfiado*", *Bulletin Hispanique*, LIX :2 (1957), págs. 137-51.
- _____, "El mágico prodigioso. Sa signification et sa structure". en Karl H. Hörner y J. Röhl, eds., *Studia Iberica für Hans Flasche*, Munich, 1973, págs. 35-46.
- BACON, Francis, *Novum Organum*, Barcelona, Orbis, 1984.
- BAZIN, German, *Destins du Baroque*, Londres, Thames and Hudson/Hachette, 1968.
- BIANCO, Velia J., "La leyenda de Teófilo : Rutebeuf y Berceo", en *La temática fáustica en la literatura universal*, La Plata, Universidad Nacional, 1965, págs. 18-20.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BROCKBANK, J. P., *Marlowe : "Dr. Faustus"*, Londres, Edward Arnold, 1962.
- BROWNE, Edward G., *A Literary History of Persia, I : From the Earliest*

- Times until Firdawsi*, Londres, Cambridge University Press, 1969.
- BRUGGER, Ilse M. de, "La discusión contemporánea acerca del hombre fáustico", en *La temática fáustica en la literatura universal*, La Plata, Universidad Nacional, 1965, págs. 105-9.
- BUELNA SERRANO, María Elvira y Edelmira Ramírez Leyva, "Calderón, apóstol y hereje", en *Calderón, apóstol y hereje*, México, U. A. M., 1982, págs. 141-79.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias religiosas. I: La devoción de la cruz y El mágico prodigioso*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 3ª ed.
- _____, *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper, México, REI, 1988.
- _____, *Obras completas. I: Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, 4ª ed.
- _____, *Obras completas. II: Comedias*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, 2ª ed.
- _____, *III: Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed.
- CAMPA, Ricardo, "La cosmovisión de Calderón de la Barca", *Arbor*, CXIV : 448 (1983), págs. 23-40 [431-448].
- CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CASSIRER, Ernst, "Libertà dell'uomo, necessità astrologica e poteri magici", en Cesare Vasoli, ed., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bolonia, Il Mulino, 1976.
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976, 4ª ed.
- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- COLE, Douglas, *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1962.
- COLLI, Giorgio, *La nascita della filosofia*, Milán, Adelphi, 1989, 9ª ed.
- DANBY, John F., *Shakespeare's Doctrine of Nature*, Londres, Faber and Faber, 1972.
- DE LOS RIOS, Blanca, "Preámbulo" a *El condenado por desconfiado*, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1962, 2ª ed., t. II, págs. 405-53.

- DERRY, Evelyn F., "Rudolf Steiner and Psychology", en A. C. Harwood, ed., *The Faithful Thinker. Centenary Essays on the Work and Thought of Rudolf Steiner, 1861-1965*, Londres, Hodder and Stoughton, 1961, págs. 89-100.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, en Carlo Muscetta, ed., *Opere di Francesco de Sanctis*, t. VIII, Torino, Giulio Einaudi, 1958.
- DÍEZ BORQUE, José María, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Serbal, 1986.
- DILTHEY, Wilhelm, "Satanás en la poesía cristiana", en *Literatura y fantasía*, en *Obras completas*, México, F. C. E., 1978, t. IX, págs. 103-24.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.
- DÜRING, Ingemar, *Aristóteles*, México, U. N. A. M., 1990, 2ª ed.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1989, 4ª ed.
- EICHENBAUM, Boris, "La teoría del "método formal" ", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov, ed., México, Siglo XXI, 1991, págs. 21-54.
- ELIADE, Mircea, ed., *The Encyclopaedia of Religion*, Nueva York, MacMillan, 1987.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1985.
- ENTWISTLE, William J., "Justina's Temptation : An Approaching to the Understanding of Calderón", *The Modern Language Review*, XL : 3 (1945), págs. 180-9.
- FERRARO, Guido, *Il linguaggio del mito*, Milán, Feltrinelli, 1979.
- FISCHER, Susan L., "Calderón and Jung : Unconscious Pshyhic Processes in *El mágico prodigioso*", en *Romanic Review*, 31 : 1 (1984), págs. 71-87.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1995, 23ª ed.
- FRANZ, M-L. von, "El proceso de individuación", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1969, págs. 158-229.
- FRANZBACH, Martin, "Die "Lustige Person" auf der spanischen Bühne und ihre Funktion, dargelegt an Calderóns *El mágico prodigioso*", *Die neueren Sprachen*, XLV (1965), págs. 61-72.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.

