

## CALDERÓN DE LA BARCA Y EL CONFLICTO DE PARADIGMAS EN LA EDAD DE ORO (II)

de Corin Braga

Universidad Babes-Bolyai, Cluj, Romania

### Magia / Teología en *El mágico prodigioso*

Como tratamos de demostrar en un artículo publicado en un número anterior, del 2007, de la revista *Metabasis*<sup>1</sup>, durante el Renacimiento el choque entre la mentalidad pagana resurgente y las Iglesias establecidas, tanto Católica como Reformistas, resultó en lo que I. P. Couliano llama "la gran censura del fantástico" y de la imaginación<sup>2</sup>. La ciencia cualitativa del ocultismo, basada en la acumulación de experimentos "raros" y datos "maravillosos", fue tachada de oficio demoníaco, que convenía más bien a los apóstatas. La consecuencia de la represión de la imaginación mágica fue la fundación del racionalismo y de la "nueva ciencia" moderna (que utilizan el pensamiento abstracto y teórico), por un lado, y del pragmatismo, o el espíritu capitalista, como lo demuestra Max Weber, por otro lado.

Pero, aunque tanto la Reforma como la Contrarreforma actuaron de una manera concertada en contra del "enemigo" común (la nuevas herejías), sus maneras de proceder difirieron en cuanto a sus metas intermedias. Mientras la ideología reformista imponía a la imaginación renacentista una *censura* radical, prohibiendo totalmente el uso de las imágenes, la ideología contrarreformista se propuso más bien su *conversión*, tratando de reconvertir el arte paganizado a un arte alegórico y espiritual<sup>3</sup>. Su propósito básico en cuanto al mago no fue el de condenarle, como le ocurre a Fausto, sino de salvarle<sup>4</sup>. *El mágico prodigioso*, "famosa comedia" de Calderón de la Barca, al que Eugenio

---

<sup>1</sup> Corin Braga, "Calderón de la Barca y el conflicto de paradigmas en la Edad de Oro (I)", en *Metabasis. Filosofia e comunicazione* ([www.metabasis.it](http://www.metabasis.it)), Italia, número 4, Septiembre 2007, pp. 1-57.

<sup>2</sup> Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

<sup>3</sup> Como apunta Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, el arte barroco es un arte de la Contrarreforma, que sigue, de una manera más o menos honda o superficial, los preceptos del Concilio de Trento.

<sup>4</sup> Según Alberto Navarro González, "Calderón y el generoso y compasivo público de la misionera y combativa Monarquía Católica de los Austrias, más que con el castigo y la condenación de la Herejía, gozaban con la

Frutos Cortés llama "el dramaturgo de la Contrarreforma"<sup>5</sup>, es una brillante metáfora de la conversión del mago pagano (renacentista) en un santo cristiano (barroco).

Es instructivo comparar las fuentes antiguas que utilizan el mito protestante de Fausto y la "comedia de santos" de Calderón. Mientras aquél sigue la figura de Simón, el mago de Samaria del cual se habla en las *Actas*, condenado por su tentativa de simonía y por otras fechorías demoníacas, el modelo de éste es Cipriano, el mago de Antioquía que, tras el fracaso de su arte frente a la fe de Justina, se convirtió al cristianismo<sup>6</sup> y entró, por lo tanto, en el *Flos Sanctorum*<sup>7</sup>. La leyenda de Fausto era conocida en España; además, Calderón tuvo la oportunidad de presenciar cualquier estreno de ella durante su estancia en Flandes. Sin embargo, su opción por una fuente diferente corresponde a la diferencia de intenciones de la iglesia protestante y de la iglesia católica respecto al mago: represión / seducción. De modo que la comedia de Calderón no es una variante del mito de Fausto, sino pertenece a una tradición alternativa, basada en la leyenda de Cipriano. La convergencia de todas las fuentes (Simón, Cipriano, Teófilo) se dará sólo en Goethe.

La opción de Calderón por un tema de la tradición martirológica no era ingenua. Su intención apologética era de sobreponer dos momentos históricos: la Antigüedad tardía, cuando el cristianismo triunfó sobre el paganismo, y el Siglo de Oro, cuando la Contrarreforma empezó a combatir la visión "pagana" del Renacimiento. Esta meta era facilitada por la convención teatral de la época, la de representarse las comedias, independientemente de su cuadro histórico o geográfico original, en el espacio convencional de la sociedad contemporánea. En efecto, en *El Mágico prodigioso*, Antioquía es una ciudad abstracta y los personajes se comportan, visten, piensan y hablan como galanes, damas o graciosos de la corte española. Bruce W. Wardropper advierte que, en comparación con la leyenda, donde Cipriano es un mero nigromántico, en la comedia de

---

contemplación de su conversión o reconciliación en concretos y conocidos momentos históricos", "La herejía en los autos de Calderón", en Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1989, p. 93.

<sup>5</sup> Eugenio Frutos Cortés, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Labor, 1949, p. 53.

<sup>6</sup> Sobre los perfiles de los magos Simón y Cipriano, verse Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, New York, Columbia University Press, 1923-1958, t. I, capítulos XVII y XVIII.

<sup>7</sup> Sobre la transmisión de la leyenda de Cipriano desde la Antigüedad tardía hasta la época de Calderón, verse A. Fernández Merino, *Calderón y Goethe. Relaciones entre El mágico prodigioso y El Fausto*, Madrid, Establecimiento tipográfico de los señores M. P. Montaya y Compañía, 1881; y Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, t. I, París, 1954, p. 145 sqq.

Calderón el protagonista es un “filósofo serio en busca de la verdad”, ya que el dramaturgo trata de “elevar la leyenda del nivel de la piedad vulgar al de la devoción seria”<sup>8</sup>. Sin embargo, hay algo más que el propósito de realzar la intriga: Calderón concede a Cipriano todos los prestigios de un filósofo renacentista, que representa la visión hermético-ocultista, mientras que Justina aparece como una representante de la ideología neoescolástica. El amor entre los dos protagonistas es pues una alegoría de cómo debería acabar la relación entre las dos cosmovisiones: no en los términos carnales de Cipriano (y hedonistas, del Renacimiento), sino en los términos ascéticos de Justina (y espiritualistas, del Barroco).

El fin ideológico de la comedia es pues demostrar la superioridad de una metanarración explicativa del mundo, la de la Contrarreforma, sobre otra, la del Renacimiento neoplatónico. Afortunadamente, para el análisis de los sistemas de conceptos que se oponen en *El mágico prodigioso* hay tres estudios muy rigurosos: el de I. P. Couliano, sobre el paradigma mágico-hermético<sup>9</sup>, y los de W. J. Entwistle y de Ángel L. Cilveti, sobre el paradigma escolástico (en principal tomista)<sup>10</sup>. En esta oposición básica descansa la arquitectura esencialmente dualista del drama calderoniano<sup>11</sup>, y, tal vez, de todo drama barroco<sup>12</sup>.

En *El mágico prodigioso*, la antinomia estructura magia / teología engendra una serie de elementos opuestos, que van por parejas, como los *syzygies* de los sistemas gnósticos. A continuación, me propongo desarrollar esta serie de contrastes constitutivos.

---

<sup>8</sup> Bruce W. Wardropper, *Introducción* a su edición de *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 15. El editor advierte también que en la comedia se oponen dos mundos: el mundo profano, en que dominan los valores sociales y políticos (representado por el imperio romano pagano), y el mundo espiritual (representado por la pequeña sociedad cristiana de Lisandro).

<sup>9</sup> Ioan P. Couliano, *op. cit.*

<sup>10</sup> William J. Entwistle, “*Justina’s Temptation: An approach to the understanding of Calderón*”, *The Modern Language Review*, Cambridge University Press, XL, no. 3, 1945; Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977, con un extenso análisis de la comedia en el capítulo V.

<sup>11</sup> “His theatre is quintessentially dualistic. In it there can be no Prometheus without Epimetheus, no Eros without Anteros. This fundamental dualism gives every play its basic structure, one invariably predicated on both sympathy and strife, exactly as Epimetheus and Prometheus are les *frères ennemis*. And the two components of each dualism have such nearly equal potency that it is almost impossible to assign greater significance to one in contrast to the other.” Robert ter Horst, “A new Literary History of Don Pedro Calderón”, en Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón*, University Press of America, 1982, p. 43.

<sup>12</sup> Alejandro Cioranescu, en su *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957, está del aviso que el drama, en tanto que especie teatral distinta de la tragedia y de la comedia, tiene sus raíces en la mentalidad conflictiva de la edad barroca.

La antítesis central Cipriano-Justina puede dividirse, a su vez, en dos antítesis psicológicas y morales que atormentan a cada uno de los protagonistas. Esto es posible porque los personajes de Cipriano y Justina no son meras alegorías, vehículos de las ideas del autor, sino seres humanos, de psicología verídica, que introyectan el conflicto exterior entre los modelos cosmológicos. El conflicto de las culturas reverbera en el psiquismo de los individuos, generando tensiones y desgarros interiores.

