

Lo fáustico en Calderón

Strosetzki, Christoph

First published in:

Fausto en Europa, S. 161 – 179, Ed. Complutense, Madrid 2008, ISBN 978-84-7491-961-5

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-02429426197

Lo fáustico en Calderón

Christoph Strosetzki
Universidad de Múnich

Si se piensa en Fausto, lo primero que viene a la mente es un erudito que, en sus estudios, ha llegado hasta los límites del conocimiento y que en ese momento se desespera por no poder ir más allá de esos límites. Como alternativa, busca satisfacción en el amor y, para alcanzar esa meta, pacta con el diablo, quien pone a su disposición recursos mágicos¹. Si tendrá éxito o si el alma de Fausto quedará condenada es algo que sólo depende del diablo. Dependiendo de si éste es poderoso o débil, autónomo o dependiente, libre o siervo de Dios, la historia tendrá una final diferente. La concepción del diablo depende de nuevo de si se concibe el mundo de forma dualista o no. En las siguientes páginas, nos introduciremos en un primer momento en las posibles concepciones del diablo y sus efectos sobre la presentación del mito fáustico para, más adelante, tematizar el significado del conocimiento racional y el de la magia. Nos basaremos entonces en los textos de *Faustbuch* (1587), *El mágico prodigioso* (1663)² de Calderón y *Faust I* (1806)³ de Goethe.

¹ Nos desviamos aquí de la definición tal como Sigmund Méndez la propone: «Frente al alma apolínea de la Antigüedad, inmersa en un presente eterno, y en el sueño íntimo y sin fin del alma mágica de la cultura árabe, el alma fáustica vive escindida entre la acción y la contemplación, entre lo individual y lo colectivo, entre la conciencia radical de su finitud y el hambre inagotable de infinito». Méndez, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger, p. 9.

² Calderón, Pedro (1985), *El mágico prodigioso*. Ed. de Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra.

³ Uther, Nicola (ed.), *Faust, Anthologie einer deutschen Legende. Auswahl bedeutender Faustdichtungen aus fünf Jahrhunderten – vom Volksbuch über Goethes «Faust» bis hin zu den Bearbeitungen von Paul Valéry, Thomas Mann und Hanns Eisler*. Berlín: Digitale Bibliothek 2005.

CONCEPCIONES DEL DIABLO

La aparición del diablo en la literatura ha sido siempre un recurso muy utilizado cuando se trataba de quitar del camino obstáculos aparentemente infranqueables. En España, ya en la Edad Media, Gonzalo de Berceo representó en uno de sus *Milagros de Nuestra Señora* a un clérigo que se asoció a fuerzas diabólicas amparado por un hechicero judío. En el Barroco español, Mira de Amescua propuso una nueva figuración. En su obra *El esclavo del demonio* (1612), se alcanza un pacto de sangre con el diablo con el fin de seducir a una mujer⁴. El pacto con el diablo no lleva en la leyenda de Teófilo, adaptada a la escena en el siglo XV, a la condena eterna, pues, según la doctrina católica, el pecador puede disolver el pacto con el diablo y ascender a los cielos por medio del sacramento de la penitencia y la confesión. *El mágico prodigioso* de Calderón es un ejemplo del punto de vista católico-jesuita⁵. Aquí, Cipriano llega a un acuerdo con el diablo y afirma: «por gozar de esta mujer, diera el alma»⁶. Aunque al final, a diferencia del diablo, no considera válido el trato, pues éste no ha cumplido su promesa⁷, sólo será con su martirio cuando se vea a sí mismo completamente liberado: «que aunque es verdad que yo ahora esclavo soy del infierno, [...] con mi sangre he de borrarla en el martirio que espero»⁸.

Tanto los santos como el sacramento de la confesión se eliminan en la doctrina protestante, de forma que, en este marco, las asociaciones con el diablo llevan inevitablemente al infierno. El trasfondo teológico-protestante del *Faustbuch* de 1587 es la idea de un Dios colérico que castiga al Fausto del *Urfaust* a la condenación eterna por sus delitos. Lutero creía en la magia y la atribuía a la unión con el diablo. En la historia del *Fausto* de 1587, el personaje no es libre en la medida en que no tiene el poder suficiente para li-

⁴ Hay otras figuraciones en Juan Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Lope de Vega. Cfr. Méndez, Sigmund (2000), pp. 148-190.

⁵ Hay otros dramas de Calderón en los que pueden observar elementos fáusticos. *Ibid.*, pp. 191-222.

⁶ Calderón (1985), II, v. 167.

⁷ *Ibid.*, III, vv. 599-616.

⁸ *Ibid.*, III, vv. 903-908.

brarse del pacto con el diablo, aunque sufra como consecuencia de esta asociación. Fue Lutero quien dio el paradigma sobre este punto en su libro sobre la esclavitud del conocimiento *De servo arbitrio* y se contrapuso a Erasmo, quien con *De libero arbitrio* se postuló a favor de la libertad de la voluntad y creó el fundamento para la salvación del Cipriano de Calderón.