- _____. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- FREUD, Sigmund, "Una neurosis demoniaca del siglo XVII", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, 2ª ed., t. XIX, págs. 67-106.
- _____. "Lo ominoso", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, 2ª ed., t. XVIII, págs. 215-51.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1971.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, t. I, Salamanca, Sígueme, 1993, 5ª ed.
- GANUZA, María Cristina, "El sensualismo y la dificultad del equilibrio en *El esclavo del demonio*" en Dinko Cvitanovic, ed., *La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XIII a XVII)*, Bahía Blanca, Argentina, Universidad Nacional del Sur, 1973, págs. 181-201.
- GARIN, Eugenio, "Per una valutazione storica della magia rinascimentali", en Cesare Vasoli, ed., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bolonia, Il Mulino, 1976, págs. 149-62.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust und Urfaust*, Wiesbaden, Dieterich'sche, 1948.
- _____. *Obras completas*, 3 vols, ed. y trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1963, 4ª ed.
- _____. *Gedichte in zeitlicher Folge*, 2 vols, Leipzig, Insel, s.f.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "En torno al tema de *El mágico prodigioso*", *Revista de estudios hispánicos*, II : 1 (1969), págs. 207-20.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, "Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de Don Juan Ruiz de Alarcón", *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), págs. 199-222.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1966.
- _____. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1982, págs. 39-76.
- HARWOOD, A. C., "The Historical Process and the Individual", en *The Faithful Thinker. Centenary Essays on the Work and Thought of*

- Rudolf Steiner, 1861-1925*, London, Hodder and Stoughton, 1961, págs. 77-87.
- HEATON, H. C., "Calderón and *El mágico prodigioso*", *Hispanic Review*, XIX (1951), págs. 11-36 y 99-103.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, México, F. C. E., 1994.
- _____, *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1985, 3ª ed.
- _____, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, t. III, México, F. C. E., 1985.
- HENDERSEN, Joseph L., "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1969, págs. 104-57.
- HULTKRANZ, Åke, "The Concept of Supernatural in Primal Religions", *History of Religions*, XXII (1983), págs. 231-35.
- HUTTON, Lewis J., "Huellas de la teología de la gracia en *La vida es sueño* de Calderón", en David Kossof y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 307-17.
- ISIDORO DE SEVILLA (San), *Etymologiarum sive originum*, 2 vols. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- JACOBO DE VORÁGINE, *La légende dorée*, 2 vols., Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- JENTZ, Harold, *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototyps*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1951.
- JONES, C. A., "Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive", *Hispanic Review*, XXXIII : 1 (1965), págs. 32-9.
- _____, "Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy", en David Kossof y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 329-39.
- JUNG, Carl G., "El ego : el lado consciente de la personalidad", en Christing Downing, ed., *Espejos del yo*, Barcelona, Kairós, 1993, págs. 36-8.
- KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- _____, *Temor y temblor*, México, Fontamara, 1989, 2ª ed.

- LEVIN, Harry, *Christopher Marlowe : The Overreacher*, Londres, Faber & Faber, 1973.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas*, 3 vols., México, F. C. E., 1972.
_____, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.
- LIONETTI, Harold, "La preocupación del "más allá" ", *Hispania*, XLI (1958), págs. 26-9.
- LUCE, J. V., *Homero y la edad histórica*, Barcelona, Destino, 1975.
- LUTZ, Heinrich, *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1992.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990, 5ª ed.
- MARÍN, Juan María, *La revolución teatral del Barroco*, Madrid, Anaya, 1990.
- MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus*, en *The Palys of Christopher Marlowe*, ed. de Roma Gill, Londres, Oxford University Press, 1979, págs. 331-89.
- MAY, T. E., "The Symbolism of *El mágico prodigioso*". *The Romanic Review*, LIV : 2 (1963), págs. 95-112.
- MAYDEU, Javier Aparicio, "Notas sobre magia y herejía en *El José de las mujeres*. Calderón tienta al demonio.", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII : 2 (1994), págs. 587-96.
- McKENDRICK, Melveena, "Note *El mágico prodigioso's* Mysterious *aprobación* of 1 June 1637", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX (1992), págs. 369-70.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé, 1946.
- MINOIS, George, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El esclavo del demonio*, en *Teatro*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- MOORE, Roger, "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comedians*, 33 : 1 (1981), págs. 129-37.
- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard, "El teatro español del Siglo de Oro", en August Buck, ed., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 410-48.
- OESTE DE BOPP, Marianne, ed., *El libro popular del doctor Fausto*, México, U. N. A. M., 1984.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