En Cipriano, como lo observa Wardropper<sup>13</sup>, Calderón resalta la oposición entre *knowledge*, que caracteriza al sabio pagano, y *wisdom*, que remite al santo cristiano. En la tradición patristica, la diferencia entre las dos tipologías no es de índole moral (ya que el sabio de los gentiles puede también ser virtuoso), sino teologal. La oposición entre conocimiento y sabiduría se basa en la ausencia, respectivamente en la presencia de la gracia divina en el hombre. El sabio que se apoya sólo en su capacidad cognitiva humana no logra conocer más que el mundo físico; para la revelación del mundo metafísico necesita la revelación divina<sup>14</sup>. Al principio del drama, Cipriano es un sabio pagano que, por la vía de la filosofía, ha llegado al borde de la fe cristiana. Lo mismo pasa en *Los dos amantes del cielo*, donde Crisanto llega, a través de la filosofía natural, a las revelaciones del Evangelio de Juan, pero necesita la gracia para penetrar su sentido espiritual.

Asimismo, el demonio está al tanto de la verdad escolástica de que la razón natural lleva hacia Dios. Es para impedir tal evolución del filósofo que el ángel caído sale a las tablas. El "Mefisto" de Calderón, lo mismo que el de Goethe, ofrecerá, aún sin quererlo, una solución para el problema *De auxiliis* en que se encuentra el protagonista. Como lo hemos visto en el caso de *La vida es sueño*, para recibir la gracia, el hombre necesita el *concurso simultáneo* de Dios<sup>15</sup>. El problema de Cipriano es que todavía no sabe a quién dirigirse para pedir este auxilio. El protagonista está buscando una

---

<sup>13</sup> Bruce W. Wardropper, "The Interplay of Wisdom and Saintliness in 'El mágico prodigioso' ", en *Hispanic Review*, XI, no. 2, 1943.

<sup>14</sup> Dante está implícitamente usando tal distinción cuando despide a Vergilio de su papel de guía a la entrada del paraíso terrestre y se lo encarga a Beatrice. De mismo, cuando pone de relieve las dos maneras de ver los cielos: como órbitas de planetas (visión que corresponde a los filósofos paganos) y como jerarquías de ángeles (visión concedida sólo a los *beatas* cristianos).

<sup>15</sup> En este punto, Calderón parece optar por la teoría de Molina de la *gratia efficax* (recibir la gracia depende tanto de la voluntad de Dios de concederla como de la voluntad del hombre de recibirla) frente a la teoría de Báñez de la *gratia suficiente* (recibir la gracia depende sólo de la voluntad de Dios), según lo hace patente uno de los personajes de *Los dos amantes del cielo*: "pues te olvidas de tan grandes / auxilios de Dios; no solo / suficientes, si eficaces".

“alianza” transcendental y, como todavía no ha tenido la revelación de Dios, el demonio aprovecha esta ocasión para transformarle en su “esclavo” (“confieso que soy tu esclavo”). “Yo te aceto el contrato”, dice el ángel caído cuando Cipriano ofrece su alma para “gozar a esta mujer” (Justina) (vv. 1180-1183). Sin embargo, después de una circunvolución por el hemisferio del mal, después de experimentar cuáles son los poderes soteriológicos de su infernal dueño, Cipriano volverá al punto de partida, desengañado sobre la naturaleza del falso dios. Lo mismo que en Goethe, es con el concurso “negativo” del demonio que el héroe recibirá la gracia, acudiendo al “Grande Dios de los cristianos”.

Sin las luces divinas, la filosofía natural está pues asociada con el demonio. El orgullo del sabio que confiesa en su poder comprensivo es satánico y lleva a la caída: “Altos pensamientos míos, / ¿dónde, dónde me traéis, / si ya por cierto tenéis / que son locos desvaríos / los que intentáis, / pues, atreviéndos al cielo, / precipitados de un vuelo / hasta el abismo bajáis?” (vv. 1032-1040). El pacto con el demonio no es pues una desviación accidental, que Cipriano habría podido evitar a través de la constancia en la virtud moral. Lo que sugiere Calderón es que la sabiduría, sin la gracia, es demonismo. El dramaturgo consigue de esta manera demonizar la filosofía neoplatónica y hermética del Renacimiento.

Algo de la filosofía de los magos y alquimistas del Renacimiento se vislumbra todavía en el drama de Calderón. Al igual que éstos, Cipriano expresa el deseo de alcanzar el secreto de la inmortalidad (“eterno será en el mundo / el mágico Cipriano”, vv. 2026-2027) y el poder de dar vida a los muertos (“pues la nigromancia he penetrado, / cuyas líneas obscuras / me abrirán las funestas sepulturas, / haciendo que su centro / aborte los cadáveres que dentro / tiranamente encierra / la avarienta codicia de la tierra”, vv. 2080-2087). Desafortunadas parodias de los milagros de Cristo, las metas de Cipriano pertenecen, sin embargo, a las preocupaciones del mago oculto. Cuando provoca la aparición del *eidolón* de Justina, Cipriano cumple el mismo ritual que el Fausto de Goethe cuando trae la *psyché* de Helena del Hades.

La diferencia es que, como las prácticas mágicas son condenadas por la iglesia, la *imagen* de Justina no es concebida como su *alma*, sino como un súcubo, es decir un engaño del demonio. Tenemos aquí un ejemplo concreto de cómo los ideales mágicos son despreciados y satanizados por la visión cristiana dominante. En vez de ser un mago blanco, iniciado en los misterios antiguos (tal como aparece en las leyendas recogidas por Lynn Thorndike), Cipriano no es más que un mago negro,

cuyas ansias de inmortalidad no le pueden procurar sino la condenación eterna. La oposición filósofo / santo se vierte, de este modo, en una oposición más acusada, mago / santo. El conflicto interior de Cipriano recae sobre el arquetipo fundador del mito faústico: el enfrentamiento entre Simón el Mago y San Pablo.

El personaje de Justina encierra también un doble simbolismo, aunque no tan patente como el de Cipriano. Gracias a la publicación del manuscrito autógrafo del *Mágico prodigioso* por Alfred Morel-Fatio<sup>16</sup>, sabemos que en las dos primeras jornadas el personaje femenino aparecía bajo el nombre de Faustina y cambiaba a Justina solamente en la tercera jornada<sup>17</sup>. Se puede inferir que Calderón había tenido la intención de escribir un drama sobre el tema faústico, más que, en el transcurso, según sus ideas iban matizándose, cambió el nombre original de Faustina en el de Justina. I. P. Couliano ha desarrollado una aguda interpretación según la cual Faustina es el nombre pagano del personaje y Justina su nombre cristiano, de bautismo. El primero corresponde al lado pagano reprimido de la mujer, en el cual predomina la naturaleza femenina, la hermosura sexual, que hechiza (o “faustiza”) a los galanes. En el segundo se da su lado cristiano consciente, en el cual predomina la moral de la castidad y del honor<sup>18</sup>.

Diversos elementos, como el rigor de Justina al rechazar el amor, sugieren que la leyenda original de los mártires Cipriano y Justina fue promulgada por círculos cristianos encratitas de los últimos siglos del imperio. Los encratitas profesaban un ascetismo total, que les aproximaba a ciertas sectas gnósticas, que aborrecían la sexualidad y la procreación, en tanto que instrumentos utilizados por el Demiurgo malo para detener a las almas humanas cautivas en el mundo terrestre. El personaje de Calderón adopta también una actitud encratita pues, sin ser una monja, desdeña toda forma de amor,

---

<sup>16</sup> *El mágico prodigioso. Comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca*, publiée d’après le manuscrit original de la bibliothèque du duc d’Osuna, Heilbronn, 1877.

<sup>17</sup> H. C. Heaton considera que se trata sólo de un error de transcripción, que Calderón ha corregido automáticamente al revisar el texto. Verse “Calderón and *El mágico prodigioso*”, I y II, en *Hispanic Review*, t. XIX, no. 1 y 2, 1951. Pero el crítico inglés parte de la idea de que el manuscrito no es el original, sino una copia ulterior, hipótesis que Albert E. Sloman ha descartado de una manera terminal. Verse “*El mágico prodigioso: Calderón defended against the charge of theft*”, en *Hispanic Review*, t. XX, no. 3, 1952.

<sup>18</sup> “Now, before being *essentially* a Christian (which Cipriano does not know), Faustina is a *woman*, a product of nature: a product perfect in beauty since she counts many admirers who do not hesitate to eliminate one another to obtain her favors. Without her knowledge or volition, Faustina was designed by nature to be an erotic objet, a cause of covetous desire and dissension. The contradiction and tension between the *natural* destiny of Faustina and the *cultural* cosmic aspiration of Justina are focal to Calderón’s scenario.” Ioan P. Couliano, *op. cit.*, p. 219.

no sólo ilegítimo, sino también matrimonial<sup>19</sup>. Lo mismo que en otras comedias de Calderón, como *Los dos amantes del cielo* o *Amar después de la muerte*, la creyente se niega responder a su amante, aduciendo que “es imposible quererlos, / Cipriano, hasta la muerte” (vv. 1103-1104). Amor después de la muerte significa mortificación del amor. En el marco de la moral contrarreformista, Calderón demuestra cómo el super-yo ascético moral (Justina) debe reprimir las tendencias de la *libido* (Faustina), hasta transformarlas en *mortido*.

