

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

XIII



CÁCERES

1990

LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA DE *EL MÁGICO PRODIGIOSO* DE CALDERÓN

1. Uno de los problemas constantes que plantean hoy los textos dramáticos del Siglo de Oro que quieren saltar a las tablas es el de su actualización o adaptación al público de nuestros días. Con el *Mágico prodigioso*, al igual que con toda la serie de obras de índole semejante (me refiero en particular a las de temática religiosa y teológica, insertas en unas circunstancias históricas hoy radicalmente modificadas; pero, en general, podría decirse lo mismo de todo el teatro del Siglo de Oro), nos encontramos agudizado el mismo problema. En mi opinión, deberíamos tener en cuenta algunos puntos, cuya mención es una perogrullada, pero que me permitiré señalar aquí rápidamente. La antigua frase de «hombre soy y nada humano considero ajeno» me parece válida, y por tanto siempre habrá, creo, una zona de las creaciones humanas de otras épocas y lugares que nos sea asequible, y sirva de base para el acercamiento estético y emocional. Incluso en aquellos aspectos remotos a la experiencia y problemas cotidianos de nuestros días no hay que dar por sentada la absoluta falta de interés del posible receptor. La idea de que sólo interesa vitalmente lo más cercano en tiempo y espacio dista mucho de responder a la realidad. El éxito popular de series televisivas que describen sociedades, aventuras y personajes sumamente distantes del público receptor muestran bien la capacidad de fascinación de los más lejanos mundos ficcionales (o reales), lo mismo que, en otra vía, la dedicación del arqueólogo, historiador o filólogo a sus objetos de estudio. No pretendo exagerar tampoco (por otro lado muchas cuestiones «de actualidad» dejan indiferentes a muchas gentes de hoy), y negar la obviedad de las distancias ideológicas y artísticas obstaculizadoras; quiero decir simplemente que los obstáculos no son insalvables.

Para anular en lo posible estas distancias se nos ofrecen fundamentalmente dos caminos¹:

1) La «actualización» de las obras, lo que implica casi siempre inserción de elementos nuevos y eliminación de aspectos considerados irre recuperables para el público; el «peligro» es la anulación de la obra original en casos extremos.

2) La recuperación histórica de los elementos integrantes y de la construcción de la obra, tarea más erudita y ciertamente difícil de aplicar a un público colectivo. Esta opción, presupone, además, la existencia de un interés esencial, y se dirige a solventar obstáculos circunstanciales de orden histórico y cultural.

Con la salvedad de que cualquier opción, bien hecha, puede ser legítima, me parece que la vía más correcta, si se trata de poner en escena a los dramaturgos clásicos, es la segunda. Nada impide a una compañía teatral utilizar textos del Siglo de Oro para sus propias creaciones, modificando lo que estimen conveniente: no hablo de eso. Pero si lo que se quiere es poner en las tablas a nuestros dramaturgos áureos (cosa que muy bien puede no quererse; tampoco entro en esa cuestión), habrá que representar sus obras y no otras, y la recuperación de su sentido exigirá una mínima captación de sus claves históricas. Eso es lo que, muy someramente, intentaré hacer en lo que sigue.

2. Lo primero que debe tenerse en cuenta es que *El mágico prodigioso* fue escrito para formar parte de las celebraciones del Corpus Christi del pueblo de Yepes, en 1637, por encargo del Ayuntamiento de esta localidad toledana. Ocupa, pues, en su estreno, el lugar y función festivo-pedagógica que era normal confiar a los autos sacramentales, y algunas de sus características se explican por estas circunstancias². Es una comedia hagiográfica, vinculada al sistema del auto, situada en el seno de una festividad religiosa y dirigida a un público para quien las cuestiones planteadas, al menos en su nivel elemental (si no en la complicación de la doctrina teológica que algunos críticos han señalado) resultan familiares.

3. Fuentes, asunto y organización externa

La comedia pone en escena, como es sabido, algunos episodios de las vidas de San Cipriano y Santa Justina, mártires de Antioquía en el Siglo III, según tradiciones más o menos legendarias conservadas en distintas fuentes, y ramificadas en

1. Planteo, por claridad expositiva, extremos que no tienen por qué ser incompatibles. Cfr. las observaciones de D. L. Smith, «La Comedia a fines del siglo XX: en busca de nuevas interpretaciones escénicas», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey* (ed. Ruano de la Haza), Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions Canada, 1989, 395-408. Mi exposición fue pronunciada en versión conferencia en las «Jornadas sobre textos dramáticos y propuestas escénicas» del Festival de Cáceres, junio de 1989. Añado para esta versión escrita algunas referencias textuales y bibliográficas, pero dejo muchos rastros de su original concepción oral.

2. Aunque la obra representada en Yepes, conservada en manuscrito autógrafo, fue modificada por Calderón para su representación en los corrales madrileños, la organización esencial no varía. La versión modificada es la que recogen las ediciones: la príncipe figura en la *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1663. El autógrafo lo editó Morel Fatio en *El mágico prodigioso, comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après le manuscrit original du duc d'Osuna, avec deux facsimile, une introduction, des variantes et des notes*, Heilbronn, 1877. Sobre algunos aspectos textuales que ahora no me ocupan, ver H. C. Heaton, «Calderón and *El mágico prodigioso*», *HR*, XIX, 1951, 11-36 y 93-103, y la refutación de A. E. Sloman, «*El mágico prodigioso*: Calderón defended against the charge of Theft», *HR*, XX, 1952, 212-222. Para mis citas manejo la edición de B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

dos tipos, oriental y occidental. En lo básico coinciden ambos: Cipriano, sabio nigromante pagano, invoca a petición de un joven enamorado (Acladius es su nombre en algunas versiones) a los poderes diabólicos para seducir a la cristiana Justina, que los rechaza con la más poderosa señal de la Cruz, ante lo cual Cipriano se convierte al cristianismo, para sufrir más tarde el martirio³. Calderón añade las modificaciones que le parecen oportunas en la construcción de su obra, por ejemplo, el motivo del pacto diabólico, ya presente en otra serie de tradiciones medievales, como las del milagro de Teófilo. T. E. May sostiene en un trabajo sobre el simbolismo de la comedia⁴ que Calderón ha pretendido universalizar el tema con tres modificaciones básicas realizadas sobre los datos de la tradición hagiográfica: a) Cipriano, en vez del mago de la tradición aparece como filósofo que busca seriamente la verdad; b) la señal de la Cruz que es el signo que permite a Justina rechazar a los poderes malignos se transforma en «a vast Christian symbolism» (art. cit., p. 97) que permea sistemáticamente la comedia entera con una red compleja de alusiones religiosas, y, c) el pacto diabólico se coloca como clave de todo el sistema. Desde mi punto de vista, estas modificaciones (alguna, como la segunda muy discutible) no son las únicas importantes, y obedecen en todo caso a la potenciación dramática⁵ haciendo del diablo uno de los protagonistas y planteando el conflicto parcial entre él y Cipriano como un enfrentamiento en la búsqueda racional de la verdad (para lo cual era necesario dar a Cipriano una más acusada cualidad intelectual) en el que el Demonio actúa de tentador y obstaculizador: el punto culminante en el desvío intelectual y moral de Cipriano está representado por la escena del pacto diabólico, de intensa calidad visual y dramática. Pero dejando a un lado por el momento la funcionalidad de ciertos motivos y escenas, me permitiré recordar brevemente, antes de continuar, el desarrollo de la pieza calderoniana articulándolo en los bloques de acción esenciales:

JORNADA I

A) Vv. 1-320: Cipriano, sabio pagano, retirado en los bosques cercanos a la ciudad de Antioquía, medita sobre la identidad del verdadero Dios, mientras en la ciudad se celebran las fiestas por la inauguración de un nuevo templo consagrado a Júpiter. Su reflexión filosófica da pie a una discusión con el Demonio, que aparece disfrazado de galán. Vencido en la discusión racional, el Demonio decide tentar a Cipriano con la belleza de Justina, virtuosa joven cristiana, consiguiendo así la caída pasional de Cipriano y el deshonor de la muchacha.