El hecho de que el diablo pueda actuar libremente no depende en último término de si el mal goza de autonomía o si está supeditado al bien. En este último caso, se trataría, como en Tomás de Aquino, de una privación del bien, una *privatio boni*. Hasta hoy, la teología católica ha rechazado la existencia de un principio trascendente del mal, un mal sustancial, con el fin de rebatir las falsas doctrinas dualistas que cuestionarían la bondad de la creación en su conjunto. El diablo, cuya existencia se acepta, es en su origen una criatura buena creada por Dios que se corrompió por su propia culpa, si bien no pudo destruir por completo su bondad original. Ya el Sínodo de Braga (561-574) se posicionaba de forma decidida contra el priscilianismo maniqueo que presumía un principio original del mal y despreciaba con ello todo lo carnal. También el IV Concilio Lateranense, en el año 1215, rechaza todo dualismo: «*Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali*»⁹.

El motivo de la rebelión del diablo se vio sobre todo en la soberbia intencionada, *superbia*, que no se conformaba con la semejanza a Dios, sino que aspiraba a la igualdad con Dios (Atanasio, Basilio), esto es, sobreponía el amor a sí mismo al amor a Dios (Ireneo, Agustín)¹⁰. En este sentido, el pecado original de los ángeles estuvo causado por la misma *superbia* con la que los primeros hombres se dejaron seducir por la serpiente: querer ser como Dios. En el dogmatismo cristiano actual, el origen de la teoría diabólica es el hecho incontestable de que hay algo que deslumbra el conocimiento, que envenena la acción y descompone el ser. Este «algo» se ma-

⁹ Cit. en Ott, Ludwig (1978), *Grundriss der katholischen Dogmatik*. Friburgo: Herder, 9.^a ed., p. 144.

¹⁰ Cf. Gerhard Müller (ed.) (2002), *Theologische Realenzyklopädie*. Berlín/Nueva York: de Gruyter, pp. 113-147.

nifiesta de tres formas: como esencia íntegra del mismo ser humano, como acción personal de Satán y como poder transpersonal.

Frente al hombre, el diablo aparece como seductor hacia el pecado. En los Evangelios actúa como inductor que pone a prueba al justo (¿por mandato de Dios?). Así, en la Primera Carta de San Pedro del Nuevo Testamento (5,8) se dice: «Sed sobrios y velad; porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar». En San Agustín, el diablo se convierte en causante del impulso sexual y, con ello, del pecado original¹¹. Así se explica que una forma especial de la toma de posesión por parte del diablo sea la obsesión (*obsessio, possessio*) «en la que el espíritu maligno toma posesión de forma violenta del cuerpo humano, de modo que los órganos corporales y las más bajas fuerzas del alma, aunque no las más altas fuerzas del alma, quedan dominadas por él»¹². Ante todo, la capacidad del diablo queda limitada a los elementos corporales, esto es, a los objetos relativos a las ciencias naturales, y no a anímicos. Pedro Ciruelo, en su *Reprobación de las supersticiones y hechizarias* (1538) lo atribuye al hecho de que los ángeles sediciosos expulsados del cielo habrían perdido la misericordia y las ciencias divinas, «mas no perdieron sus habilidades de buenos ingenios ni las ciencias que ellos alcançan por su natural ingenio. Alcançan ellos a tener muy clara sciencia de todas las cosas corporales que son menos perfectas que ellos, que son espíritus vivos; [...] Saben los movimientos de los cielos y de los elementos, y saben las virtudes de las estrellas, los eclipses y las conjunciones y otros aspectos de los planetas; saben las propiedades de los metales y piedras, yerbas y de todas las medicinas y las de los peces y aves y de las animalías de la tierra; saben la astrología, la filosofía y medicina mejor y más perfectamente que todos los filósofos y sabios del mundo que son y fueron en los hombres. Por donde se sigue que los demonios saben muchos secretos que los diablos pueden revelar a los hombres que los sirven»¹³.

¹¹ San Agustín, *De civi. Dei* XIV, 16, MPL41, pp. 424 y ss.

¹² Cf. Ott, Ludwig, *op. cit.*, p. 148.

¹³ Ciruelo, Pedro (1952), *Reprobación de las supersticiones y hechizarias*. Ed. de Justo García Morales. Madrid: Rafael Gómez-Menor, p. 57.