Dos símbolos remiten al instinto de muerte que gobierna a los personajes barrocos de Calderón: el esqueleto y el martirio. El desdoblamiento del personaje femenino en dos *personae*, Faustina vs. Justina, tiene una materialización muy concreta en la doble aparición de la mujer: como imagen fingida (en la cueva del demonio) y como mujer real (en la iglesia). El demonio controla las ilusiones, la nada, mientras que Dios es el único creador, la fuente del ser. A su vez, el fantasma demoníaco de Justina se desliza en un esqueleto. El amor carnal deseado por Cipriano se vuelve en un desperdicio corporal, la hermosura es equiparada a la muerte, según un tópico barroco muy difundido. En *El príncipe constante*, Fenix se entera de “que en efecto esta hermosura / precio de un muerto ha de ser”; y de veras el “muerto” es él mismo, en tanto que príncipe santificado. Justina es también precio de una muerte, ya que su madre murió en el parto, deuda que la protagonista deberá pagar con su martirio. La hermosura es sólo un entremés entre dos muertes, la del nacimiento y la del suplicio. Entre la hermosura terrenal y la beatitud celeste, Justina elige la segunda; por eso, sus bodas con Cipriano no pueden cumplirse sino en el martirio, es decir en un crucificar simbólico de los deseos carnales. Como nota W. Weisbach, los personajes ejemplares del barroco ya no son los héroes, que celebran la energía de la vida, sino los mártires, que alzan un culto a la muerte<sup>20</sup>.

Todos estos símbolos se integran en el gran propósito ético de la Contrarreforma: la sublimación del Eros en Agapé, de la Lujuria en Caritas. El mago Cipriano y la hermosa Faustina representan los

---

<sup>19</sup> La contradicción ha sido notada por Everett W. Hesse: “Tanto Cipriano como Justina abandonan la satisfacción de sus necesidades sexuales por el logro de un concepto filosófico y religioso. Esto significa que el dramaturgo exalta la razón (o el espíritu) sobre las necesidades del cuerpo por medio de la represión. [...] Es difícil, si no imposible, reconciliar el ideal ascético en que se desprecia el cuerpo y el mandato bíblico «Fructificad y mutiplicad»”. “Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón”, en Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, pp. 66-67.

<sup>20</sup> Sobre la sustitución de la tipología del héroe con la del mártir, y el recurso a imágenes sangrientas, terribles, espantosas, en que predominan los moribundos, los cadáveres, los esqueletos y las calaveras, verse W. Weisbach, *op. cit.*, pp. 76-87.

dos hemisferios del inconsciente emergente del Renacimiento: el pensamiento oculto (*libido sciendi*) y la naturaleza sexual (*libido amandi*), Fausto y don Juan al mismo tiempo. El santo Cipriano y la virgen Justina representan, simétricamente, el ideal de la ideología contrarreformista. El drama de Calderón es un ejemplo de cómo la propaganda cristiana sustituye al afán de vida del Renacimiento la *apatheia* y el espiritualismo ascético cristiano-neoestóico<sup>21</sup> del Barroco, a los ideales terrestres de aquél la promesa de la beatitud después de la muerte de éste<sup>22</sup>.

Después de Cipriano y Justina, la tercera antítesis toca al demonio. La manera en que Calderón construye esta oposición es también muy significativa. Hay que advertir que en el paradigma neoplatónico y hermético del Renacimiento no hay diablos, sino daïmones en el sentido antiguo, o espíritus siderales, genios elementales etc. Tales criaturas de energía, que, a diferencia de los demonios cristianos, no tienen connotación moral, son partes del *anima mundi*. Según lo ha demostrado Couliano, en la magia renacentista, basada en la idea del *anima mundi*, fluido anímico que da vida tanto al universo como al hombre, el mago es capaz de transmitir su influencia, a través del vehículo de la *pneuma* universal, a las personas u objetos que quiere manipular. El mago hermético utiliza los espíritus como vehículos para su energía pneumática, tal como Próspero se sirve de Ariel para cumplir sus “fantasmas”.

Ahora bien, la manera más eficaz de culpar una religión alternativa es de tachar sus criaturas de demonios. Para rechazar las herejías ocultistas, las Iglesias del Renacimiento trasladaron el paradigma hermético a la escala de valores cristianos. Los espíritus se volvieron diablos, y los magos filósofos – pactantes con el demonio. Si el fideísmo ocupa la posición superior de la escala moral, el modelo de Jesús-Cristo, la magia está colocada en una posición negativa, patronada por Satanás. El individuo que sigue su *libido sciendi* o su *libido amandi* es un endemoniado. Cipriano y Justina están disputados por dos tendencias: si eligen la vía descendiente, del demonio, su relación

---

<sup>21</sup> Para el redescubrimiento de Séneca y del estoicismo en la España posttridentina, véase el libro de Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983.

<sup>22</sup> Según José Luis Bouza Álvarez, el culto a la muerte en la época tridentina es un medio de tomar bajo control la imaginación del Renacimiento: “Sostenemos que – junto a la persistencia de la tradición germánica bajomedieval de exhibición del esqueleto –, en la iconografía europea de los santos catacumbales, la imagen-relicario yacente después del Concilio de Trento evocaba a los fieles la humanidad derribada del mártir reconstruida ya triunfalmente en la gloria.” *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1990, p. 373.



vertería en el Eros carnal, en el *amor de concupiscencia*; si optan *por imitatio Cristo* y martirio, los dos se alzan hacia el *Agapé*, el *amor de benevolencia*.

Los dos modelos, Cristo vs. Lucifer, construyen el cuadro para el libre albedrío humano. De este dualismo vectorial deriva en el drama de Calderón una serie de antítesis secundarias, que se cruzan y entrecruzan en la comedia<sup>23</sup>. La oposición paradigmática paganismo / cristianismo se refleja en la pareja formada por el gobernador de Antioquía y el criptocristiano Lisandro, el padre de Justina. También para sugerir la doble opción de los protagonistas, Calderón utiliza parejas de personajes. Por ejemplo, Aglaídas de la leyenda hagiográfica de Cipriano aparece desdoblado en *El mágico prodigioso* en dos galanes Floro y Lelio<sup>24</sup>. Sin embargo, celoso un rato, Cipriano se dará muy pronto cuenta de que sus rivales en la conquista del alma de Justina no son Floro y Lelio, sino Cristo y el demonio.

La pareja de galanes que hacen la corte a Justina tiene un correspondiente, como en un espejo degradante, en la pareja de graciosos Clarín y Moscón, que hacen la corte a Livia, la criada de Justina. Para con sus amantes, Livia se comporta como una Faustina, es decir como actuaría Justina si se dejara arrastrar por el demonio a la *fornicación*. Mas como en la comedia se impone la tendencia contraria, Justina rechaza la tentación y convierte también a Cipriano a la *caritas* cristiana. La oposición transversal galanes / graciosos remite también, a través de la antítesis honor / villanía (pues el criado, frente a su dueño, es como es el diablo frente a Dios), a la oposición Cristo / Lucifer. Según W. Wardropper, la moralidad y la conclusión de esta oposición fundamental es que el único mago verdadero no es ni el demonio, maestro del protagonista, ni su discípulo Cipriano, que llega a igualarle, sino “el mágico prodigioso” de los cielos, Dios<sup>25</sup>. Esto implica, como también pasa en *La vida es sueño*, la transferencia demostrativa de los atributos de la divinidad animista del ocultismo renacentista a la Providencia divina del cristianismo contrarreformista.

---

<sup>23</sup> Un breve esbozo de “le réseau binaire de contrastes qui sous-tend cette tragi-comédie d’un bout à l’autre et lui donne sa cohérence esthétique”, en Charles V. Aubrun, “«El mágico prodigioso». Sa signification et sa structure”, en *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern und Manchen, Francke Verlag, 1973, pp. 35-46.

<sup>24</sup> Según Angel Valbuena Briones, “Los jóvenes Floro y Lelio, pretendientes de Justina, representan la incorporación del papel de Aglaídas a una estructura barroca de desdoblamientos, paralelismos y subordinaciones.” *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, p. 210.

<sup>25</sup> *Introducción*, p. 48.