3. Gran parte de la crítica considera fuente principal el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (ya lo señalaron así Menéndez Pelayo y Valbuena Prat) que recoge a su vez materiales de fuentes variadas; para otros aspectos se ha mencionado *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Wardropper resume los datos principales que atañen a las fuentes en las pp. 12-19 de la edición citada, y a ellas remito por brevedad. Sobre la utilización o no de la leyenda de Fausto por Calderón hay también bastantes páginas escritas: cfr. especialmente Alkins, «Goethe, Calderón and *Faust*: Der Tragödie Zweiter Teil», *Germanic Review*, XXVIII, 1953, 83-98; Fernández Merino, *Calderón y Goethe: relaciones entre «El mágico prodigioso» y el «Fausto»*, Madrid, 1881; R. Pageard, «Fausto y "El mágico prodigioso"», en *Goethe en España*, Madrid, 1958, 136-166; Sánchez Moguel, *Memoria acerca de «El mágico prodigioso» de Calderón y en especial de las relaciones de este drama con el «Fausto» de Goethe*, Madrid, 1881.

4. «The Symbolism of *El mágico prodigioso*», *Romanic Review*, LIV, 1963, 95-112.

5. Ya C. Meerts en «Le Mágico prodigioso de Calderón et la critique thomiste», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX, 1973, 731-746 hace una acertada crítica de las posiciones de May sobre la funcionalidad de estas modificaciones.

B) Vv. 321-526: salen desafiados dos jóvenes nobles, Lelio y Floro, rivales enamorados de Justina. Cipriano los disuade de su riña y se ofrece a negociar el matrimonio del elegido; en el diálogo el público conoce las cualidades de la joven (caracterización directa).

C) Vv. 527-886: todo este bloque se desarrolla en casa de Justina (unidad topográfica que subraya la unidad estructural del bloque) y consta de algunas secuencias preparatorias y de transición que giran sobre la nuclear (vv. 751-846, diálogo de Cipriano y Justina). Justina y su padre putativo Lisandro conversan sobre las persecuciones contra los cristianos y las circunstancias del nacimiento de la joven, secretas hasta ahora. Lisandro se dispone a revelar a Justina que él no es su verdadero padre, ya que la recogió recién nacida en el bosque cuando su madre agonizaba, muerta por su marido pagano en castigo al parecer de haberse hecho cristiana. Una secuencia sin más interés estructural que despejar la escena (vv. 734-750: una criada avisa de la presencia de un acreedor que obliga a marcharse a Lisandro), interrumpe el relato del viejo, e introduce el diálogo de los dos protagonistas: Cipriano se presenta a Justina, y queda súbitamente enamorado de su belleza: en vez de intervenir por sus amigos se declara y es rechazado. Termina el bloque con la parodia de la escena anterior hecha por los graciosos Clarín y Moscón, enamorados de la criada Livia, con la que acuerdan mantener relaciones amorosas «alternative», es decir, un día cada uno, por riguroso turno (vv. 847-886).

D) Vv. 887-1.032: cierre del acto. También en casa de Justina: llegan los enamorados Lelio y Floro. El Demonio se deja ver en la casa, despertando los celos de los galanes. La jornada termina con un ambiente de engaños, conflictos y cegueras pasionales, y con la decisión de Cipriano de abandonar los estudios para dedicarse a la seducción de Justina.

JORNADA II

A) Vv. 1.033-1.477: Cipriano se declara explícitamente a Justina y obtiene un rechazo radical a sus pretensiones. Sale el Demonio disfrazado de náufrago y pondera sus poderes mágicos ofreciéndose a ayudar a Cipriano en los deseos que éste tenga.

B) Vv. 1.478-1.779: otro bloque en casa de Justina que involucra a la trama amorosa. Lelio pide celos a Justina y el Demonio aparece de nuevo provocando más sospechas en los galanes. El enfrentamiento de los rivales causa también sospechas a Lisandro, y el Gobernador, padre de Lelio, encarcela a los duelistas (sobre todo para impedir daños a su hijo).

C) Vv. 1.780-2.027: Cipriano concierta el trato diabólico firmando con su sangre el pacto: a cambio de poseer a Justina entregará su alma. El pacto termina la jornada II: los dos objetivos del Demonio parecen adelantar según sus designios.

JORNADA III

A) Vv. 2.029-2.458: empieza esta jornada con los conjuros de Cipriano y el Demonio para obligar a Justina a entregarse a aquél. Las diferentes secuencias del bloque, entre las que destaca la escena de las tentaciones de Justina, rodeada

de misteriosas y maravillosas músicas que la incitan al amor, a las que resiste apelando a su libre albedrío y a la ayuda de Dios (vv. 2.190-2.408), están contrapunteadas por intervenciones paródicas y cómicas de los graciosos y la criada Livia (vv. 2.126-2.167 Clarín parodia conjuros; vv. 2.409-2.458 Moscón y Livia protagonizan una escena grotesca de celos y protestas amorosas).

B) Vv. 2.459-2.570: Cipriano pronuncia sus conjuros y acude la figura de una falsa Justina, que es lo único que el Demonio ha conseguido convocar. Al abrazo del enamorado se revela como un esqueleto, lección de lo transitorio de los goces terrenales y de la impotencia del Demonio para forzar al libre albedrío humano.

C) Vv. 2.571-2.760: Cipriano, desengañado, discute otra vez con el Demonio sobre el verdadero Dios y descubre, por fin, que es él Dios de los cristianos. Renuncia entonces a su pacto, e invoca a Dios en su lucha con el Demonio.

D) Vv. 2.761-3.144: el Gobernador, cumpliendo un decreto del emperador, ha detenido a los cristianos de Antioquía. Cipriano se presenta proclamándose cristiano y sufre el martirio con Justina. La secuencia final presenta el cadalso con los cadáveres y al Demonio sobre una serpiente, que obligado por Dios proclama, antes de hundirse en el infierno, la virtud de Justina y la liberación de Cipriano, ahora ascendidos al «sacro solio de Dios» (v. 3.125).

La segmentación propuesta puede sin duda matizarse y corregirse, pero creo que revela claramente una construcción a base de grandes bloques de cierta unidad (tres o cuatro nada más en cada jornada), lo que sugiere a su vez una coherencia estructural nada dispersa en episodios irrelevantes y variopintos. Si nos atenemos a las líneas centrales del desarrollo de la trama no se aprecia en absoluto el «guirigay de confusiones» ni la acumulación caótica de embrollos disparatados que alguna vez se han atribuido a la comedia⁶; por el contrario, el firme esquema básico parece relativamente simple y unitario, y los bloques que desarrollan las acciones principal (la religiosa cuyos protagonistas son Cipriano, Justina y el Demonio) y secundaria (la amorosa, en donde se integran también Lelio y Floro) en cada jornada tienen en las otras sus correspondientes.

Pero convendrá examinar estas acciones y su articulación temática con más detalle.

4. *Los mártires y el Demonio: la trama religiosa y filosófica*

La acción central es la que enfrenta al Demonio con los otros dos protagonistas, Cipriano y Justina. Contra ambos tiene designios tentadores: impedir a uno que alcance el descubrimiento del verdadero Dios en el que se halla embarcado, y conseguir la desesperación de la otra por medio de la calumnia y el deshonor. Quisiera, para centrar mi análisis posterior, insistir en este punto en las dimensiones religiosas, más que estrictamente teológicas de la trama. La recurrencia *excesiva* de ciertos críticos a las doctrinas tomistas acerca de los modos de conocimien-

6. La expresión citada es de Azorín en *Rivas y Larra*; más tarde en *Los dos Luises*, Azorín cambió su visión de la obra. Menéndez Pelayo la atacó por los embrollos y confusiones de sus lances, y en algunos manuales tan prestigiosos como el de J. L. Alborg se sigue hablando de las cosas que sobran y se amontonan en el *Mágico prodigioso*. Ver infra.

to o a la ignorancia del Demonio, por ejemplo, llevan a errores o exageraciones, como sucede alguna vez a Parker, y más aún a T. E. May⁷, sin olvidar que estas sofisticaciones teóricas y especulativas serían, más allá de cierto grado, ajenas al público de Yepes y al de los corrales.