EL DEMONIO EN CALDERÓN Y GOETHE

El Mefistófeles de Goethe quiere reducir la aspiración de Fausto al bajo nivel de deleite de los sentidos y posesión exterior. «Staub soll er fressen, und mit Lust» (v. 334). Lo grande y lo bello quiere verlo rebajado a bajo y feo, lo ideal a real y trivial. El diablo de Calderón tiene una intención negativa similar que, sin embargo, tiene tan poco efecto como la de Mefistófeles para alcanzar su objetivo. La conversión de San Agustín, como él mismo sostiene en sus *Confesiones*, es del todo comparable a la conversión de Cipriano, tal como representa Calderón en su obra. La función pedagógica que Justina tiene para Cipriano la adopta, en el caso de la conversión de San Agustín, su madre, Mónica. Agustín, antes de su conversión, había sido durante nueve años seguidor de la teoría del Maniqueísmo, la cual dividía el mundo de forma dualista en un principio absoluto bueno y en un principio absoluto malo. Contra un dualismo tal, Calderón introduce el pasaje de Plinio: «Dios es una bondad suma, una esencia, una sustancia». La idea aquí expresada de unidad recuerda a la idea suprema de la Teoría de las Ideas de Platón. Ésta descarta la diversidad de los antiguos dioses, así como la pre-sunción de que el mal existe como fuerza autónoma e independiente. Cuando se entiende el mal como carencia de bien, tal como la oscuridad se entiende como falta de luz, el poder del diablo aparece como una idea falsa. Esto, sin embargo, todavía no puede saberlo el aún no convertido Cipriano, quien considera al diablo como un poderoso hechicero. De este modo, Calderón polemiza no sólo contra la creencia, extendida entre el pueblo, en la implicación en pactos con el diablo, sino que ejemplifica también la «bondad suma», que se muestra como misericordia de la conversión de Cipriano. También A. A. Parker ve reducido el poder del diablo en Calderón¹⁴. El diablo intentaría mantener alejado a Cipriano, que en sus estudios ha ido muy lejos del conocimiento del dios cristiano. Como según Tomás de Aquino el diablo no tiene posibilidad

¹⁴ Parker, A. A. (1958), *The Theology of the devil in the Drama of Calderón*. Londres, pp. 15-17; sobre las diferentes representaciones del diablo en Calderón cf. Cliveti, Angel L. (1977), *El demonio en el teatro de Calderón*. Madrid: Albatros Ediciones.

alguna de influir directamente en los hombres, tiene que contentarse con desviarles hacia el desconocimiento. El diablo en Calderón está claramente sometido a Dios y a su voluntad cuando al final, contra su voluntad, anuncia que no puede vencer sobre Justina y Cipriano: «Y los dos, a mi pesar, a las esferas subiendo del sacro solio de Dios, viven en mejor imperio. Ésta es la verdad; y yo lo digo porque Dios mismo me fuerza a que yo lo diga»¹⁵.

Si se observa el teatro alegórico del Barroco, en especial el género de los autos sacramentales, puede verse al diablo como personaje alegórico culpable de las tendencias negativas de los hombres o, mejor dicho, como esencia íntegra del mismo ser humano. De forma alusiva, también encuentra esto su expresión en *El mágico prodigioso*, cuando Cipriano informa sobre sí mismo: «dos voluntades contrarias no pueden a un mismo fin ir? Luego yendo encontradas es fuerza, si la una es Buena, que la otra ha de ser mala»¹⁶. En la medida en que aquí diferentes fuerzas luchan por el alma del hombre, en el trasfondo se mantiene la antigua tradición de la psicomaquia.

Los estudios recientes interpretan también el Mefistófeles de Goethe desde el punto de vista psicológico y ven en él la cara negativa de Fausto. El diablo se convierte para Goethe en «un álter ego negativo y nihilista de Fausto»¹⁷. En este contexto, es instructivo el «Prolog im Himmel» que precede al *Fausto* de Goethe, pues mantiene la tradición del *Theatrum mundi*, a la que Calderón contribuyó con su auto sacramental *El gran teatro del mundo*. Al igual que en Calderón, también en el «Prolog im Himmel» de Goethe aparecen los hombres como figuras de un juego que serán sentenciadas al final por Dios, en calidad de juez. Mientras que en la primera parte del *Fausto* hay una voz que grita que Margarita está salvada, unos ángeles anuncian al final de la segunda parte la salvación de Fausto. De modo equiparable, en el mencionado auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón se juzga igualmente a los personajes. Mientras que el Rico es condenado, el Rey, el Labrador y la Hermosura se

¹⁵ Calderón (1985), III, vv. 1.101-1.107.

¹⁶ *Ibid.*, I, vv. 210-214.

¹⁷ Schmidt, Jochen (2001), *Goethes Faust*. Múnich: C. H. Beck, 2.ª ed., p. 42; este libro resume la nueva situación investigadora y en lo sucesivo se tomará como base.

salvan tras pasar un tiempo en el purgatorio. Se puede ver una diferencia entre el *Fausto* de Goethe y *El gran teatro del mundo* de Calderón en el hecho de que la obra de Calderón pertenece al género de los autos sacramentales y, con ello, está ligado a la trascendencia teológica, en tanto que Goethe se mantiene en el nivel psicológico y representa al diablo como álter ego de Fausto. Por otra parte, se pueden ver ambas obras en la tradición de la psicomaquia, esto es, de la representación alegórica de la lucha del principio bueno y malo por el hombre. Esta dimensión encuentra su expresión en Goethe cuando «el señor» comenta: «El hombre puede errar mientras se afana», y además asegura: «Un hombre bueno, en su ímpetu en tiniebla, del buen camino tiene ya conciencia»¹⁸. La psicomaquia queda así ligada tanto al *Fausto* como a *El mágico prodigioso*.