A cada uno de los dos polos Dios / demonio le corresponde un espacio simbólico. Las moradas del bien y del mal están distribuidas sobre el eje vertical de un *axis mundi*, representado por el monte donde encontramos a Cipriano al inicio de la comedia. Huyendo de la ciudad, el protagonista se recoge en la “amena soledad” de una “apacible estancia”, parecida a un “bellísimo laberinto / de flores, rosas y plantas” (vv. 1-4). En este *locus amoenus* situado en las alturas de un monte no es difícil de reconocer el modelo del Paraíso terrestre, colocado, según Dante, en la cima del monte del Purgatorio. El Jardín del Edén es el lugar escatológico más alto que Dante puede alcanzar bajo el magisterio de Virgilio; para ascender al Paraíso, Dante necesita otro guía, a Beatriz. Según las interpretaciones alegórica y anagógica de la *Divina Comedia*, Virgilio representa la sabiduría y la moral pagana, mientras Beatriz es la teología y la gracia. Meditando en el jardín alpino, Cipriano también ha llegado hasta la cumbre de la ciencia pagana; para tener la revelación cristiana, necesita otro compañero espiritual, a Justina.

Pero antes de su conversión, Cipriano sufre la desgracia de la caída, a causa del apetito por el amor carnal y la sabiduría prohibida (Eros y Magia). El protagonista repite así, en miniatura, el declive de Adán, y de sus sucesores orgullosos, el rey de Tiro o el faraón de Egipto (cf. Ezequiel 28, 13). El tentador del nuevo Adán es, por cierto, el demonio, que lleva a su nuevo socio a una cueva de la montaña. Cipriano pone claramente de relieve la oposición entre las cumbres de “este monte, elevado / en sí mismo alcázar estrellado” (vv. 2034-2035) y sus entrañas en que se abre “aquesta cueva oscura, / de dos vivos funesta sepultura” (2036-2037). La cueva tumbal es una sinécdoque del infierno de la muerte eterna, donde Lucifer arrastra a Adán en su caída del paraíso. Es el espacio que conviene a los que han quebrado la “alianza con Dios” y han pactado con el demonio, tal como los magos. Sin embargo, Cipriano comprobará que el demonio no puede traer a su morada a Justina; los justos están en la iglesia, es decir en la morada de Dios.

Para completar la alegoría del destino teologal de la humanidad que se vislumbra en la comedia de Calderón, hay que recordar, con T. E. May<sup>26</sup>, que el simbolismo de la montaña remite también al Gólgota. De la misma manera que Jesucristo, quien, después de la crucifixión, descendió al Infierno para abrir sus puertas y llevar a los justos al cielo, Cipriano también baja al mundo del demonio y de la muerte, de los esqueletos (el súcubo que sustituye a Justina se transforma en esqueleto) y de la

---

<sup>26</sup> T. E. May, “The Symbolism of *El mágico prodigioso*”, en *The Romanic Review*, tomo LIV, no. 2, 1963, pp. 106-107.

calaveras (que se representan al pie de la cruz de Cristo), mas al final regresa a la cumbre del monte y allí padece con Justina un martirio redentor, que les permitirá ingresar en el reino de Dios.

El simbolismo espacial está fortalecido por el simbolismo visual, o el régimen luminoso de estos lugares. El demonio enseña sus “liciones” de magia en “lo oculto y lo intricado” (v. 2021) del monte. Cuando Cipriano acaba el “estudio infernal” (2065) y sale de la cueva, el demonio le amonesta: “¿a qué efecto, / osado o ignorante, / sales a ver del sol la faz brillante?” (vv. 2069-2071). La luz solar significa la gracia y su vista puede sacar al aprendiz de mago de la oscuridad del pecado en que le ha hundido el demonio.

La reclusión en antros subterráneos era una técnica antigua de profetizar; en Italia y España se conservaron muchas “cuevas de magia” hasta la época del Renacimiento. La privación sensorial proporcionada por la “incubación” servía para activar los fantasmas y las visiones del recluso. Una de las técnicas que la censura teológica aplicó a la mentalidad pagana fue de satanizar estas apariciones. En la visión hermética, que se encuentra en M. Ficino (*De vita coelitus comparanda*) o G. Bruno (*De vinculis in genere*), los fantasmas son seres reales (aunque de naturaleza espiritual) que pertenecen al *anima mundi*. Por su arte, el “filósofo” (o mago) llega a controlar su actividad, logrando así dominio sobre los nexos anímicos del universo. Aún más, el mago es capaz de concretizar sus deseos en seres pneumáticos, o espíritus elementales. Los fantasmas creados por el mago tienen pues la misma consistencia ontológica que las almas humanas. En la visión ocultista, no sería en nada inverosímil que Cipriano capturara el alma de Justina, o proyectara dobles fantásticos de ella.

A este modelo, la escolástica opone la concepción tomista de la irrealidad de los fantasmas. Todos los seres fantásticos implicados en las prácticas de magia y brujería son criaturas del demonio. Pero el demonio no puede crear seres reales (“neque boni neque mali angeli possunt esse creatori alicuius rei”<sup>27</sup>) y tampoco puede causar milagros (“daemones miracula facere non possunt, nec aliqua creatura, sed solus Deus”), lo único que puede hacer es fingir imágenes engañosas (“cum enim ipse possit formare corpus ex aere cuiuscumque formae et figurae, ut illud assumens in eo visibiliter

---

<sup>27</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I, quaestio 45, art. V.

appareat<sup>228</sup>). De esta manera, el fantasma de Justina invocado por Cipriano no es el verdadero ser pneumático de la mujer, sino una ilusión demoníaca.

Tenemos pues un ejemplo del proceso de demonización a que fue sometida la mística hermética. En la visión neoplatónica, la bilocación mágica de Justina (que se halla al mismo tiempo en la iglesia y en la cueva del demonio) se explicaría por el desdoblamiento del alma en *nous* y *psyché* (como en el caso de Heracles situado en la *Odisea* simultáneamente en el Olimpo y en el Hades, o de la doble Helena de los escoliastas de la Antigüedad tardía). Según esta mística, en el momento de la muerte o durante la iniciación, el espíritu (*nous*) del hombre se alza en la luz de los dioses (que tiene su correspondiente en la iglesia), mientras que su alma (*psyché*) baja en el imperio de las sombras (al que corresponde la cueva del demonio). Sin embargo, ya que en la doctrina cristiana el hombre tiene una única esencia espiritual (según el Concilio de Constantinopla II), la verdadera Justina va identificada con su alma en la iglesia, mientras su *eidolón* en la cueva no puede ser más que una ilusión fingida por un súcubo.

### **La psicología de la conversión**

Por ortodoxa que sea, la línea ideológica tomada por Calderón (y por todo el arte contrarreformista) no alcanza el *status quo*, es decir no logra regresar a la posición tomista *tale quale*. De quererlo o no, la escolástica sufre a su vez una pseudomorfosis al atravesar el Renacimiento. Después de deshacer el símbolo de la magia, resulta difícil volver a imponer el símbolo de la teología, sin que éste sufra a su vez un empobrecimiento. Al replantearse en el Barroco, el sistema cristiano del mundo ya no tiene la misma ingenuidad, sino padece las repercusiones del tratamiento que ha aplicado al sistema hermético. Esta mutación, de raíces muy entrañables, consiste en la introyección de los arquetipos fundadores de la *Weltanschauung*. El “desencantamiento” aplicado al pensamiento mágico lleva a un cambio de actitud frente a todos ideales (o Ideas, en el sentido de Platón): de esencias metafísicas, que gozan de realidad ontológica, se vuelven en componentes psíquicos, sin realidad física.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, I, quaestio 114, art. IV. Sobre “los límites de la ilusión” demoníaca en la comedia, verse A. J. Cascardi, *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge University Press, 1984. “Calderón’s devil knows all along that his illusions are mirages, that the temptations of knowledge and power are insubstantial” (p. 102). “The devil we see in this play transforms himself, plays roles, feigns identities. His greatest temptation is to make real and actual what was designed for the hereafter” (p. 109).

La consecuencia es una vuelta de la ontología a la psicología. Por esto, el análisis de la red de conceptos escolásticos que informa *El mágico prodigioso* debe ser apoyado por un análisis psicológico. Por fuerte que sea el significado alegórico atribuido por Calderón a sus personajes, éstos no dejan de tener hondura y verosimilitud interior. Angel Valbuena Prat está en lo cierto al identificar en las figuras de Cipriano y de Justina conceptos teológicos como la Discreción y el Hombre, disputados por Dios y el demonio<sup>29</sup>. No obstante, las comedias de Calderón no se reducen a autos sacramentales, según lo ha defendido Leopoldo Eulogio Palacios en el caso de *La vida es sueño*<sup>30</sup>. La diferencia específica entre los autos y los dramas calderonianos **consiste** precisamente en la dimensión alegórica, respectivamente psicológica de los personajes.

Para completar, pues, la hermenéutica tomista con una hermenéutica psicológica, acudiré a la psicología más próxima temporalmente a Calderón: la de Descartes. Aunque es improbable que el filósofo francés haya desempeñado una influencia directa sobre el dramaturgo español, no es impropio suponer que un ambiente cultural común, el "espíritu del tiempo", haya generado actitudes parecidas<sup>31</sup>. Aunque Calderón representa la ideología neoescolástica y Descartes la "nueva ciencia", lo que los emparenta es el metatema barroco de la confrontación entre dos cosmovisiones: la visión hermética y la visión cristiana<sup>32</sup>. Y si Calderón toma posición a favor de la segunda, Descartes sale de la antinomia superando ambos paradigmas según una posición propia, que abre la modernidad.