4.1. *Cipriano y su búsqueda de la verdad divina. Un proceso de conversión*

La obsesión de Cipriano en su búsqueda del verdadero Dios es el primer dato que se comunica al espectador. A propósito de un texto (modificado) de Plinio (vv. 169-171: «Dios es una bondad suma, / una esencia, una sustancia, / todo vista y todo manos») su meditación le ha llevado a rechazar todas las deidades paganas conocidas, que no cumplen los requisitos de la verdadera divinidad, y le ha propuesto un nuevo concepto de Dios, al que sin embargo, no identifica entre los dioses que el paganismo le proporciona. Su razonamiento filosófico le ha llevado a postular el monoteísmo e incluso a la intuición del misterio de la Santísima Trinidad⁸, bordeando el conocimiento del verdadero Dios cristiano, lo cual pretende impedir el Demonio desviándolo de su tarea intelectual por medio de la pasión sensual:

Aunque hagas
más discursos, Cipriano,
no has de llegar a alcanzarla,
que yo te la esconderé (vv. 88-91).

Pues tanto tu estudio alcanza
yo haré que el estudio olvides,
suspendido en una rara
beldad. Pues tengo licencia
de perseguir con mi rabia
a Justina, sacaré
de un efecto dos venganzas (vv. 310-316).

El descubrimiento de la verdad⁹ necesitará, además del razonamiento, la fe, que le vendrá a Cipriano después del desengaño experimentado al abrazar al esqueleto que le revela la falsedad de los poderes diabólicos, la fragilidad y vanidad de los goces humanos, y la impotencia de los conjuros malignos frente al libre albedrío y la protección del Dios cristiano a cuya misericordia se entrega al final.

Me parece importante para la comprensión del *Mágico* el análisis del motivo de la razón. Con cierta frecuencia se señala que en esta comedia Calderón plantea

7. Se comentarán algunas de estas interpretaciones enseguida. Respecto al exceso de perspectiva teológica que acaba viendo en la comedia una ilustración de doctrinas de la *Summa* de Santo Tomás, cfr. el artículo citado de Meerts. Esto no quiere decir que no haya tomismo ni teología en el *El mágico prodigioso*: quiere decir simplemente que es una comedia y no un tratado teológico, y que conviene mantener las jerarquías de los elementos dramáticos.

8. Cfr. vv. 237-241 «aunque sea deidad tanta / distinta en personas, debe / en la menor circunstancia / ser una sola en esencia», y 294-298 «y cuando como este haya / una, dos o más personas, / una deidad soberana / ha de ser sola en esencia».

9. K. Burrell, «La verdad en el mundo de *El mágico prodigioso*», *Hispanófila*, 87, 1986, 29-41 desarrolla las ideas de Parker sobre el concepto de ignorancia.

una actitud antiintelectualista, criticando los límites de la razón¹⁰. Aubrun llega al extremo de esta interpretación cuando señala que «Calderón veut démontrer [...] que la Raison ne peut par ses seuls moyens définir et trouver Dieu; et il veut prouver que la Foi, qui naît de leur rencontre s'affirme dans l'action»¹¹, e identifica esta acción, único camino de alcanzar la verdad, con el amor carnal (lo cual, por cierto está explícitamente contradicho en la obra): «l'amour charnel est une première étape dans cet engagement nécessaire, puisqu'il suppose un dépouillement, un oubli de soi et un désir d'union, de communion avec autrui» (*art. cit.* p. 42). Pero no se trata, creo, de esto. Si bien es cierto que la razón necesita el auxilio de la Fe, no lo es menos que, como los textos citados señalan explícita e inequívocamente, el recto ejercicio de la razón¹² conduce a Dios: el Demonio se ve obligado a intervenir precisamente para estorbar a Cipriano la continuación de su razonamiento. El extravío del protagonista tiene su raíz en el abandono de los estudios y la razón, para entregarse a los deseos sensuales y a las prácticas mágicas (contrarias al razonamiento filosófico):

Mis estudios di al olvido,
 como al vulgo mi opinión,
 el discurso a mi pasión,
 a mi llanto el sentimiento,
 mis esperanzas al viento
 y al desprecio mi razón (vv. 1.844-1.849).

La recuperación de su dominio racional va aneja al reintegro en el buen camino. Significativamente, tras el desengaño, Cipriano obliga al Demonio a revelar le la identidad de Dios en un nuevo torneo dialéctico (vv. 2.664 y ss.), con estructura silogística, en donde muestra de nuevo su regreso al riguroso raciocinio. No estoy de acuerdo, pues, con quienes insisten en la crítica de la razón de *El mágico prodigioso*, bien desde la perspectiva, muy errónea, de Aubrun, bien desde la más matizada de González Echevarría¹³, que califica de filosofía estéril la de Cipriano, oponiéndola a la Fe: la Razón es una vía importante y válida en el caso de Cipriano. No se trata de oponerla a la Fe: ambas se complementan, y a mi juicio, Calderón no se propone en *El mágico* establecer ninguna oposición entre

10. Cfr. por ejemplo Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1979, I, p. 343. Cfr. también Ruiz Ramón, en el prólogo a su edición en *Tragedias 3*, Madrid, Alianza, 1969, p. 21: «para Calderón la trayectoria para elevarse al conocimiento de la verdad viva no se realiza en la soledad del estudio, encerrado entre libros y apartado del mundo, sino aceptando el riesgo de vivir». Brancaforte conecta la idea de la incapacidad de la mera razón para alcanzar la verdad a la obra agustiniana, en «*El mágico prodigioso* and St. Augustine's *Confessions*», *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid, Insula, 1971, 17-35 (espec. p. 23).

11. «*El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure», en *Studia Iberica. Festschrift Flasche*, Bern-Munchen, Francke, 1973, 35-46, cita en p. 35.

12. Para algunas observaciones generales sobre el papel de la Razón (que precisamente se contraponen al Apetito) en el teatro de Calderón (referidas a los autos sacramentales, pero aplicables al *Mágico*) ver el libro de E. Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, 1952, o los pasajes reproducidos en *Calderón y la crítica* (eds. M. Durán y R. G. Echevarría), Madrid, Gredos, 1976, pp. 481-540, especialmente las páginas dedicadas a la Razón natural, 532 y ss.: «la Razón Natural no es ciega, sino capaz de alcanzar las causas últimas» (p. 538).

13. «En torno al tema de *El mágico prodigioso*», *Revista de Estudios hispánicos*, III, 1969, 207-220; pasaje aludido en pp. 211-212. En otras páginas de su estudio (cfr. por ejemplo la 219) González Echevarría parece más certero al subrayar el valor de ambas.

ellas. El pecado de Cipriano no consiste en entregarse a la especulación filosófica, sino en abandonarla por la pasión sensual. El que la pasión sensual inducida por el Demonio le conduzca paradójicamente a la salvación no se debe al hecho mismo de entregarse al amor carnal (solución inaceptable que sostiene Aubrun) sino a la circunstancia precisa de ser Justina, virtuosa cristiana capaz de vencer las tentaciones del Demonio, la amada. Justina será capaz de invertir con su virtud y la ayuda de Dios, los designios del Demonio: no será la menor muestra del poder divino el haber convertido al mismo Demonio en agente de la salvación de Cipriano en una estructura irónica de la acción que se muestra en otras ocasiones, según comentaré más adelante.

En este proceso de búsqueda de la verdad que constituye una de las líneas centrales de la obra, hay que añadir al protagonismo de la razón la presencia de otros temas fundamentales, especialmente el del libre albedrío frente a la tentación, la desesperación y el perdón de Dios, la conversión y el desengaño. El libre albedrío se ejemplifica sobre todo en Justina (ver infra) pero también afecta a Cipriano, capaz de rechazar el pacto diabólico, confiado en el perdón de Dios. Su conversión niega la desesperación, y rehúye el suicidio (vv. 2.723-2.730) apelando a la fe en la generosidad del Dios que ha protegido a Justina (vv. 2.731-2.760, 3.015-3.027). En este proceso de conversión¹⁴ la escena del esqueleto constituye un clímax que introduce el tema del desengaño:

Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo (vv. 2.549-2.550)

admonición de la que el mismo protagonista se hace eco en su confesión pública final, antes de que el martirio suponga un nuevo pacto, esta vez definitivo y divino, que anulará totalmente el anterior firmado con el Demonio:

que yo rendido y resuelto
a padecer dos mil muertes
estoy, porque a saber llego
que, sin el gran Dios que busco,
que adoro y que reverencio,
las humanas glorias son
polvo, humo, ceniza y viento (vv. 2.938-2.944).