LOS TEXTOS

Mas volvamos a *Faustbuch* (1587) y a *El mágico prodigioso* de Calderón (1663). De ambos haremos una pequeña introducción. El *Faustbuch* anónimo aparecido en el año 1587 retoma elementos de la vida del Fausto estudiante en Heidelberg, quien, tras la finalización de su *Magister artium* en el año 1487, comenzó una vida ambulante, se dedicó a la astrología y pereció en extrañas circunstancias. De ello, el *Faustbuch* narra una historia que debería advertir al lector sobre los peligros de las asociaciones con el diablo y sus funestas consecuencias. El *Faustbuch* se editó 19 veces entre 1587 y 1598 y se tradujo a numerosas lenguas. *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe apareció impreso en el año 1604 y se basa en gran medida en el *Faustbuch* alemán de 1587.

La obra *El mágico prodigioso* se conserva en dos versiones: una impresa, aparecida en 1663, y una primera versión manuscrita, de 1637. Las diferencias entre ambos textos residen en el contexto de representación. Si en un primer momento se trataba de una representación para la festividad del Corpus Christi, más tarde se llevó a cabo una re-

¹⁸ Todas las traducciones de *Fausto* están tomadas de la edición: Goethe, J. W. (1999), *Fausto*. Barcelona: Planeta. Trad. cast. de José M.ª Valverde.

presentación en los corrales de comedias en la que, atendiendo al gusto del público, el fondo metafísico se presentaba de modo más entretenido, mediante la ampliación de la temática amorosa, como «comedia de santos». En el fundamento de la leyenda subyacente están Santa Justina, la cual se había entregado plenamente a Cristo y consecuentemente rechazaba a todos sus pretendientes, y Cipriano de Antioquia, quien intentó ganarse el favor de Justina con la ayuda de la magia diabólica. Protegida por el signo de la cruz, Justina resiste todas las tentaciones. Impresionado, Cipriano se hace bautizar. Como consecuencia de la persecución contra los cristianos de Diocleciano, los dos se convierten en santos, después de haber muerto como mártires¹⁹.

El contenido de la obra de Calderón se basa en la leyenda y podría resumirse de la siguiente forma: en un principio, Cipriano puede resistirse al diablo, quien aparece como un distinguido señor para alejarlo de la verdad. Por ello, el diablo quiere seducirlo por medio de la belleza física. Tras haber sido rechazado de nuevo por Justina, Cipriano se desespera hasta el punto de estar dispuesto a entregar su alma a cambio de esta mujer. El diablo, que oye esto, entra en acción, se presenta como un brujo que ha sobrevivido a un naufragio y se hace hospedar por Cipriano. Finalmente, el diablo consigue impresionar de tal modo a Cipriano con demostraciones de magia que éste establece un pacto con él. Cipriano se hiere con su puñal en un brazo para escribir con su sangre en un pañuelo que entregará su alma a quien le enseñe un arte que le permita ganarse el favor de Justina. Así, la venta del alma al diablo no es incondicional, sino que se realiza bajo la condición de que la empresa resulte exitosa. El diablo se propone introducirlo en el arte de la magia durante todo un año. A comienzos del tercer acto ha pasado ya el año. Mientras tanto, Justina piensa en Cipriano y le gustaría saber dónde se encuentra. El diablo ya está presto a llevarla hasta Cipriano²⁰, pero ella se da cuenta de que está siendo llevada hacia la tentación, invoca a Dios y expulsa al diablo, quien intenta engañar

¹⁹ Cf. Dassbach, Elma (1997), *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón*. Nueva York: Lang.

²⁰ Entwistle, William J. (1945), «Justina's Temptation: an Approach to the Understanding of Calderón», *Modern Language Review*, 40, pp. 180-189.

a Cipriano con una figura que al final se revela no como Justina, sino como un esqueleto. El diablo confiesa su fracaso y debe admitir su impotencia frente a Justina, protegida por el dios de los cristianos. Cipriano se ve engañado por el diablo y quiere romper su acuerdo con él. Cuando éste se niega, Cipriano decide confiar en Dios, que ha protegido también a Justina. Se convierte en cristiano, entiende en ese momento la cita de Plinio y muere finalmente como mártir junto a Justina, quien recuerda su promesa anterior de amar a Cipriano en la muerte. Cuando ambos mueren unidos como mártires, se anuncia que Cipriano ha sido liberado de sus culpas.

Goethe leyó *El mágico prodigioso* en 1794 en una traducción proporcionada por Fr. H. von Einsiedel, custodiada hasta hoy en el Goethe-Schiller-Archiv de Weimar. En una carta fechada a 17 de octubre de 1812 y dirigida a Knebel, ve en *El mágico prodigioso* el tema de Fausto manejado con increíble grandeza²¹. Si se parte de que Goethe escribió su *Fausto* entre 1790 y 1831, el modelo de Calderón podría haberle influido en algunos puntos²². A pesar de todo, ya en 1882 Johann Fastenrath sostenía que las coincidencias eran sólo superficiales. Las resume de la siguiente forma: «Se dice que Fausto es un mago, como Cipriano, que ama a Margarita como éste ama a Justina y que, al igual que el mártir de Antioquia, condiciona la posesión de Margarita a un pacto con el diablo, de igual modo que aquél hace con Justina, por el precio de su alma»²³. Sin embargo, si en la historia de *Fausto* el papel de Margarita es solamente un episodio superfluo, aunque extenso, entre muchos otros, en *El mágico prodigioso* el papel de Justina no podría desaparecer sin perjudicar a toda la obra. El amor juega un papel más importante en Calderón que en Goethe, pues Fausto pacta con el diablo antes de saber de la existencia de Margarita. No obstante, independientemente de la diferente concentración en uno u otro aspecto, existen elementos estructurales comu-

²¹ Cf. Sullivan, Henry W. (1998), *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Fráncfort/Madrid: Vervuert, p. 200.