Sin embargo, el filósofo francés tampoco sale indemne del choque de visiones. Al contrario, él también vive la duda existencial y sus consecuencias, el *desengaño* y la desentificación del mundo.

---

<sup>29</sup> "Indudablemente, Justina representa la Discreción; Cipriano, el Hombre. El Demonio se representa a sí mismo; hace los papeles de mundo, y procura tentar con los placeres de la carne. Cipriano es el hombre frente a la religión y frente a Dios. La tesis es clara: a Dios se llega por la inteligencia. El santo Cipriano alcanza su santidad llevando como emblema la razón. En este sentido, Calderón, igual que habíamos señalado la aportación de la técnica medieval al teatro barroco, ha traído el tomismo a la teología del siglo XVII." Angel Valbuena Prat, *Prólogo* a su edición de *El mágico prodigioso*, Zaragoza: Editorial Ebro, 1971, pp. 18-19.

<sup>30</sup> Leopoldo Eulogio Palacios, "La vida es sueño" en *Finisterre*, 1948, t. II, fascículo 1.

<sup>31</sup> Para Calderón como espejo de los problemas y temas de su tiempo, verse Eugenio Frutos Cortés, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Labor, 1949.

<sup>32</sup> Las semejanzas pero también las diferencias entre las concepciones de Calderón y Descartes en *La vida es sueño* han sido relevadas por María Pilar Gonzalez Velasco, *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 160; y Ciriaco Morón Arroyo, en la Introducción a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, p. 66.

La visión moderna cartesiana es el resultado de la socavación recíproca de los sistemas cristiano y hermético, de la crisis barroca de la imagen del mundo. Por eso, se puede afirmar que la "nueva ciencia" de Descartes no es ni una mera continuación de la escolástica medieval (como sostiene Etienne Gilson<sup>33</sup>), ni la "consumación del Renacimiento" (como alega Salvio Turró<sup>34</sup>), sino más bien una pseudomorfosis renacentista del tomismo. En este proceso cada sistema destruye la columna vertebral del otro, es decir sus fundamentos ontológicos, lo que abre la tercera vía, la de la duda metódica.

Además, aunque el programa mecanicista y el método hipotético-deductivo de Descartes son innovadores, sin embargo su metafísica del sujeto acaba en una teología y su antropología es mucho más "cristiana" que la antroposofía renacentista. Mientras los filósofos del Renacimiento, basados en la mística neoplatónica, concebían un hombre compuesto por tres esencias (cuerpo – alma – espíritu), Descartes vuelve a la antropología dualista cristiana, con su doctrina de las dos sustancias: el cuerpo (*res extensa*) y el alma (*res cogitans*)<sup>35</sup>.

En la antropología y psicología cartesiana, el punto de contacto entre las dos sustancias es la glándula pineal. Situada en el centro del cerebro, la glándula dirige los flujos y los reflujos de espíritus animales (que hoy en día llamaríamos influjos nerviosos) que corren por los nervios. Los espíritus determinan ciertas posiciones o inclinaciones de la glándula, que se comunican al alma. El alma tiene tres funciones principales, la pasión, la razón y la voluntad. Las pasiones son las imágenes que se forman en el alma como consecuencia de las inclinaciones de la glándula causadas por los espíritus animales. Es decir, las pasiones son la reflexión del cuerpo en el alma. Ya que su formación no depende del alma, se puede decir que las pasiones sujetan al hombre al mundo exterior y son pues el órgano anímico que corresponde a la predestinación. Los actos de la voluntad son las imágenes por las cuales el alma inclina a su vez la glándula, determinando un reflujo de espíritus animales en el cuerpo. Es decir, la voluntad es la reflexión del alma en el cuerpo, el órgano anímico por el cual el hombre ejerce su libre albedrío. Encima de las dos funciones está la razón,

---

<sup>33</sup> Etienne Gilson, *Le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien*, Paris, J. Vrin, 1980.

<sup>34</sup> Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1985.

<sup>35</sup> Estoy utilizando la edición René Descartes, *Discurso del método; Tratado de las pasiones del alma*, Introducción de Miguel Angel Granada, traducción y notas de Eugenio Frutos, Barcelona, Editorial Planeta, 1989.

que juzga las pasiones y guía la voluntad. Sobre la razón se ejerce una única influencia directa, la de las "luces divinas".

Cada una de las tres funciones cartesianas puede ser distribuida a uno de los tres personajes de *El mágico prodigioso*: el demonio a las pasiones; Cipriano a la razón; Justina a la voluntad. Veamos pues como se desarrolla la comedia de Calderón sobre la red conceptual cartesiana.

Como hemos visto, el demonio aparece para impedir a Cipriano a llegar, a través de varios silogismos, a la idea de Dios. En primera instancia, el "forastero" trata de contradecir los argumentos de Cipriano y, por un debate teórico, atraerle en lo que los teólogos llaman el defecto de atención ("a la vista de las ciencias / no saber aprovecharlas"). Fue por este tipo de "ignorancia" que el demonio mismo había dejado de estar en la presencia de Dios<sup>36</sup>. Pero como sus sofismos son deshechos por los razonamientos impecables del filósofo, el demonio recurre a otra treta, la de corromper las pasiones de Cipriano. Por las intrigas del espíritu malo, el protagonista se enamora de Justina. Dado que, en el sistema renacentista analizado por I. P. Couliano, el Eros es Magia, el filósofo enamorado se "faustiza", abandona sus investigaciones teológicas y quiere estudiar las artes ocultas. Cipriano lleva la posición de la razón y, adoptando la posición de las pasiones, se transforma de filósofo en "mágico prodigioso".

Concretamente, la acción del demonio consiste en activar los espíritus animales que hacen "padecer" al alma de los protagonistas. Como buen filósofo hermético, Cipriano está al tanto de que

"genios hay,  
que buenos y malos llaman  
todos los doctos, que son  
unos espíritus que andan  
entre nosotros, dictando  
las obras buenas y malas." (vv. 245-250)

Estos genios son los agatho- y kakodaimones de la antigüedad, tratados como espíritus elementales en la filosofía natural del Renacimiento, pero adaptados a la visión cristiana como el buen y el mal

---

<sup>36</sup> Verse el comentario de Everett W. Hesse, *Calderón de la Barca*, New Cork, Twayne Publishers, 1967, pp. 91-92.

espíritu (el demonio y el ángel de la guarda)<sup>37</sup>, que aparecen tanto en el *Fausto* de C. Marlowe como en *Los dos amantes del cielo*, comedia de Calderón emparentada al *Mágico prodigioso*. Sin embargo, por una convergencia que se debe al *Zeitgeist* común, la descripción hermética encaja también en la psicología cartesiana. Los espíritus evocados gozan no sólo de una condición metafísica, exterior al hombre, sino también de una condición subjetiva, interior al hombre. Cipriano advierte que "bien pudiera ese dios, / con ellos [...] mover afectos" (vv. 253-256). El protagonista piensa en el "grande Dios de los cristianos", pero muy pronto descubrirá que el que se emplea en mover las pasiones a través de los espíritus animales es el antagonista de aquél, el demonio.

El demonio utiliza el mismo método, el trastorno de las pasiones, para "des-justinizar" a Justina. El "Mefistófeles" calderoniano invoca los espíritus animales para que suban desde los sentidos hacia la imaginación de la mujer:

"Su casto pensamiento  
de mil torpes fantasmas en el viento  
hoy se informe, su honesta fantasía  
se llene; y con dulcísima armonía  
todo provoque amores:  
los pájaros, las plantas y las flores.  
Nada miren sus ojos  
que no sean de amor dulces despojos;  
nada oigan sus oídos  
que no sea de amor tiernos gemidos" (vv. 2174-2183)

La magia del demonio consiste, como claramente lo sugieren los términos empleados por Calderón, en una des-represión del Eros. Justina se pregunta "¿Cuál es la causa, en rigor, / deste fuego, de este ardor, / que en mí por instantes crece? / ¿Qué dolor el que padece/ mi sentido?" y le responden

---

<sup>37</sup> Para la evolución de la pareja agatho- / kakodaïmon en el cristianismo, verse Angel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, p. 165 sqq. *Ibidem* para la explicación tomista de la acción del demonio a través de la fantasía, p.



”Todos: Amor, amor” (vv. 2205-2010). En el lenguaje psicoanalítico moderno, diríamos que el ”infernabismo” donde están encerrados los ”lascivos espíritus” es un símbolo del inconsciente, donde la censura teológico-moral ha relegado los impulsos libidinosos, tratándolos de pecados. El demonio es la personificación de lo que C. G. Jung denomina la *sombra*, el complejo inconsciente que contiene las represiones provocadas por la *persona* social del individuo<sup>38</sup>. Según A. A. Parker, el espíritu del mal es la ”proyección de los procesos que ocurren dentro de la mente, la imaginación de Cipriano”<sup>39</sup>.