4.2. *El Demonio y la ironía dramática en «El mágico prodigioso»*

El Demonio desempeña en *El mágico prodigioso* uno de los papeles protagonistas, y su conducta y función resultan básicas en el trazado de la comedia. Parte de la crítica calderonista se inclina a despojar al Demonio de *El mágico prodigioso* de su realidad o de sus autonomías dramáticas, considerándolo una especie de ficción alegórica dentro de la obra, o dedicándose a estudiar su «teología», y no su teatralidad. De nuevo Aubrun presenta un ejemplo extremo al sostener que el Demonio es una creación alucinatoria de los personajes poseídos por las tendencias del mal que en cada uno de los hombres coexisten con las inclinadas al bien: «le diable n'existe pas plus que le cadavre de Justina que Cipriano, devenu fou,

14. Para algunas observaciones sobre las concomitancias entre la conversión de Cipriano y San Agustín, cfr. el *art. cit.* de Brancaforte.

croit éteindre» (*art. cit.*, p. 46, n. 7)¹⁵. Parker refleja un estadio intermedio, al considerar que el Demonio es personaje autónomo en el plano de la acción, pero que desde el punto de vista del tema es el símbolo o signo de algo que está dentro de la misma naturaleza humana de Cipriano y de todos los hombres¹⁶. Tales sofisticaciones interpretativas me parecen innecesarias: si volvemos de nuevo al horizonte de creación y recepción de la comedia, la aparición en escena del Demonio como personaje dramático autónomo no plantea mayores dificultades: lo que hubiera sido bastante incomprensible para la mayoría de los espectadores áureos es la dimensión irreal, de proyección psicoanalítica o alegorización de impulsos malignos humanos. El Demonio actúa, pues, con unos designios y unas estrategias bien definidas, y comete los errores imputables a su soberbia caracterizadora. Ejerce sus engaños dentro de los límites de la licencia divina (v. 313, cfr. Cilveti) y es incapaz de forzar el libre albedrío (vv. 2.120-2.125), como se revela en las luchas que mantiene con Justina y Cipriano, en las que ambos le vencen invocando a su libertad y al nombre de Dios. Su misión en la comedia es doble: «impedir la conversión de Cipriano y desviar a Justina del camino de la santidad» (Cilveti, p. 133). Justina triunfa enseguida; Cipriano, pagano sin el auxilio de la fe, cae en la tentación. Las características de esta tentación, y el análisis de la conducta y los errores del Demonio han sido muy influidos en el panorama crítico por los trabajos de Parker, a quien su interés en la teología del Demonio apartó de la observación de su funcionamiento dramático. Parker, en la búsqueda de las doctrinas tomistas de la comedia, se fija ante todo en el tipo de ignorancia del Demonio, defecto que convierte en piedra angular de su interpretación. De los versos que pronuncia en su primer encuentro con Cipriano («Esa es la ignorancia: / a la vista de las ciencias / no saber aprovecharlas», vv. 118-120) deduce el papel fundamental del concepto de ignorancia en la construcción del *Mágico prodigioso*. Esta ignorancia sería un tipo especial definido en la filosofía escolástica: la *ignorantia*

15. La misma conclusión saca de las apariciones del demonio en casa de Justina, para calumniar e infamar a la joven. Asegura Aubrun que a Lelio, al ver al demonio, le engañan sus sentidos, que toma las apariencias por realidades, y que Justina no ve al demonio porque este no existe para los que no están poseídos. Pero Lelio toma la apariencia por realidad solo en el sentido de que cree, celoso, en un galán de Justina, representado por el demonio para engañarle; la visión del demonio no se la ha imaginado: lo ha visto. Y si Justina no lo ve en sus primeras apariciones es porque el Demonio se cuida muy bien de ocultarse de ella, para no descubrir su juego: más adelante, en la escena de la tentación Justina, que sigue sin dejarse poseer del demonio, lo ve y lucha con él, etc.

16. Ver «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en *Calderón y la crítica*, cit., 329-357 (espec. pp. 353-354), y sobre todo «La teología sobre el Demonio en el drama calderoniano», *Estudios escénicos*, 4, 1959, 7-48 (en p. 40: «en lo que respecta al tema es la proyección de procesos mentales imaginativos y sensibles de Cipriano»). El artículo de Keating, «El diablo en Calderón de la Barca y John Milton», *Cuadernos hispanoamericanos*, 333, 1978, 417-434 sigue a Parker y también, en este y otros puntos, arrancan de Parker T. E. May y Wardropper. Las observaciones de Moore sobre el papel del demonio como dramaturgo en «Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*», *Bulletin of the Comediantes*, 33, 1981, 129-137, aunque le conceden cierta autonomía, me parecen ser más bien metafóricas, y de igual metafórico de problemático aprovechamiento me parecen adolecer las disquisiciones de Cascardi sobre el demonio como dramaturgo y el dramaturgo como alquimista en «*El mágico prodigioso* ant the theatre of alchemy», en *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984, 96-106. Otros comentarios de diverso valor en Hesse («*El mágico prodigioso* and the role of the Devil», en *Theology, Sex ant the Comedia and other Essays*, Madrid, 1982, 38-52), y muchas observaciones de interés se hallarán en el magnífico libro de A. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, 1977, que citaré a menudo en este apartado, especialmente en pp. 129 y ss. relativas a la comedia que nos ocupa.

malae electionis, o ignorancia de inatención y elección errada, que es la única en la que el Demonio, ser angélico de ciencia infusa, puede incurrir¹⁷. Sobre esta noción de ignorancia (tema central al que Parker subordina todos los elementos de la comedia) se explica también el comportamiento de Cipriano y otros personajes: según Parker el Demonio provoca en Cipriano esta misma ignorancia de mala elección, al incitarlo a poner el deseo sensual delante de la búsqueda intelectual de la verdad, y Clarín, por ejemplo, tipifica «the ignorance of the moral fool» («The Role», *cit.*, p. 326). Los, a mi juicio, desvíos a que puede dar lugar este desplazamiento de los centros de interés dramáticos al terreno de la especulación filosófica, se ejemplifican bien en las indagaciones de May sobre la ignorancia y el modo de conocimiento diabólicos¹⁸. Para May, el hecho de que el Demonio no sepa ver la cercana Antioquía, cuando entabla su primera conversación con Cipriano preguntándole por el camino de la ciudad (vv. 93 y ss.) se debe a que el conocimiento angélico solo opera con universales y por tanto es incapaz de apreciar algo concreto y particular como la ciudad¹⁹. Esta recurrencia a los universales permite a May elaborar una interpretación de «vasto simbolismo cristiano», en donde se aúnan y asimilan la tentación del Paraíso y la caída de Luzbel, con la Pasión y Redención de Cristo, ya que en este modo de conocimiento «Cipriano or Adam, Justina or Eve, Calvary or a hill outside Antioch, it is all one to him [el Demonio]» (*art. cit.*, p. 108). Confieso no ver a dónde conduce esta vía exegética. Baste señalar, a propósito de las observaciones de May que en ningún momento se plantea semejante cuestión; el Demonio no ignora en absoluto cómo llegar a Antioquía, ni está perdido ni es incapaz de ver perfectamente la cercana ciudad o las sendas que a ella conducen. Necesita simplemente una excusa para entablar conversación con Cipriano, al cual viene a tentar con pleno conocimiento del recoveco del bosque donde se halla (que no deja de ser otro lugar particular): es él quien dice hallarse perdido, pero es obvio que miente. En mi opinión, los rasgos que definen a este Demonio de *El mágico prodigioso* son, como certeramente apunta Cilveti (*El demonio*, pp. 135 y ss.), la soberbia, la presunción y el resentimiento, y el aspecto más interesante, quizá, de su función dramática el de la ironía²⁰ que se revela en sus empresas. Ya González Echevarría («En torno al

17. Cfr. sus artículos «The Role of the Graciosos in *El mágico prodigioso*», *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Flasche, Munchen, Max Hueber, 1968, 317-330, «Aproximación al drama español», y «La teología sobre el Demonio». Wardropper en su introducción a la ed. cit., de Cátedra (cfr. pp. 25 y ss.) sigue de cerca a Parker.