- PARKER, Alexander A., *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1971.
- _____, "The Devil in the Drama of Calderón", en Bruce W. Wardropper, ed., *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Nueva York, New York University Press, 1965, págs. 3-23.
- _____, "The Rôle of the "graciosos" in *El mágico prodigioso*", en Hans Falsche, ed., *Litterae hispanicae et lusitanicae*, Munich, Max Hueber, 1968, págs. 317-30.
- _____, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds., *Calderón y la crítica : Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 359-87.
- _____, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Deborah Kong, ed., Madrid, Cátedra, 1991.
- PARKER, Jack H. y Arthur M. Foz, eds., *Calderón de la Barca Studies, 1951-69. A Critical Survey and Annotated Bibliography*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1971.
- PAVÍA, Mario N., *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft and Other Occult Beliefs*, Nueva York, Hispanic Institute, 1959.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas*, México, F. C. E./Círculo de Lectores, 1994, 2ª ed., t. I, págs. 33-288.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en Pedro R. Santidrián, ed., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986, págs. 121-53.
- PLATÓN, *Fedro*, en *Obras*, ed. y tr. de Juan David García Bacca, México, U. N. A. M., 1945, págs. 93-301.
- PLINIO, *Natural History*, ed. bilingüe de H. Rackham, Londres, William Heinemann/ Harvard University Press, 1958.
- PORQUERAS MAYO, Alberto y Federico Sánchez Escribano, "La verdad universal y la teoría dramática", en David Kossoff y José Amor y Vázquez, eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro español y otros ensayos*, Madrid, Castalia, págs. 601-9.
- POUPARD, Paul, ed., *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder, 1987.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, REI, 1990.
- RABELAIS, François, *Gargantua et Pantagruel*, ed. de Henri Clauzet, Paris, Bibliothèque Larousse, s. f.

- REUTER, Jasmin, *Fausto, el hombre. Tradición fáustica y situación fáustica*, México, U. N. A. M., 1965.
- REYES, Alfonso, "De Virgilio, considerado como fantasma", en *Simpatías y diferencias*, en *Obras completas*, México, F. C. E., 1980, t. IV, págs. 30-5.
- _____, "Un tema de *La vida es sueño*", en *Capítulos de literatura española*; México, F. C. E., 1981, t. VI, págs. 182-248.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos, escrita por el Padre Pedro de Ribadeneira de la Compañía de Jesús, natural de Toledo [...] Dirigida al excelentísimo señor don Pedro de Aragón, etc. En la cual se contienen las vidas de Christo. Señor nuestro y de su santísima Madre y de todos los santos que reza la Iglesia Romana por todo el año. Primera parte*, Madrid, En la Imprenta Real, 1675.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Quien mal anda en mal acaba*, en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón, III: Teatro*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, F. C. E., 1982, págs. 172-253.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988, 7ª ed.
- RUKSER, Udo, *Goethe en el mundo hispánico*, México, F. C. E., 1977.
- SALUSTIO, *Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Gredos, 1989.
- SCHMAUS, Michael, *Teología dogmática, V: La gracia divina*, Madrid, Gredos, Rialp, 1959.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga paralipómene, Eudemonología (Aforismos sobre la sabiduría de la vida)*, Madrid, Bergua, s. f.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- SLOMAN, Albert E., "El mágico prodigioso. Calderón Defended Against the Charge of Theft", en *Hispanic Review*, XX (1952), págs. 212-22.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Calpe, 1925, 2ª ed.
- STEINER, Rudolf, *Methodischen Grundlagen der Antroposophie (Gesammelte Aufsätze zur Philosophie, Naturwissenschaft, Ästhetik und Seelenkunde)*, Dornach, Suiza, Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1961.

- SUGRANYES, Ramón, "Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El mágico prodigioso*", *Cuadernos hispanoamericanos*, CXIX : 355 (1980), págs. 112-23.
- TILLIETTE, Xavier, *Schelling. Une philosophie en devenir ; II : La dernière philosophie, 1821-1854*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1970.
- TINIANOV, Juri, "La noción de construcción", en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 6ª ed., págs. 85-8.
- TIRSO DE MOLINA (Gabriel Téllez), *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, México, REI, 1987.
- TOMÁS DE AQUINO (Santo), *Suma de teología*, Madrid, B. A. C., 1988.
- TOMASHEVSKI, B., "Temática", en Tzvetan Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991, 6ª ed., págs. 199-232.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992, 2ª ed.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.
- URTUBEY, Luisa de, *Freud y el diablo*, Madrid, Akal, 1986.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VALBUENA PRAT, Ángel, "El tema de "Fausto" en el teatro español", en *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, págs. 205-28.
- _____, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, 2ª ed.
- VEGA Y CARPIO, Lope de, *La gran columna fogosa, San Basilio Magno, en Obras de Lope de Vega, IX : Comedias de vidas de santos*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1964, págs. 255-310.
- _____, *Obras escogidas*, 3 vols., ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1962, 2ª ed.
- WARDROPPER, Bruce W., "The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", en *Hispanic Review*, XI : 2 (1943), págs. 116-24.
- _____, *La comedia española del Siglo de Oro*, en Elder Olsen, *Teoría de la comedia*, Barcelona, México, Ariel, 1978, págs. 183-242.
- _____, "Las comedias religiosas de Calderón", en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, t. I, págs. 185-98.