En tanto que complejo psíquico, el demonio se encarga de estructurar los fantasmas de los protagonistas en un cumplimiento engañoso de los deseos<sup>40</sup>. Estas reverías lascivas corrompen a los individuos y comprometen la justificación de las almas. Como dice Santo Tomás, ”magis obtenebrat rationes... Quae quidem obtenebratio provenit ex phantasia et appetitu sensitivo. Unde tota interior operatio diaboli esse videtur circa phantasia et appetitum sensitivum. Quorum utrumque commovendo, potest in-ducere ad peccatum”<sup>41</sup>. O, como lo divulga Antonio de Torquemada, el diablo ”hace representar en la fantasía aquellas cosas más aparejadas a las condiciones y voluntades de los hombres para hacerles cometer pecados”<sup>42</sup>.

---

144 sqq.

<sup>38</sup> La dimensión psicoanalítica del personaje del demonio fue notada por Everett W. Hesse: ”Cipriano, a kind of everyman, carries within him an antagonist which is a partial aspect of his psyche. Moderns would say that Cipriano projects his thoughts into a fictitious character called the Devil. By analyzing this projection, we learn what is going on in Cipriano's mind; thus the Devil presents an aspect of Cipriano's self, and as a character in the play he exteriorizes Cipriano's psyche. This fragmentation of his personality enables Calderón to deal with a highly complex moral world by creating a protagonist who possesses a very human range of weaknesses and strenghts. Cipriano may be said to show signs of being possessed by the Devil.” *Theology, Sex and the Comedia and Other Essays*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, p. 44.

<sup>39</sup> A. A. Parker explica la acción del demonio en el cuadro de la antropología tomista: ”The Devil cannot, as St. Thomas makes clear, act directly upon the human intelect; internally he can only act upon the imagination and the sensitive appetite. Externally he can act upon the senses. He acts upon the sensitive appetite by exciting the passions, though he cannot compel the will to consent to them. He can act upon the imagination by causing images to appear, but he cannot produce new images which had not previously been received through sense impressions; he can only present to the imagination the objects of a man's own experience and sense knowledge.” ”The Devil in the Drama of Calderón”, en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965, pp. 19-20.

<sup>40</sup> Charles V. Aubrun se percata de que ”le diable n'est pas un personnage comme les autres. C'est la créature de fiction d'une créature de fiction [Cipriano], c'est, sous une forme apparemment humaine, la projection des hantises que l'auteur prête à ses personnages.” ”«El mágico prodigioso». Sa signification et sa structure”, en *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern und Manchen, Francke Verlag, 1973, p. 39.

<sup>41</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I-II, quaestio 80, 2c.

<sup>42</sup> Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 329.

Hay más símbolos en la comedia que apuntan hacia tal interpretación psicológica. Cuando se le aparece por segunda vez a Cipriano, el demonio sale del mar, roto su barco por una (fingida) tempestad. Las grandes superficies de agua, agitadas por remolinos y vientos, de cuyos abismos emergen figuras *numinosas* que tientan y amenazan como las sirenas, son un poderoso símbolo del alma inconsciente, donde laten los impulsos vitales. La tempestad es al mismo tiempo "física y psíquica, una tempestad dentro del cráneo, como habría dicho Victor Hugo. El demonio sale de ella como un naufrago, porque el barco simbólico de la razón se ha hundido"<sup>43</sup>.

Otro símbolo que permite una lectura psicológica es la cueva donde el demonio encierra a Cipriano. Por la incubación, el demonio procura que su discípulo entre en contacto directo con sus fantasías libidinosas. Todo lo que sube desde abajo huele a olores orgánicos, sulfurosos, como si la aparición del demonio hubiera trastornado y turbado las entrañas de la tierra. Clarín y Moscón se preguntan si la tempestad no fue un fenómeno atmosférico sino un terremoto producido por el estallido de un volcán. El demonio, que desencadena la lava pasional del alma, huele a azufre. El súcubo de Justina, la "novia" fantástica de Cipriano, "viene oliendo a humo" (v. 2504).

Para que ese turbión se escape de las cuevas del inconsciente, el hombre debe abrirle las puertas (censuras) de su casa (personalidad consciente). Una vieja reglamentación impide que el espíritu infernal pueda entrar en una morada sin invitación expresa por parte del dueño. Creo que esta es la razón de la contención del demonio de entrar en Antioquía sin licencia previa ("Y supuesto que no es bien / que entre yo en ciudad extraña, / donde no soy conocido", vv. 121-123)<sup>44</sup>, y también de sus diligencias para hacerse invitar en la casa de Cipriano ("Y pues ya he conseguido / el mirarme en tu casa introducido", vv. 1466-1467). El que pacta con el demonio se entrega a sus pasiones reprimidas, destapa en sí mismo la puerta del inconsciente "infernalo".

La magia renacentista supone que los fantasmas proyectados por el mago cobran realidad gracias al fluido del *anima mundi*. La imagen del amado, formada por la mente del amante, se condensa en figuras fantásticas. En torno a Cipriano y a Justina empiezan a pulular varios "bultos", "fantasías",

---

<sup>43</sup> Charles V. Aubrun, *op. cit.*, p. 46, nota 8.

<sup>44</sup> Sobre la "ceguera" del demonio en registrar la ciudad de Antioquia antes de que alguien se lo demuestre, verse el espléndido comentario de A. A. Parker sobre la *ignorantia malae electionis* tomista, que es la causa del pecado. "The Devil in the Drama of Calderón", en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, pp. 17-19.

”ilusiones”. Rabiado por no poder arrastrar a Justina, el demonio le explica cómo piensa deshonrarla a través de una imagen fingida:

”Un espíritu verás,  
para este efecto no más,  
que de tu forma se informa,  
y en la fantástica forma  
disfamada vivirás.” (vv. 2340-2343)

Cipriano encuentra dos veces la ”fantástica forma” de Justina, por primera vez cuando el demonio hace aparecer su simulacro en la fosa de un peñasco, y por segunda vez cuando el demonio envía el súcubo tapado con la capa de la mujer. Asimismo, para deshonrar a Justina, el demonio se disfraza de amantes espectrales e huidizos, que recorren la casa, despertando en Floro y Lelio la sospecha de que la doncella tiene citas nocturnas. Los creyentes, los personajes ”justos” del drama, tratan de deshacer las ilusiones demoníacas, acudiendo a una explicación racional. Justina disuade a Lelio diciéndole que ”en el viento / te finge tu fantasía / ilusiones” (vv. 1557-1559); Lisandro se empeña a disuadir a la misma Justina: ”Formado / cuerpo de tu fantasía / el hombre debió de ser; / que tu gran melancolía / le supo formar y hacer / de los átomos del día” (vv. 2373-2378). Pero como la explicación racionalista de la magia corre el riesgo de no resultar totalmente convincente para unos personajes y un público imbuido de ”supersticiones” renacentistas, la solución plenamente contrarreformista en que acaba la comedia es la satanización de los fantasmas: los amantes fingidos son incubos, o el mismo demonio disfrazado.

Mediante las apariencias, el demonio trata de manchar la honra de Justina, en tanto que imagen social. Las figuras del caballero y de la dama son materializaciones (muy específicas para los siglos XVI-XVII) de la *persona* colectiva. La afectación del sentido del honor en la época barroca desvela un hondo proceso de la mentalidad colectiva: el deslizamiento del yo individual, bajo la presión del super-yo moral-cristiano, desde la posición de los instintos (la Libido), hacia la posición del ”decoro” o ”máscara” social (la *persona*, en sentido jungiano). Este desplazamiento interior hace que los galanes y las doncellas del XVII (por lo menos en tanto que personajes de literatura, si no

como personas reales) pongan su honor ante su vida y prefieran defender su imagen sacrificando el instinto de conservación.

El caballero y la dama de la edad barroca parecen proyectar su personalidad cuanto más lejos de su persona biológica, en su imagen social. Estas "máscaras" colectivas se distribuyen sobre la pirámide divino-humana del monarquismo cristiano de la época: Persona propia – Amante (Esposa) – Señor (Padre) – Rey – Dios<sup>45</sup>. Los dos extremos de la escala social corresponden a los dos polos realizados por el Renacimiento y por la Contrarreforma, respectivamente: el yo, el antropocentrismo renacentista, en tanto que adjudicación egocéntrica de la individualidad humana; respectivamente el otro divino, el teocentrismo cristiano, en tanto que renuncia altruista al yo en favor de Dios.