²² Nos desviamos, por tanto, de Sánchez Moguel, que no ve puntos en común ni en el argumento ni en las historias de amor. Sánchez Moguel, D. A. (1881), *El mágico prodigioso de Calderón y en especial sobre las relaciones de este drama con el Fausto de Goethe*. Madrid: Eduardo Lluich, pp. 40-141.

²³ Cf. Fastenrath, Johann (1882), *Calderón in Spanien*. Leipzig, p. 258.

nes. Entre éstos se encuentran no sólo el diablo y el pacto con el mismo, sino también la crítica del conocimiento y el uso de poderes mágicos. Por ello, vamos a centrarnos a continuación en la valoración de las ciencias tradicionales.

CRÍTICA DE LA CIENCIA

En la primera escena, el Fausto de Goethe presenta cada una de las facultades universitarias y critica sus ciencias. Retoma con ello un modelo de crítica del conocimiento muy extendido en el siglo XVI. En España lo extendieron Juan Luis Vives (1492-1540) con su *De causis corruptarum artium*²⁴ y Francisco Sánchez (1550-1623) con su *Quod nihil scitur deque literarum pereuntium agone, eiusque causis*²⁵. En ellos, se critica sobre todo que sólo los detalles sin importancia se convierten en objetos científicos y no el conjunto. En el primer acto de la pieza de Calderón, Cipriano aparece como un filósofo en busca de la verdad y que medita sobre una frase de Plinio que Calderón cita modificándola: «Dios es una bondad suma, / una esencia, una sustancia, / todo vista, todo Manos»²⁶. Cipriano nota que esta declaración no se ajusta a su idea sobre el mundo de los dioses de la Antigüedad. Ante todo, se desespera con sus estudios: «mientras más se estudia, más se ignora»²⁷. El diablo confirma la crítica del conocimiento de Cipriano: «Ésa es la ignorancia: a la vista de las ciencias, no saber aprovecharlas»²⁸. Finalmente, en la última parte de la obra dramática, cuando es tachado de loco por los presentes, Cipriano vuelve la vista atrás a sus tiempos de erudito: «Yo fui por mi estudio y por mi ingenio asombro de las escuelas y de las ciencias portento. Lo que de todas saqué fue una duda, no saliendo jamás de una duda sola confuso de mi en-

²⁴ Vives, Juan Luis (1990), *Über die Gründe des Verfalls der Künste, De causis corruptarum artium*, Hidalgo-Serna, Emilio (ed.). Múnich: Fink.

²⁵ Sánchez, Francisco (1618), *Quod nihil scitur deque literarum pereuntium agone, eiusque causis*. Fráncfort: Sump. Ioan. Berneri.

²⁶ Calderón (1985), I, vv. 1.169-1.171.

²⁷ *Ibid.*, I, v. 145f.

²⁸ *Ibid.*, I, vv. 119-121.

tendimiento»²⁹. Más tarde, la luz de la fe cristiana las ciencias profanas y sus representantes le parecen insignificantes: «Nunca yo he estado más cuerdo, que vosotros sois los locos»³⁰.

ENTRE TEORÍA Y PASIÓN

En el *Fausto* de Goethe, a las escenas en el gabinete de estudio, en las que se expresa el distanciamiento de la naturaleza y el conocimiento aislado, considerado insuficiente, se contraponen la *lebendige Natur* (naturaleza viva), en la que Fausto se adentra con su paseo de Pascua. El paso de la teoría a la experiencia vital, a la práctica, queda claro aquí. Es el discurso del deseo de una *neuem, buntem Leben* (nueva vida colorida)³¹. La trama de Margarita interrumpirá la trama del erudito.

También se presenta a Cipriano como a un erudito que en principio se encuentra apartado de la naturaleza: «huyendo del gran bullicio que hay en sus calles y plazas, pasar estudiando quiero»³². El criado, Moscón, no entiende a Cipriano: «es posible que en un día de tanto gusto, de tanta festividad y contento, con cuatro libros te salgas al campo solo»³³. A pesar de todo, la búsqueda racional del conocimiento termina en Cipriano tras las primeras escenas, y es entonces cuando su desmedida pasión por Justina domina el posterior desarrollo. Al diablo parece gustarle este cambio. En un «aparte», reflexiona sobre Cipriano: «Pues tanto tu estudio alcanza, yo haré que el estudio olvides suspendido en una rara beldad»³⁴. Así pues, el comienzo del amor pasional supone para Cipriano el fin del estudio erudito: «y ya, ni libros ni estudios quiero porque digan que es amor homicida del ingenio»³⁵.