18. «The Symbolism»; Meerts en el *art. cit.*, ha discutido razonablemente estas interpretaciones de May sobre el conocimiento por universales, recordando, por ejemplo, que un personaje dramático capaz únicamente de conocer por universales no sería posible, y que desde luego el Demonio del *Mágico* conoce perfectamente los particulares. Remito a ese trabajo y a las sensatas consideraciones de Cilveti (*El demonio*, pp. 138-140, por ejemplo) sobre el contexto filosófico teológico del tratamiento del Demonio, para otros detalles que ahora no puedo precisar. Cfr. también D. Souiller, «Écriture poétique et problématique philosophique: une lecture du *Magicien prodigieux* de Calderón», *Littératures*, 19, 1988, 67-78.

19. Cfr. «The symbolism», 103, n. 8; 108, n. 9 y 107-108.

20. No tengo lugar para discutir aquí un concepto tan complejo y tan utilizado modernamente como el de la ironía. Ver el libro de W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Aunque con aplicaciones discutibles hace un resumen útil de teorías Hernández Araico en *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, 1986. Yo lo utilizo en el sentido amplio de «situaciones paradójicas que vagamente llamamos también irónicas» (palabras de Morón Arroyo en «La ironía de la escritura en Calderón», *Aureum Saeculum Hispanicum. Festschrift für Hans Flasche*, Wiesbaden, Franz Steiner,

tema», *cit.*, pp. 210-221) subraya que en última instancia el Demonio actúa de agente de Dios. Irónicamente el Demonio, a quien su propia presunción engaña, provoca el descubrimiento de la verdad por parte de Cipriano. Resultan claves en este sentido las dos discusiones filosóficas de ambos. En la primera (vv. 146 y ss.) el Demonio, muy confiado en su preminencia intelectual y sofisterías se ofrece a defender la opinión contraria de Cipriano, sea ésta cual fuere:

decid qué estudiáis y vaya
de argumento, que aunque no
sé la opinión que os agrada,
y ella sea la segura
yo tomaré la contraria (vv. 156-160).

El proceso de la discusión, sin embargo, contra todos los propósitos del Demonio, y ante su frustración airada, lleva a Cipriano a definir ese único Dios con los atributos de suma bondad y sabiduría, omnipotencia y eternidad, e incluso a atisbar el misterio de la Trinidad:

hay un Dios,
suma bondad, suma gracia,
todo vista, todo manos,
infalible, que no engaña,
superior, que no compite,
Dios a quien ninguno iguala,
un principio sin principio,
una esencia, una sustancia
un poder y un querer solo;
y cuando como éste haya
una, dos o más personas,
una deidad soberana
ha de ser sola en esencia,
causa de todas las causas (285-298).

Atacando soberbia y presuntuosamente por la vía intelectual pierde la batalla: de ahí que elija acto seguido atacar por la vía de la sensibilidad, haciendo que Cipriano olvide su estudio enamorándose de Justina (vv. 310-316). Este es el gran error del Demonio y el de más irónicas consecuencias: su misión consta de dos proyectos diferenciados, complementarios, pero claramente distintos: tentar a Cipriano, impidiendo su especulación religiosa, por un lado, y lograr la caída de Justina mediante la calumnia y las sollicitaciones sensuales, por otro:

Pues tengo licencia
de perseguir con mi rabia
a Justina, sacaré
de un efecto dos venganzas (vv. 313-316).

1983, 217-230), o para aludir a los «resultados imprevistos u opuestos a las esperanzas que fomenta [una situación] en los receptores» [Hernández Araico, p. 49]. Aquí me fijo sólo en ciertos aspectos de la ironía dramática relativos al demonio que no me parecen haber sido estudiados con precisión por la crítica; Wardropper ha señalado otros recursos irónicos diversos en «La ironía en *El mágico prodigioso* de Calderón», *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, Salamanca, vol. II, 1982, 819-825.

Acudiendo mi furor
a los dos cargos que tengo,
a esta casa a entablar vengo
el escándalo (vv. 1538-1541).

Tras su fracaso en el razonamiento, decide poner en contacto ambos proyectos usando a Justina como cebo de Cipriano. Ahora menosprecia el libre albedrío humano, dando por segura la victoria: pero Justina triunfa de la tentación, y lo único que consigue es el desengaño de Cipriano, que lo encamina por la senda recta, ya definitiva. Justina, invirtiendo los propósitos del Demonio, será motivo de salvación y no de perdición para Cipriano.

En el segundo torneo dialéctico, ya al final de la comedia, culmina la ironía: una nueva discusión silogística en la que Cipriano, recuperada su capacidad razonadora, asedia al Demonio, conjurándolo a responder en nombre del verdadero Dios, obliga por fin al maligno a revelar la identidad del Dios que busca el futuro mártir:

Cipriano: Dime, ¿quién es ese Dios,
en quien he topado juntos
ser una suma bondad,
ser un poder absoluto,
todo vista y todo manos,
que ha tantos años que busco?

Demonio: No lo sé.

Cipriano: Dime quién es.

Demonio: ¡Con cuánto horror lo pronuncio!
Es el Dios de los cristianos (vv. 2.687-2.695).

Todavía en el epílogo, el Demonio se verá obligado a proclamar la virtud de Justina, confesando sus calumnias: la razón, el libre albedrío y la ayuda divina vuelven impotentes las asechanzas del Ángel rebelde, y todas sus maquinaciones redundan irónicamente en la mayor gloria de Dios, que se revela, según han apuntado algunos críticos, como el verdadero mágico prodigioso de la pieza²¹.

4.3. *Justina y el libre albedrío*

Aunque el libre albedrío es un tema presente en toda la comedia²², destaca sobre todo en el personaje de Justina, cuya relevancia ha subrayado Cilveti, concediéndole el primer puesto en los propósitos del Demonio²³. Una de las más importantes escenas en el desarrollo del tema es la de la tentación²⁴, donde palabra, acción, gesto y música se reúnen en una composición de intensa teatralidad y lirismo: solicitada por la maravillosa canción de amor cantada por una voz mis-

21. Cfr. Wilson, *Historia de la literatura española*, 3 (col. con D. Moir), Barcelona, Ariel, 1974, p. 176, o Wardropper, prólogo a la ed. cit., pp. 48-49.

22. Cfr. vv. 1.790-1.791; 1.897-1.899 («que sobre el libre albedrío / ni hay conjuros ni hay encantos»); 2.120-2.125.

23. «La primacía de Justina en la mente del demonio descansa en su calidad de santa y se adivina, sobre todo a través de la percepción religiosa del público calderoniano» (*El demonio*, p. 135).

24. Cfr. W. J. Entwistle, «Justina's Temptation: An Approach to the Understanding of Calderón», *Modern Language Review*, XL, 1945, 180-189.

teriosa (que se oye *dentro*), Justina representa turbada una inquietud anímica reflejada en sus gestos y entonación («representa asombrada y inquieta», p. 138; «Cóbrase más», p. 138; «Párase en el nombre de Cipriano y desde allí representa inquieta otra vez», p. 140; «Con asombro otra vez», p. 140, etc.), mientras todo su entorno (ruiseñor, vid, girasol, símbolos amorosos de la poesía lírica) se entrega al amor. Acosada por el Demonio recurre, en fin, a su libre albedrío y supera la tentación:

Demonio: Si una ciencia peregrina
 en tí su poder esfuerza,
 ¿cómo has de vencer, Justina
 si inclina con tanta fuerza
 que fuerza al paso que inclina?