Los deberes del caballero hacia cada una de las instancias superiores (amante – señor – rey – Dios) están establecidos en una secuencia jerárquica por el código del honor. El sistema del honor es tan bien organizado, que una falta del individuo de cumplir con su deber hacia un nivel superior tiene repercusiones a todos los niveles inferiores. El caballero o la dama que no puede restaurar su honra (que se puede perder, jerárquicamente, frente al amado, al señor, al rey y a Dios) viven con la impresión de estar muertos, como si ya no tuvieran razones de vivir en su propia persona<sup>46</sup>. La escalera funciona también al revés: para que la honra esté íntegra, no sólo el individuo debe cumplir con sus deberes hacia sus superiores, sino también estos deben corresponderle. Si uno le falta, todo se viene abajo. La única línea de acción es restaurar el peldaño corrompido, aún por destrucción. Hasta al rey se le podría contestar la acción, si contraviniera a los principios del peldaño superior, Dios, como ocurre cuando Segismundo, príncipe por su nacimiento, es decir por ley divina, le reprocha al criado: "En lo que es justa ley / no hay que obedecer el Rey". Si el caballero o la dama

---

<sup>45</sup> "Podemos ver la jerarquía del honor descendiendo desde su fuente en Dios, a través de un rey cuya legitimidad depende de la sanción divina, a través de los peldaños de la estructura social, hasta llegar a los que carecen de todo honor, los herejes y los infames." Julian Pitt-Rivers, "Honor y categoría social", en J. G. Peristiany (ed.), *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Editorial Labor, 1968, p. 24.

<sup>46</sup> Las actuaciones del Cid y de Ximena de Corneille resultan muy claras si se las enfoca a través de tal secuencia jerárquica. El celeberrimo conflicto entre deber y pasión se resuelve, no sin dolor pero sí con eficacia, según una límpida orden de prioridades: el Cid cumple con el deber hacia su padre; como eso le obliga faltar en el deber hacia su amada, no le queda más solución que limpiar este segundo deshonor por la destrucción de su propia persona. Afortunadamente, los moros dan el asalto a la ciudad y el deber hacia Dios desborda el deber hacia Ximena. Asimismo, Ximena tiene que cumplir con el deber hacia su padre, matado por don Rodrigo. Sin embargo, conseguir la punición del Cid la haría faltar en el deber hacia su amado, de modo que, en ambos casos, Ximena también tendría que dejarse morir. Felizmente, interviene el rey, cuya posición sumerge la posición del padre, y restaura de su autoridad la honra de la mujer, dándole otro señor (un esposo) en cambio del padre.

no logran castigar él o ella mismo / misma a su faltante, entonces acuden a su señor (Rosaura pide asistencia a Clotaldo), a su rey, o aún a Dios<sup>47</sup>. Dependiente de tantos factores, el equilibrio del honor es muy complicado y frágil, definiendo todo un protocolo de comportamiento. Para comprender la facilidad con que los hombres de la época estaban dispuestos a arriesgar sus vidas en duelos para defender su honra, hay que tener en cuenta el canon teológico-moral que informa su sistema de relaciones sociales.

Ahora bien, la honra está en la custodia de la voluntad. La castidad, la piedad, la templanza, la prudencia etc. son conductas o actitudes que el alma impone al cuerpo por intermediación de su voluntad. Como lo hemos visto, en los términos de Descartes, las pasiones son la reflexión del cuerpo en el alma, mientras la voluntad es la reflexión del alma en el cuerpo. Resulta que el individuo no puede impedir la formación de sus pasiones (siendo parte pasiva), pero puede controlar sus acciones (como parte activa).

En el caso de Justina, el demonio intenta destruirle el honor por mediación de los fantasmas eróticos, eso es, sojuzgándole la voluntad a las pasiones. En el lenguaje psicoanalítico, diríamos que, en Justina, los impulsos de la Libido, encabezadas por un demonio emergente (simbolizando los deseos frustrados o reprimidos), están a punto de derrumbar a la *persona* que los reprimía. La mujer debe admitir que su alma (la parte que corresponde a las pasiones) está invadida por el séquito infernal. Pero esto no le hace olvidar que otra parte de su alma (la que corresponde a la voluntad) queda libre en su decisiones: "esta pena, esta pasión / que afligió mi pensamiento, / llevó la imaginación, / pero no el consentimiento" (vv. 2295-2298). El demonio trata de confundirla sosteniendo que "en haberlo imaginado / hecha tienes la mitad: / pues ya el pecado es pecado, / no pares la voluntad, / el medio camino andado" (vv. 2299-2303).

Sin embargo, Justina demuestra unos conocimientos en estrecha relación con la repartición cartesiana de las funciones del alma:

---

<sup>47</sup> En la luz de la jerarquía del honor se ve mejor la gravedad de la culpa de don Juan. Juan Tenorio no es tanto el *seductor* (el adicto al erotismo, como le han visto los románticos), sino el *burlador* de Sevilla. Su mayor pecado no es la fornicación, sino el orgullo de desafiar, a través del honor de las mujeres, la pirámide divina de la sociedad. Don Juan es, por su determinación deliberada en destruir la imagen honrosa de las damas, nada menos que un apóstata, cuya blasfemia apunta en última instancia hacia Dios. Y como ninguno de los peldaños intermediarios de la jerarquía (el señor y el rey) no pueden castigar al burlador (ya que el padre de éste es el ministro de justicia), es la justicia divina quien se encarga de hacerlo.

”Desconfiarme es en vano,  
aunque pensé; que aunque es llano  
que el pensar es empezar,  
no está en mi mano el pensar,  
y está el obrar en mi mano.  
Para haberte de seguir,  
el pie tengo de mover,  
y esto puedo resistir,  
porque una cosa es hacer  
y otra cosa es discurrir” (vv 2304-2308).

Bien pudiera Justina decir, con Descartes, que lo ”que puede hacer la voluntad, mientras que esta emoción dura, es no consentir en sus efectos y contener mucho de los movimientos a que la emoción dispone al cuerpo. Por ejemplo, si la cólera hace levantar la mano para golpear, la voluntad puede ordinariamente contenerla; y si el miedo incita a las piernas a huir, la voluntad puede detenerlas, y así en los demás casos”<sup>48</sup>.

El demonio está también enterado de la doctrina agustino-tomista del libre albedrío, aunque delante de la mujer finge no saberlo. No obstante, lo reconoce ante Cipriano: ”aunque el gran poder mío / no puede hacer vasallo un albedrío, / puede representalle / tan extraños deleites que se halle / empeñado a buscarlos, / y inclinarlos podré, si no forzarlos” (vv. 2120-2125). Es instructivo como la fórmula escolástica ”inclinación del libre albedrío” se convierte en Descartes en la imagen fisiológica de la glándula que se inclina según los flujos de espíritus animales. Sin embargo, el alma, aprovechando la libertad de su voluntad, puede a su vez contraponer a las inclinaciones pasionales otras inclinaciones de la glándula. Estos actos de voluntad envían reflujos de espíritus animales y restablecen así el dominio del individuo sobre el cuerpo turbado por los sentidos. La actitud moral

---

<sup>48</sup> René Descartes, *op. cit.*, art. XVI, p. 109.

propuesta por el filósofo francés es de combatir los fantasmas de las pasiones con las imágenes (la *persona* social definida por el honor) engendradas por la voluntad<sup>49</sup>.

Podemos decir que Justina combate los fantasmas de sus sentidos recurriendo a su propia imagen social. Para reprimir la acción del demonio libidinoso, la mujer acude a la "pintura" de su *persona*. En la sociedad teocrática del Siglo de Oro, el protector último y máximo de la honra es Dios. Cuando el demonio amenaza con deshonorarla, Justina acude a Dios mismo para que "apariencia de mi fama" (v. 2351) se desvanezca: "Vuestra es la causa, Señor. / Volved por vos y por mí" (vv. 2406-2407). Frente a la intervención todopoderosa de Dios, una personificación del super-yo en la psicología jungiana, el demonio, la personificación de la sombra, debe admitir que Justina le venció por "guardar su honor limpio y puro". La voluntad triunfa sobre la pasión, la moral se apodera de la fantasía sensual, la honra cristiana se resiste a la tentación del pecado suscitada por la magia erótica. El sistema cartesiano ofrece así un correlativo psicológico del conflicto entre la doctrina hermética del fatalismo astral y la doctrina escolástica tomista, poniendo de relieve los mecanismos internos por los cuales la voluntad (que corresponde al libre albedrío) puede vencer a las pasiones (que corresponden a la predestinación).

Queda por analizar la tercera función de la psicología cartesiana, la razón. En la comedia de Calderón, el intelecto está encarnado por Cipriano, el filósofo pagano encaminado hacia la revelación cristiana. Sin embargo, según la doctrina molinista, para la justificación es necesario el concurso simultáneo de Dios y del hombre. La *gratia efficax* no desciende sobre el hombre si éste no está dispuesto a recibirla. El problema de Cipriano es que ni siquiera sabe quién puede otorgar la gracia. Es a causa de este "defecto de atención" que el protagonista se imagina que el demonio es un dios todopoderoso y que las prácticas mágicas permiten la participación en el poder divino.