- _____. "Secular Society and the Saintly Life : Calderón's Martyr Play *El José de las mujeres*", en Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, eds., *Aureum saeculum hispanum, Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, págs. 313-23.
- _____. "El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón", en A. David Kossof, et al., ed., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto, 1983, Brown University, Providence Island)*, Madrid, Istmo, 1986, págs. 697-706.
- WILSON, Edward M., "An Early List of Calderón's comedias", *Modern Philology*, LX (1962), págs. 95-102.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	1
I.-EL MITO FÁUSTICO.....	5
1.1 Universalidad del mito (Ontología de lo fáustico).	5
1.1.1 Mito y literatura.....	5
1.1.2 El mito de Fausto como emblema del hombre.....	8
1.1.3 La dualidad fáustica.....	13
1.2 La estructura del mito (Motivos principales de la trama fáustica).	26
1.2.1 El mito de la caída.....	31
1.2.2 El motivo del rebelde.....	33
1.2.3 El pacto diabólico.....	35
1.2.4 Los motivos del eterno femenino y el anciano sabio.....	36
1.3 Desarrollo histórico del mito fáustico.....	38
1.3.1 Los proto-Faustos medievales.....	39
1.3.2 El Renacimiento y el impulso fáustico.....	42
1.3.3 Magia, ciencia y poder.....	44
1.3.4 La historicidad de Fausto.....	49
1.3.5 Figuras fáusticas del Renacimiento.....	52
1.3.6 El <i>Dr. Faustus</i> de Marlowe.....	55
II. EL TEMA FÁUSTICO Y EL TEATRO ESPAÑOL.....	
DEL SIGLO XVII.....	61
2.1 Poética del teatro barroco.....	61
2.1.1 Esplendor de la literatura y el teatro en el siglo XVII.....	61
2.1.2 La renovación teatral de Lope de Vega.....	63
2.1.3 Estructura general del drama español.....	66

2.1.4 El drama de Calderón.....	75
2.2 La visión de mundo del Barroco y Calderón.....	78
2.2.1 El teatro como instrumento ideológico.....	78
2.2.2 Teatro y teatralidad barrocos.....	79
2.2.3 El desengaño.....	81
2.2.4 Antropología cristiana.....	83
2.2.5 El problema de la libertad y la disputa <i>De Auxiliis</i>	85
2.2.6 Magia y teatro barrocos.....	89
2.2.7 Nota sobre la fausticidad del Barroco.....	92
2.3 Los Faustos anteriores a Calderón.....	93
2.3.1 Juan Ruiz de Alarcón : <i>Quien mal anda en mal acaba</i>	94
2.3.2 Mira de Amescua : <i>El esclavo del demonio</i>	101
2.3.3 Tirso de Molina : <i>El condenado por desconfiado</i>	110
2.3.4 Lope de Vega : <i>La gran columna fogosa. San Basilio Magno</i>	117
2.3.5 Revisión sintética de los Faustos españoles previa a Calderón.....	123
III. EL MITO FÁUSTICO EN CALDERÓN.....	125
3.1 Los dramas de Calderón de tema fáustico.....	125
3.1.1 <i>No hay cosa como callar</i>	128
3.1.2 <i>Las cadenas del demonio</i>	133
3.1.3 <i>El José de las mujeres</i>	140
3.1.4 <i>Los dos amantes del cielo</i>	145
3.1.5 <i>El mágico prodigioso</i>	151
3.2 Los contenidos fáusticos.....	163
3.2.1 Los Faustos calderonianos.....	163
3.2.2 La representación del demonio y lo siniestro.....	176

3.2.3 Los motivos del eterno femenino y el anciano	201
3.2.4 Tentación, caída, pacto	203
3.2.5 El contenido epistemológico	210
3.2.5.1 La experiencia ética	223
3.2.5.2 El problema hermenéutico	226
3.2.6 Amor y muerte	228
3.2.7 Diferencias entre Calderón y Marlowe	231
3.2.8 Aspectos estructurales	234
NOTA FINAL	241
BIBLIOGRAFÍA	249