Justina: Sabiéndome yo ayudar
 del libre albedrío mío.

Demonio: Forzaráale mi pesar.

Justina: No fuere libre albedrío
 si se dejara forzar (vv. 2.314-2.323).

En la economía del drama, las sugerencias de este triunfo se apoyan en el epíteto de «divina» aplicado constantemente a Justina por sus enamorados (Cipriano entre ellos) con el significado ponderativo tópico amoroso (cfr. vv. 780, 1.043, 1.839, 1.950, 2.100, 2.590, etc.), y que alcanza una nueva dimensión religiosa y menos tópica si se pone en contacto con la contextura global de la pieza.

5. *La acción secundaria y la acumulación episódica. Los graciosos*

Como a otras muchas comedias áureas se le ha reprochado al *Mágico prodigioso* la suma caótica y excesiva de peripecias contrarias a la unidad de acción. Comedia de enredo «llena de embrollos y lances» la llama, por ejemplo, Menéndez Pelayo²⁵, y semejantes valoraciones se traslucen en manuales modernos de historia de la literatura, como el muy conocido de Juan Luis Alborg²⁶. Esta concepción del arte barroco como territorio del desorden y la acumulación se contrapone al rigor constructivo que análisis más demorados y atentos revelan en Calderón²⁷. La crítica más reciente se ha esforzado en estudiar la pertinencia de las acciones secundarias en el *Mágico*: la que llevan adelante los amores y celos de Lelio y Floro, galanes prendados de Justina, y la de los graciosos Moscón y Clarín, cortejadores de la criada Livia.

A mi juicio habría que situarse en un justo medio sin exagerar en ninguno de los sentidos. Creo indudable que en la acción de Lelio y Floro destaca su anacronismo y la mezcla genérica que instaura al integrar una acción más propia, como

25. Calderón y su teatro, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, edición nacional, 1941, pp. 176-177.

26. *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1974, p. 686: «Se amontonan demasiadas cosas», acepta, después de resumir la opinión de Menéndez Pelayo.

27. Cfr. a modo de cala sintomática la exploración de R. Moore sobre las recurrencias expresivas en «Iterative thematic Imagery in Calderón's *El mágico prodigioso*», en Levy, Ara y Hughes (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, 127-136.

recuerda Menéndez Pelayo, de una comedia de capa y espada que de un drama religioso, en la acción central. El desafío de los dos rivales (vv. 321 y ss.) y el discurso caballeresco galante («que a dos nobles en el campo / no hay respeto que los haga / amigos, pues solo es medio / morir uno en la demanda», vv. 363-366) podrían pertenecer muy bien a la comedia de costumbres contemporáneas: ahora bien, este anacronismo y mezcla genérica no tienen nada de extraño en las convenciones del teatro del Siglo de Oro, que no se atienen a la reconstrucción histórica verdadera, sino a la reproducción poética verosímil. En última instancia establecen una línea de unión emotiva con el público del XVII, atrayendo a la realidad coetánea del espectador los personajes del escenario, función ésta que debe ser analizada desde el horizonte de expectativas de los receptores, que incluía la fruición de semejantes elementos. Esto no invalida lo que Hesse o Shergold²⁸ han apuntado respecto a la eficacia de la acción secundaria en el refuerzo del tema básico de la verdad («The romantic plot is linked to the religious thematically through the discovery of truth», Hesse, art. cit., p. 5) o en el contraste que establecen los duelistas, sumidos en el ámbito de la pasión irracional y las puntillidades mundanas, con la reflexividad de Cipriano que los aconseja prudentemente, preparando, a la vez, la entrega del sabio a la misma pasión que en un principio repudia. Podría añadirse, en este intento de recuperación estructural de la trama Lelio-Floro, que sus episodios obedecen al motivo dramático del caos y la confusión ciega de los celos y la ira provocados por los engaños del Demonio, agente del desorden y el escándalo:

Demonio: No sólo he de conseguir
 hoy de Justina el desprecio,
 sino rencores y muertes.
 Ya llegan: ábrase el centro,
 dejando esta confusión
 a sus ojos (vv. 923-928)

Demonio: a entablar vengo
 el escándalo mayor
 del mundo; y pues ya este amante
 tan despechado y tan ciego
 está, avívese su fuego (vv. 1.540-1.544).

Añade coherencia estructural la técnica de la premonición, muy característica de las tragedias o dramas serios calderonianos, aunque no es desconocida en el resto de los dramaturgos áureos. Sirva de ejemplo significativo el de la conversación entre Cipriano y Justina, en la que ésta le declara la imposibilidad de quererlo hasta la muerte, lo que acepta Cipriano, inconsciente (y ahí podría verse un nuevo caso de ironía dramática) del último significado que alcanzarán en el desenlace tales palabras:

Justina: porque es mi rigor de suerte,
 de suerte mis males fieros,

28. Hesse, «The Function of the Romantic Action in *El mágico prodigioso*», *Bulletin of the Comediantes*, XVII, 1965, 1, 5-7; Shergold, «Calderón's *El mágico prodigioso*: The Role of Lelio and Floro», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 1984, 391-398.

que es imposible quereros,
Cipriano, hasta la muerte.
Cipriano: La esperanza que me dais
ya dichoso puede hacerme;
si en muerte habéis de quererme,
muy corto plazo tomáis.
Yo le aceto (vv. 1.101-1.108)

aceptación que se cumplirá en el martirio de ambos, como subraya Justina, resaltando el valor estructural de las alusiones recogidas:

Que en la muerte te querría
dije; y pues a morir llevo,
contigo, Cipriano, ya
cumplí ofrecimientos (vv. 3.047-3.050).

Sin embargo creo que no debe menospreciarse en la explicación de las tramas secundarias, el señalado horizonte de expectativas, que es también la justificación primaria de la presencia de los graciosos, exitosa ante un público que no perdona-ba el ingrediente de diversión cómica en ninguna pieza que se ajustase a las convenciones dramáticas vigentes. Juicios despectivos como los de Moré l Fatio²⁹ muestran la incomprensión de estas circunstancias receptoras áureas. Otra función evidente es la del contraste (paródico a menudo) con el mundo superior de los señores, y sobre todo con Cipriano, resaltando por oposición, con soluciones grotescas o pragmáticas, la trayectoria espiritual de su amo³⁰. La intención de establecer un paralelo contrastivo y paródico es obvia desde la primera escena en la que Cipriano se retira a la soledad silvestre para meditar mientras los criados desean sumarse a las celebraciones festivas de Antioquía. Los amores de Moscón y Clarín con Livia reflejan en clave grotesca los asedios de Lelio, Floro y Cipriano a Justina. Las escenas estrictamente paródicas resultan claves en la construcción del sentido cómico: los criados parodian la escena del duelo entre Lelio y Floro (vv. 505 y ss.), la entrevista de Cipriano y Justina (vv. 847 y ss.), Clarín parodia también los conjuros de su amo (vv. 2.126 y ss.) y el pacto diabólico, firmando en un lienzo sucio con el dedo manchado de la sangre que se ha sacado de la nariz («Saca un lienzo sucio y escribe en él con el dedo, habiéndose hecho sangre», p. 136). Buena parte de los recursos cómicos pertenecen al conceptismo jocoso; valgan de ejemplos:

— alusiones costumbristas (anacronismos cómicos) que suponen un guiño al espectador, como la que hace Clarín a las danzas y cofradías del Corpus (circunstancia de representación del propio *Mágico prodigioso*):

29. «Les deux graciosos servent seulement à interrompre de temps à autre les monologues un peu longs de Cyprien et à représenter avec Livia, soubrette de Justine, la contre partie comique des scènes sérieuses du drama [...] ne contribuent en rien à l'intrigue ou au dénouement, ils n'apparaissent que pour divertir un peu le spectateur» (citado y comentado por Parker en «The Role», p. 317).