Las dos sustancias que coexisten en el hombre, el ángel y la bestia, están polarizadas entre Dios y el demonio. Sin las luces divinas, que mantienen clara la perspectiva moral, el torbellino suscitado por el demonio en los espíritus animales entorpece las pasiones y el alma del hombre. A diferencia de

---

<sup>49</sup> "Tampoco pueden nuestras pasiones ser producidas o suprimidas por la acción de nuestra voluntad; pero pueden serlo indirectamente por la representación de las cosas que van habitualmente unidas a las pasiones que queremos tener y que son contrarias a las que queremos reprimir. Así, para excitar en sí mismo el valor y quitar el miedo, no basta con quererlo, sino que es preciso considerar las razones, los objetos o los ejemplos que persuadan de que el peligro no es grande, que hay siempre mayor seguridad en la defensa que en la huida, que se conseguirá la gloria y se tendrá la

Justina, que se defiende del infierno pasional por la rectitud de su voluntad, Cipriano triunfa sobre los fantasmas del demonio por un desengaño intelectual. Cuando su “dueño” le envía el súcubo en lugar de Justina, personaje que “viene oliendo a humo” (v. 2504) como comenta Clarín, Cipriano tiene una revelación. En sus brazos, la ilusión erótica se desvanece en sombra, como si el protagonista tuviese una mirada capaz de ir más allá de lo visible. La transformación de la mujer en esqueleto remite al gran símbolo barroco de la caducidad de la hermosura, de lo efímero de la gloria, de la *vanitas*. El súcubo mismo lo dice claramente: “Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo” (vv. 2549-2550). La visión penetrante del filósofo atraviesa las formas de la existencia terrenal. Bajo la luz de la razón, el amor pasional se disipa como una ilusión huidiza:

“Vino, abracéla, y al punto  
que la descubro (¡ay de mí!),  
en su belleza descubro  
un esqueleto, una estatua,  
una imagen, un transunto  
de la muerte” (vv. 2594-2599).

Cipriano vive un *desengaño*, descubre la falta de ente del mundo material. Psicológicamente, se puede decir que el personaje de Calderón recurre al remedio racional propuesto por Descartes para desilusionar las pasiones turbadoras: “Pero lo que se puede hacer siempre en tal ocasión, y lo que creo que pueda darse aquí como el remedio más general y el más fácil de practicar contra todos los excesos pasionales, es que cuando se siente que la sangre está conmocionada de esta manera, se debe recordar que todo lo que se presenta a la imaginación tiende a engañar al alma y hacerle parecer que las razones que tratan de disuadirla son mucho más débiles”<sup>50</sup>.

A raíz del fracaso del demonio en cumplir con su obligación (seducir a Justina), Cipriano concluye que su dueño no es todopoderoso, que el único “mágico prodigioso” es el “Grande Dios de los cristianos” que protege a Justina. El protagonista está obligado a confrontar dos modelos

---

alegría de haber vencido, mientras que si se huye, sólo puede esperarse el pesar y la vergüenza de haberlo hecho, y otras cosas semejantes.” *Ibidem*, art. XV, p. 108-109.



explicativos del mundo: el modelo mágico ofrecido por el demonio, y el cristiano representado por Justina. Después de comparar el poder efectivo de cada "dios", el filósofo llega a una conclusión muy racional: frente a la gloria del Dios, "bondad suma", "todo vista y todo manos", el demonio no es más que el dueño de este mundo ilusorio. Su dueño, su Mefisto, no puede ofrecerle más que la caducidad de los gozos, el desperdicio de la hermosura, la noche del pecado, la muerte eterna.

Desengañado sobre los encantos transitorios de la vida, el protagonista acude a lo eterno. Para lavar la sangre pasional con que firmó el pacto diabólico, Cipriano debe verter la sangre del martirio, que consagra su nueva alianza con Dios. Su conversión recalca la economía cristiana de la crucifixión. De mismo que en el auto sacramental *La vida es sueño*, por el martirio, Cipriano hace morir la muerte del pecado y renace a la vida eterna. Como ha notado William J. Entwistle, Cipriano tiene un destino simétrico al de Fausto de C. Marlowe<sup>51</sup>. Fausto, de mismo que un célebre personaje de Tirso de Molina, es "condenado por desconfiado". Cipriano se salva por su esperanza teologal, a la que llega a través de un silogismo racional:

"Cipriano     ¿Luego no tengo esperanza,  
                  favor, amparo o seguro  
                  que tan gran delito pueda  
                  borrar?

Demonio     No.

Cipriano     Pues ya ¿que dudo?  
                  No ociosamente en mi mano  
                  esté a queste acero agudo;  
                  pasándome el pecho, sea  
                  mi voluntario verdugo.  
                  Mas ¿qué digo? Quien de ti

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, art. CCXI, p. 204.

<sup>51</sup> Verse William J. Entwistle, *op. cit.*, según el cual la desesperación que el demonio intenta fomentar en Cipriano es, en la visión de Santo Tomás, el mayor pecado capital: "Virtutibus autem theologicis oponuntur infidelitas, desperatio et odium Dei. Inter quae odium et infidelitas, si desperationi comparentur, inveniuntur secundum se quidem, id est secundum rationem propriae speciei, graviora". Santo Tomás, *Summa theologiae*, II, quaestio 20, art. III.

- librar a Justina pudo  
¿a mí no podrá librarme?
- Demonio No, que es contra ti tu insulto;  
y Él no ampara los delitos,  
las virtudes sí.
- Cipriano Si es sumo  
su poder, el perdonar  
y el premiar será en Él uno.
- Demonio También lo será el premiar  
y el castigar, pues es justo.
- Cipriano Nadie castiga al rendido:  
yo lo estoy, pues le procuro.
- Demonio Eres mi esclavo, y no puedes  
ser de otro dueño.
- Cipriano Eso dudo.” (vv. 2723-2744)

Meditando sobre la superioridad de las luces divinas sobre la noche pasional del demonio, Cipriano llega a la revelación cristiana. De filósofo y, después, mago negro, el protagonista se convierte en un santo dispuesto a pagar su fe por el martirio. Tanto *El mágico prodigioso* como *La vida es sueño* respetan el precepto católico que pide la conversión del pecador, y no su damnación. En los términos de la psicología cartesiana, la *metanoia* de los personajes recorre el trayecto siguiente: la razón (simbolizada por Cipriano y Segismundo), desengañada tras la confrontación de dos perspectivas sobre el mundo, utiliza la voluntad (Justina, Rosaura), guiada por las normas de la honra, para dominar las pasiones (amor, ira), desencadenadas por las disciplinas ocultas (magia, astrología) practicadas por el dueño temporal del protagonista (demonio, Basilio), que le han transformado en un demonizado (“faustizado”) o una fiera, y llegar al dueño verdadero del mundo (Dios).

Recordemos que, en la ética cartesiana, “la sabiduría es útil principalmente en esto: en enseñar a hacerse dueños de ellas [las pasiones] de tal manera y a manejarlas con tanta habilidad que resultan

muy soportables los males que causan”<sup>52</sup>. El prudente es el individuo que, guiado por las luces de la razón, utiliza su voluntad para controlar sus pasiones. La felonía de don Juan podría describirse de una manera perfectamente simétrica: la razón impía y soberbia del personaje le empuja a utilizar las pasiones para captar la voluntad y, por supuesto, destruir la honra de las mujeres. La confrontación metafísica entre Dios y Lucifer se refleja en la psicología cartesiana en la oposición entre razón y pasiones. La tercera función, la voluntad, es el instrumento del libre albedrío.

Y si la hipótesis de una influencia directa de Descartes sobre Calderón sigue improbable, esto no excluye las similitudes entre las dos concepciones sobre la psicología y los mecanismos morales del hombre. Si una crítica (o aún una mitocrítica) del teatro de Calderón requiere la escolástica tomista, una psicocrítica de sus personajes necesita una psicología como la de Descartes, capaz de explicar la gran mutación de paradigma del Renacimiento al Barroco. El *desengaño* padecido por el hombre barroco consistió en el naufragio de la ontología y la desentificación del mundo, lo que tuvo como consecuencia la interiorización de los arquetipos fundadores de la realidad y la subjetivización de la perspectiva (que se reflejará en las obras de Hume, Berkeley, Kant). Los dramas de Calderón ponen en evidencia el proceso por el cual la ciencia fantástica del ocultismo renacentista fue culpabilizada por la Iglesia como una ocupación satánica, practicada por herejes, apóstatas y endemoniados. Según demostró I. P. Couliano, el resultado de esta represión del imaginario mágico fue la aparición del racionalismo abstracto y anicónico de la ”nueva ciencia” cartesiana, de un lado, y del pragmatismo, del método experimental baconiano, del espíritu capitalista como lo llama Max Weber, del otro.

---

<sup>52</sup> René Descartes, *op. cit.*, art. CCXII, p. 205.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metábasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Esta obra está publicada bajo una Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 2.5 Italia de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>.