Esta evolución que va del dominio de la razón al dominio de la pasión puede interpretarse de forma positiva o negativa. En tanto que

²⁹ *Ibid.*, III, vv. 863-870.

³⁰ *Ibid.*, III, vv. 852-853.

³¹ *Ibid.*, v. 1.121.

³² *Ibid.*, I, vv. 17-19.

³³ *Ibid.*, I, vv. 35-39.

³⁴ *Ibid.*, I, vv. 310-313.

³⁵ *Ibid.*, I, vv. 1.030-1.032.

Cipriano se aleja de la razón, parece, juzgándolo de modo negativo, adentrarse en un laberinto y perder la posibilidad de manejar su voluntad de forma razonable y sin dejarse llevar por las pasiones. Lo que se representa es, por tanto, la lucha entre la razón y las debilidades humanas. Calderón no criticaría, así podría afirmarse, la limitación de la razón, sino que aclararía el desconcierto de Cipriano, resultado del abandono de sus estudios, y el alejamiento de la razón en favor de las pasiones y de la magia contrapuesta a la razón filosófica³⁶.

Frente a ello, existe una interpretación positiva de la evolución. La obra de Calderón se puede interpretar también como observación del avance desde un conocimiento racional e incompleto de Dios hacia la experiencia empírica de la omnipotencia de Dios. Ante este trasfondo, el diablo actuaría como instrumento de Dios y haría visible la omnipotencia de Dios por medio de tentaciones en vano, así como por la confesión de la limitación de su poder. Sólo por medio de la experiencia divina individual Cipriano se convertirá. Así pues, está sobrepuesta a la búsqueda racional. La obra describe desde esta perspectiva el camino que va de la búsqueda filosófica racional hasta la experiencia de fe personal adecuada, del conocimiento leído al vivido. La evolución de Cipriano tiene lugar de forma paradójica, pues es de sus mismos errores de donde surge el bien. Sin el pacto con el diablo, su alma nunca se habría salvado. Sólo con dicho pacto, Cipriano, que anteriormente había vivido sin ningún compromiso intelectual, se introduce en la diálctica cristiana de pecado original y misericordia. Si se concibe a Dios como omnipotente, el diablo sólo podrá actuar como instrumento para la conversión de Cipriano. Aunque se desvela el poder de Dios, al final es el deseo libre y no turbado por ninguna pasión de Cipriano quien toma la decisión de convertirse. Así, Dios puede concebirse como el verdadero héroe que da título a la obra, el «mágico prodigioso», quien atrae a los hombres hacia sí por caminos maravillosos³⁷.

³⁶ Cf. Arellano, Ignacio (1996), «Magos y prodigiosos en el escenario del Siglo de Oro», en Berbel, J. (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas de Jornadas XII-XIII. Almería, pp. 34-35.

³⁷ «Pour Calderón, 'el mágico prodigioso', le seul magicien, c'est Dieu; et Cipriano, qui se puit pour un mage, n'était qu'un apprenti à son service.» Aubrun, Charles V. (1973), «*El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure», en Körner, Karl-Hermann/Rüthl, Klaus (eds.), *Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Berna/Múnich: Francke, pp. 35-46, aquí p. 35.

ENTRE MELANCOLÍA Y ASPIRACIÓN

Frecuentemente se acusa a la melancolía de causar de comportamientos extraños. La melancolía³⁸, según los *Problemata* (XXX, 1) de Marsilio Ficino, lleva por una parte a parálisis o depresiones y, por otra parte, a la exaltación, al entusiasmo. En Fausto, la melancolía surge de la aspiración constante a lo ilimitado y absoluto, que rechaza por insuficiente todo lo alcanzado y alcanzable en la limitada vida. La negación nihilista de lo limitado es el reverso de la búsqueda entusiasta de lo ideal. La melancolía, que lleva a la desesperación y, con ello, al pacto con el diablo, aparece ya en el *Faustbuch* de 1587. También el erudito de Calderón sufre de melancolía. El diablo ve a Cipriano en un estado semejante: «Desde que en tu casa entré, te he visto sin alegría; profunda melancolía en tu semblante se ve»³⁹. No obstante, el origen principal de la desesperación de Cipriano no es, como en Fausto, la sed de conocimiento, sino el amor no correspondido por Justina: «Estoy tan ciego y perdido [...] Mis estudios di al olvido [...] mis esperanzas al viento y al desprecio mi razón»⁴⁰.

Con todo, también en Cipriano encontramos una aspiración al saber y una desesperación por la limitación del propio conocimiento.

CIPRIANO.— Esta verdad escondida he de apurar⁴¹.

[...] Un lugar de Plinio es el que me trae con mil ansias de entenderlo, por saber quién es el dios de quien habla⁴².

Sobre todo, no entiende cómo puede referirse a Júpiter, quien con sus crímenes no se corresponde con el postulado de la *suma bondad*. En el *Fausto* de Goethe, la «aspiración», que surge de la insuficiencia de lo conseguido y lo conseguible, aparece con más fuerza en el primer plano. Esta aspiración es, por una parte, negativa si va de una acción limitada a otra, como prueba la frase «El hombre

³⁸ Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz (eds.) (1994), *Saturn und Melancholie*. Fráncfort: Suhrkamp, 2.ª ed.