30. Cfr. además de Parker, «The Role» (donde se ofrece una interpretación de los graciosos entregados a la ignorancia en contraste con la búsqueda intelectual de Cipriano), M. Franzbach, «Die Lustige Person (gracioso) auf ders spanischen Bühne und ihre Funktion, dargelegt au Calderóns *El mágico prodigioso*», *Die Neweren Sprachen*, XIV, 1965, 61-72, y R. Sugranyes, «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco: los graciosos en *El mágico prodigioso*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 355, 1980, 112-123, artículo este que me parece muy inteligente.

hace mi señor muy bien,
que no hay cosa más cansada
que un día de procesión
entre cofrades y danzas (vv. 41-44);

— explotación de las potencialidades cómicas de los alomorfos de vuestra merced, rasgo característico del teatro calderoniano³¹.

Moscón: ¿Oye usarcé reina mía?
Bien ve usarcé, con la gana
que hoy aquesos lazos hace
[...]

Livia: Excusada es la sospecha
de que a usted no satisfaga
[...] Yo abrazaré
con mucha equidad a usted (vv. 1.132-1.144)

- aplicaciones chistosas de refranes y frases proverbiales (vv. 2.465 y ss.);
- y sobre todo juegos de palabras diversos:

Clarín: Pues ya tienes
más de la mitad andada
del camino, llega, Livia,
al na, y sé, Livia, liviana (vv. 73-76).

Clarín: Ingrata deidad mía,
no Livia ardiente, sino Livia fría (vv. 2.126-2.127).

pués ya sé lo que basta
para ver si eres casta o haces casta (vv. 2.131-2.132).

Aguados cielos (ya otro dijo puros) (v. 2.136).

En ninguno de sus varios cometidos resultan arbitrarios los graciosos una vez que conseguimos recuperar los códigos y modos de la risa y su función en el esquema total de la comedia nueva.

6. *Espectáculo y lenguaje poético. Otros aspectos constructivos*

Dando por sabida la básica condición de espectáculo de cualquier obra de teatro, la comedia hagiográfica, el auto y las comedias cortesanas de gran aparato coinciden en el XVII, salvando las distancias, en un desarrollo muy marcado de estos recursos, que cimentan buena parte de su eficacia frente al público. *El mágico prodigioso* se representó en Yepes, en la plaza pública, sobre tablados de carros, como era usual en las representaciones de los autos sacramentales. La versión para corral que es la que analizo aquí aprovecha, por su parte, los medios que le proporciona el escenario áureo habitual para las comedias³², y confía a la habilidad de los actores el logro de su esencial carácter teatral.

31. Cfr. el artículo de M.^a V. B. Torres, «Los alomorfos de vuestra merced en el teatro de Calderón», *RILCE*, Revista de filología hispánica de la Universidad de Navarra, en prensa.

32. Algunos datos fundamentales sobre el escenario del Siglo de Oro se podrán ver en O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; J. Allen, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983; D. Castillejo (ed.), *El corral de comedias*, Madrid, Teatro Español, 1984; o el clásico o Shergold, *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.

Sin ánimo de ser exhaustivo, me limitaré a apuntar algunos de los principales resortes de esta clase que se sugieren en las acotaciones o en el propio texto dirigidos a construir esta dimensión teatral.

Las dos puertas laterales del escenario, la segunda altura (corredor del vestuario de actrices) y el escotillón permiten en *El mágico prodigioso* desarrollar los movimientos escénicos fundamentales: «Salen Floro y Lelio, de noche, cada uno por su puerta» (p. 91); «Salen Livia y Justina, con mantos, por una puerta» (p. 98); «Salen Clarín y Moscón, cada uno por su puerta, corriendo» (p. 110); «Sale el Demonio por la puerta que está a las espaldas de Justina» (p. 114); «Se va entrando el Demonio por una puerta y sale por otra Justina huyendo» (p. 138); «Vase cada uno por su puerta» (p. 158), etc. El balcón sirve para uno de los engaños del Demonio, fingiendo descolgarse de él como amante nocturno de Justina, de una escala: «El Demonio al balcón [...] Baja por una escala» (p. 92) y el escotillón permite, ya en el terreno de los efectos típicos de la comedia de santos, la desaparición prodigiosa del Demonio («Húndese ahora», p. 93) y al final, el regreso a los infiernos simbolizados en el foso del tablado: «Cae velozmente y húndese» (p. 171). El escotillón pertenece ya a los recursos efectistas de la tramoya que permiten en el género hagiográfico representar los milagros o portentos de las potencias sobrenaturales, ofreciendo al espectador un fascinante espectáculo de maravillas. En *El mágico prodigioso* no pueden faltar los efectos de la magia: una monte (elemento escenográfico real) se mueve a los conjuros del Demonio: «Múdase un monte de una parte a otro del tablado» (p. 128)³³, se abre para dejar ver el fantasma de Justina (p. 128) y se vuelve a cerrar (p. 129); el monstruo mecánico o la tarasca infernal aparece como cabalgadura del Demonio: «el Demonio en alto, sobre una sierpe» (p. 170); el esqueleto se hunde o vuela, desapareciendo prodigiosamente: «quede un esqueleto que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer por el viento» (p. 150). Hay, naturalmente, ciertos efectos escénicos imposibles de representar en el corral, y entonces se recurre a la descripción verbal supletoria de la escenografía, como en el caso del maremoto que anuncia la aparición del Demonio, y que describe para la audiencia el asombrado Cipriano:

De nubes todo el cielo se corona,
y preñado de horrores no perdona
el rizado copete desde monte.
Todo nuestro horizonte
es ardiente pincel del Mongibelo,
niebla el sol, humo el aire, fuego el cielo (vv. 1.207-1.212).

En estos casos los efectos acústicos complementan la puesta en escena: «Suena ruido de truenos como tempestad y rayos» (p. 103); «Suena gran ruido de tempestad» (p. 169). Efecto sonoro muy importante es en la comedia la música³⁴ que

El prof. Ruano de la Haza publicará próximamente un estudio de los teatros comerciales áureos, que resultará sin duda de gran interés.

33. Monte y gruta son elementos escénicos favoritos de Calderón: cfr. Arróniz, *Teatros y escenarios*, pp. 239-246. El monte era pieza sólida que se podía mover sobre ruedas: cfr. Castillejo, *El corral*, pp. 104-106.

34. La bibliografía sobre el uso y función de la música en las obras de Calderón y sobre todo en los autos sacramentales, crece cada día y no puedo citarla aquí. Recordaré solo algunos trabajos

suenan en la escena de las tentaciones de Justina (vv. 2.169 y ss.), donde la armonía arrastra los sentidos de la joven hacia la pasión amorosa. El efecto de admiración y conmoción anímica (análogo al conseguido por ciertos recursos escénicos utilizados por los predicadores barrocos, como la presentación de Cristos crucificados, etc. en los momentos culminantes del sermón) se persigue también con la exhibición de los cuerpos de Justina y Cipriano en el cadalso: «el cadalso se descubrirá con las cabezas y cuerpos» (p. 170), y semejante categoría de reacciones en el espectador pretenden conseguir otras escenas de gran relieve visual, especialmente la del pacto diabólico («Escribe con la daga en un lienzo habiéndose sacado sangre de un brazo», p. 129) y la del esqueleto recordatorio de la fragilidad de las glorias humanas: escena visual que puede conectarse a representaciones plásticas barrocas de la iconografía de la muerte y admoniciones para el bien morir.