³⁹ Calderón (1985), II, vv. 746-749.

⁴⁰ *Ibid.*, II, vv. 806-815.

⁴¹ *Ibid.*, I, vv. 87-88.

⁴² *Ibid.*, I, vv. 163-166.

puede errar mientras se afane». Sin embargo, es positiva siempre que signifique movimiento, pues en Goethe se dice: «A quien siempre se esfuerza con trabajo podemos rescatar y redimir»⁴³, y: «Un hombre bueno, en su ímpetu en tiniebla, del buen camino tiene ya conciencia»⁴⁴. En último lugar, la calma aparece como saciedad y final de la inquietud creadora. Mientras Mefistófeles le ofrece gozar de la vida con tranquilidad, Fausto lo rechaza: «Si un día en paz me tiendo en lecho de ocio, me da igual lo que pueda ser de mí»⁴⁵. Así pues, Cipriano y Fausto son eruditos que aspiran al conocimiento y sufren la melancolía que puede llevar a estados de depresión y de exaltación. Tanto en Cipriano como en Fausto se encuentra una melancolía como parálisis condicionada por los límites del conocimiento. Mientras que Fausto retorna al estadio de la inquietud creadora, Cipriano alcanza el conocimiento definitivo y la tranquilidad.

GENIO Y PEDANTE

La búsqueda y la adquisición del conocimiento son algo molesto para el hombre y así lo ve también Cipriano. Frente a él, el diablo aparece como de forma genial. A la pregunta de cuántas ciencias domina, responde el diablo que son suficientes. Al contrario que Cipriano, para ello no necesita ningún estudio, sino que los ha adquirido por naturaleza. Mientras Cipriano se lamenta: «Aún estudiándose una [ciencia] mucho tiempo, no se alcanza»⁴⁶, el diablo se jacta: «de una patria soy / donde las ciencias más altas, sin estudiarse, se saben»⁴⁷. Aun sin estudios, se ha presentado a una *cátedra de prima* y ha obtenido muchos votos en la elección. Al parecerle digno de elogio no haber continuado con el asunto, se distancia del erudito pedante. Cuando el Fausto de Goethe repudia al inicio el conocimiento eru-

⁴³ Goethe (1999), vv. 11.936 y ss.

⁴⁴ *Ibid.*, vv. 328 y ss.

⁴⁵ *Ibid.*, vv. 1.692 y ss.

⁴⁶ Calderón (1985), I, vv. 137 y ss.

⁴⁷ *Ibid.*, I, vv. 141-143.

dito que ha acumulado, se muestra la aversión de la recopilación de datos tan extendida por la Ilustración del siglo XVIII. En el trasfondo queda la crítica del pedante, acuñada sobre todo en la Francia del siglo XVII y común también en España, el cual, aunque ha aprehendido con mucho esfuerzo de los libros todos los detalles de un ámbito científico, carece de la comprensión del contexto, una cualidad de la que dispone el *honnête homme* por naturaleza. La erudición estéril la encuentra Fausto en el personaje del pedante Wagner. Junto con él, sale también a la luz la crítica a la civilización de Rousseau, quien niega la cuestión sobre si las artes y las ciencias han aportado progreso y recomienda orientarse a la naturaleza.

Las ciencias ni siquiera se hallan en situación de llevar al conocimiento fundamental, tal como se ha demostrado. Esto es aún más cierto si la postura con la que se trata es la del pedante. La figura de éste potencia la crítica al conocimiento, así como la magia del diablo promete el poder seductor del genio que siempre supo qué es fundamental.

PODER DE LA MAGIA

La *superbia* fue lo que llevó a Lucifer a separarse de Dios en el pasado y a querer igualarlo. La *superbia* es lo que lleva a pactar con el diablo a los hombres que ya no se sienten dependientes de Dios y que confían solamente en su capacidad y en sus conocimientos. Fausto, que aspira al conocimiento total, podría compararse a Adán, quien come del árbol de la sabiduría⁴⁸. Quien se aparta de Dios, sólo puede dirigirse al diablo. Desde ahí sólo hay un paso hasta la hechicería que puede ofrecer como remedio el diablo. En el *Faustbuch* de 1587, instruido por el diablo, Fausto emprende dos grandes vuelos en los que se expresa alegóricamente su orgullo desmesurado, su *superbia*.

En el Cipriano de Calderón, la soberbia radica en la esperanza de los efectos de la magia. Aquél, de su año de aprendizaje con el

⁴⁸ Cf. de la Llana, Natalia (2007), *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Recurso electrónico.]

diablo, no sólo desea el acceso a Justina, sino también nuevos conocimientos: «pues Justina será mía, y yo vendré a ser espanto del mundo con nuevas ciencias»⁴⁹. Ya en la primera lección en el campo de la magia, Cipriano se ve invadido por la vanagloria y la megalomanía: «Vamos; que con tal maestro mi ingenio, mi amor con dueño tan alto, eterno será en el mundo el mágico Cipriano»⁵⁰. Cuando Cipriano, tras finalizar su estudio de la magia, sale de la cueva, se siente tan seguro que se ve en situación de poder dar lecciones incluso a su maestro⁵¹. Ha estudiado la magia de forma tan intensa que el mismo diablo no podría decirle: «si es que me igualas, que me excedes»⁵².