Hay en *El mágico prodigioso* una intensa explotación de los sistemas de signos no verbales, aunque no siempre resulten tan llamativos como los citados. El vestuario por ejemplo sirve para expresar el cambio de Cipriano, que al comienzo del acto I sale «vestido de estudiante» (p. 63), y en el comienzo del acto II ha mudado vestidos al hilo de su mudanza espiritual: «Salen Cipriano, Moscón y Clarín, vestidos de galanes» (p. 97), cambio que el mismo Cipriano subraya verbalmente (vv. 1.081-1.085). El vestido y el manto son elementos necesarios para la escena del esqueleto: «sale Cipriano trayendo abrazada una persona cubierta con manto y con vestido parecido al de Justina, que es fácil, siendo negro este manto y vestido; y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto» (p. 150). El gesto y los efectos prosémicos y paralingüísticos desempeñan igualmente importantes papeles: la lucha de Justina con la tentación, y luego con el mismo Demonio se expresa a través de alteraciones en el gesto y la voz que van marcando las alternancias de su resistencia, «asombrada y inquieta», «Cóbrase» (p. 138), «representa inquieta otra vez», «Cóbrase otra vez», «Con asombro otra vez», «En sí otra vez» (p. 140), etc. En el clímax de la lucha el Demonio «Tira de ella y no puede movella» (p. 142) expresando a través de la composición plástica de los movimientos la impotencia del Demonio para forzar el libre albedrío humano. Otros muchos gestos son relevantes en la puesta en escena de la comedia: el Demonio se levanta airado (p. 72), tiembla ante el nombre de Dios (p. 154), muestra su rabia y repugnancia a contestar las preguntas de Cipriano (gesto y entonación probablemente) (p. 155), el gobernador pisa despectivamente a Cipriano convertido en cristiano (p. 164), Livia llora hipócritamente (p. 146), etc. A los gestos y paralingüística se confía la expresión del asombro, la turbación, la rabia y otros movimientos del ánimo, que la capacidad histriónica de los actores debe llevar a las tablas en discursos entrecortados, interrumpidos, llenos de exclamaciones y figuras retóricas patéticas (cfr. por ejemplo, vv. 805 y ss.).

La palabra, por su parte, es la tarea fundamental del dramaturgo barroco, que hace, no se olvide, poesía dramática. En *El mágico prodigioso* reconocemos los estilemas característicos del lenguaje calderoniano. No faltan las imágenes y metá-

fundamentales, como los de Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, 275-300; Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del teatre, 1981; Pollin, *Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the autos [1.675-1.681]*, HR, XLI, 1973, 362-370, entre otros muchos interesantes.

foras cultistas («cuando el sol cayendo vaya / a sepultarse en las ondas, / que entre oscuras nubes pardas / al gran cadáver de oro / son monumentos de plata», vv. 24-29; «campos de zafir», v. 1.249 y «campanas de vidrio», v. 1.345 para el mar, «estrella de coral», v. 1.815 para el clavel; «veloz cítara de pluma», v. 1.818 para el ave...); ni las características estructuras diseminativo- recolectivas como la que define a la mujer en metáforas de diversos elementos de la naturaleza que se van diseminando a lo largo de varias décimas (vv. 1.800 y ss.) para recogerlos en la décima final de la serie:

al fin, cuna, grana, nieve,
 campo, sol, arroyo o rosa,
 ave que canta amorosa,
 risa que aljófares llueve,
 clavel que cristales bebe,
 peñasco sin deshacer
 y laurel que sale a ver
 si hay rayos que le coronen,
 son las partes que componen
 a esta divina mujer (vv. 1.830-1.839).

El rigor constructivo de Calderón se manifiesta en la búsqueda de ordenaciones específicas que modelen sus sistemas metafóricos: es interesante en *El mágico prodigioso*, por ejemplo, la expresión metafórica del monte (elemento tierra) por medio de metáforas relacionadas con los otros elementos³⁵, como el ave (viento) y el bajel (agua) en los vv. 1.932-1.935, o la frecuencia de las imágenes de luz y oscuridad, y la de lo intrincado del bosque, que alcanzan valores simbólicos (la oscuridad es el reino del Demonio, que enseña la magia a Cipriano en una cueva oscura: p. 132) del tema de la comedia:

Vamos, y de aqueste monte
 en lo oculto y lo intrincado
 oirás la primer lición
 hoy de la mágica (2.020-2.023).

¿A qué usando esta vez de tu albedrío
 más que de mi preceto,
 con qué fin, por qué causa y a qué efecto,
 (Enojado) osado o ignorante,
 sales a ver del sol la faz brillante? (vv. 2.067-2.071).

y otros muchos pasajes (v. 887 «escura noche»; v. 2.036 «aquesta cueva oscura»; vv. 2.526-2.528 «este sitio que oculto / ni el sol le penetra a rayos / ni a soplos el aire puro»; vv. 323 y ss. «estas ramas / tan intrincadas»; v. 663 «lo intrincado del monte»; v. 2.145 «lo intrincado de esas peñas»; vv. 2.493-2.494 «lo intrincado / del monte», etc.) Ligado con este simbolismo de lo diabólico está la descripción del bajel en el que finge naufragar el Demonio, «prodigiosa maravilla, / desde el

35. Sobre el uso de los cuatros elementos en la imaginería calderoniana cfr. Wilson, «The four elements in the imagery of Calderón», *The Modern language Review*, XXXI, 1936, 34-47 (también en *Calderón y la crítica*, cit., 277-299), y Flasche, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón», *Letras de Deusto*, 11, 1981, n.º 22, 5-14.

tope a la quilla / todo negro» (vv. 1.229-1.231) conectado con la imaginería visual de los autos sacramentales, donde se localizan naves análogas de valor simbólico, enfrentadas a la nave que simboliza la Iglesia³⁶.

Un rasgo estilístico usual en Calderón, pero especialmente relevante en esta comedia, donde obedece al mismo tejido temático y caracterológico del protagonista, es el uso de términos de la lógica escolástica y la frecuente organización del discurso según los esquemas argumentativos del silogismo³⁷. Abunda el léxico de este campo: *tomar la contraria* (v. 58), *defender* [una proposición] (v. 64), *consecuencia* (v. 67), *convenir* (v. 85), *argumento* (vv. 157, 283), *tomar la contraria* (v. 160), *repugnancia* [filosófica] (v. 172), *implicar* (v. 216), *negar la mayor* (v. 219), *concedo* [expresión de las disputas lógicas] (v. 227), *contrariedades* (v. 257), *falsas proposiciones* (v. 283), etc. etc., y el omnipresente *luego*, que da entrada a las conclusiones (vv. 212, 217, 233, 237, 265, 275,...). Como ejemplos de estructura silogística del discurso se pueden tomar los dos diálogos claves de Cipriano y el demonio en que discuten sobre Dios (vv. 161 y ss.; 2.657 y ss.), pero también otros de Lelio y Floro (451 y ss., con estructura de dilema), o las parodias de los graciosos (vv. 1.147-1.152).

7. Final

Sería posible quizá «actualizar» por medios diversos *El mágico prodigioso* para un receptor de nuestros días, o subrayar vertientes universales y siempre vigentes como la búsqueda de la verdad, la libertad humana, el mal y el dominio racional. Pero, seguramente, la apreciación teatral de una comedia como ésta pasa por una mínima reconstrucción de sus raíces originales específicas y concretas: tradición hagiográfica, convenciones dramáticas peculiares que incluyen las acciones amorosas secundarias y el ingrediente cómico de los graciosos, escenario de corral, sistemas metafóricos y simbólicos, terminología escolástica... Comentar de modo somero estos puntos ha sido la intención de las líneas anteriores sobre la comedia que estudiosos tan importantes como Wilson o Wardropper consideran la mejor, en el género religioso, de don Pedro Calderón de la Barca.

IGNACIO ARELLANO

36. La descripción de la nave es más extensa en la versión manuscrita, probablemente por una mayor cercanía al sistema del auto sacramental. En el manuscrito (tomo el texto de Sloman, *El mágico prodigioso*, cit., p. 220, modernizando las grafías): «El bajel, prodigiosa maravilla, / desde el tope a la quilla, / todo negro su máquina sustenta, / si no es que se vistió de su tormenta. / Negros tray los faroles / y negras las entenas y peñoles, / negro desde la triza al chafaldete / y negra la mesana y el trinquete; / racamentas, roldanas y motones, / banderas, gallardetes y pendones / son del mismo color y asombro mismo. / ¿Si fabricó a su máquina el abismo?». Compárese con las naves negras de los autos *La nave del mercader* o *El laberinto del mundo*.

37. Para estos mecanismos en Calderón cfr. el excelente trabajo de Cilveti, «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, LXXX, 1968, 459-497. En mi resumen ejemplifico solo algunos casos de *El mágico prodigioso*, sin hacer recuentos completos.