El Fausto de Goethe recurre a la magia después de quedar hastiado de la ciencia. No obstante, si bien se considera más preparado que otros doctores y maestros, no cree saber lo fundamental y comenta: «Me he dedicado, entonces, a la magia, a ver si por palabra y poderío del espíritu, entiendo algún misterio; [...] a ver si a saber lleigo lo que el mundo contiene reunido en sus entrañas [...]»⁵³. Tras experimentar la cortedad de la razón, se encamina hacia el espacio irracional. En el Renacimiento, la magia estaba valorada de forma absolutamente positiva. Pico della Mirandola (1463-1494) la considera una ciencia universal y alternativa a los conocimientos dispersos de las ciencias individuales. Se unieron aquí elementos ocultistas con el neoplatonismo de Marsilio Ficino (1433-1499), quien justificaba la unidad del mundo por emanar de lo divino. Mientras el *Fausto* de Goethe, aparecido después de la Ilustración, pudo basarse en estas ideas pansóficas del Renacimiento, el autor barroco Calderón resalta mucho más la impotencia y la nocividad de la magia.

IMPOTENCIA DE LA MAGIA

En un primer momento, el diablo de Calderón hace grandes promesas a Cipriano: «que te enseñaré una ciencia con que podrás a tu

⁴⁹ Calderón (1985), II, vv. 986-988.

⁵⁰ *Ibid.*, II, vv. 989-993.

⁵¹ *Ibid.*, III, v. 14.

⁵² *Ibid.*, III, v. 50.

⁵³ Goethe (1999), vv. 377-385.

mando traer la mujer que adoras»⁵⁴. Como prueba de sus poderes mágicos, realiza un milagro a los ojos de Cipriano y muestra que es capaz de mover una montaña. Claramente se hace aquí referencia a la *Biblia*, donde la fe mueve una montaña: «podrán decir a esta montaña: “Retírate de ahí y arrójate al mar”, y así lo hará»⁵⁵. El diablo explica a Cipriano: «Y mira tú si a una dama traerás, si yo a un monte traigo». El truco del diablo sale bien y Cipriano está realmente sorprendido: «No vi más confuso asombro, no vi prodigio más raro»⁵⁶. Mas el diablo pronto deberá reconocer que sus efectos son limitados: «Soy, en la magia que alcanzo, el registro poderoso de esos orbes»⁵⁷. Siempre llega al límite en aquel punto en que se le opone un albedrío. «El grande poder mío no puede hacer vasallo un albedrío»⁵⁸. Cipriano tampoco tarda mucho en sospecharlo: «Lo que ofrecí está en mi mano, pero lo que tú me ofreces no está en la tuya, pues hallo que sobre el libre albedrío ni hay conjures ni hay encantos»⁵⁹. Aquí se muestra de nuevo que la magia del diablo puede acceder a lo material, pero no a las almas que disponen de albedrío, tal como sostenía anteriormente el autor renacentista Ciruelo⁶⁰.

Finalmente, Cipriano debe comprender que no tiene éxito en sus experimentos mágicos y que no puede ganarse a Justina por medio de la hechicería⁶¹. La hechicería del diablo se revela como un engaño⁶² y Cipriano observa también que la magia del diablo está limitada por un poder superior: «Quién de ti librar a Justina pudo, a mí no podrá liberarme?»⁶³ hasta que finalmente cambia de bando: «Grande dios de los cristianos, a Tí en mis penas acudo»⁶⁴.

⁵⁴ Calderón (1985), II, vv. 852-856.

⁵⁵ Mateo 21,21, cfr. también Job 9,5; Primera Carta a los Corintios 13,2.

⁵⁶ Calderón (1985), II, vv. 892 y ss.

⁵⁷ *Ibid.*, II, vv. 336-338.

⁵⁸ *Ibid.*, III, vv. 93 y ss.

⁵⁹ *Ibid.*, II, vv. 862-865.

⁶⁰ Cf. nota 13.

⁶¹ Calderón (1985), III, vv. 431-446.

⁶² *Ibid.*, III, vv. 575-586: «Decir que en la magia tuya, por mí ejecutada, estuvo el engaño no es posible; porque yo punto por punto la obré; [...] tú me has engañado cuando yo les ejecuto, pues sólo fantasmas hallo adonde hermosuras busco?».

⁶³ *Ibid.*, III, vv. 703-705.

⁶⁴ *Ibid.*, III, vv. 729-730.

La magia se coloca por encima de la lógica racional para, así, superar de nuevas formas las fronteras del conocimiento. La acción mágica invalida las leyes naturales y surte un efecto milagroso manifestando así el poder del causante⁶⁵. La magia promete al hombre melancólico conocimientos secretos de lo fundamental, nuevos saberes y poder ilimitado. En Calderón, se ilustra de forma más clara que en Goethe que aquella no puede mantener dicha promesa. El diablo de Calderón puede emplear con éxito facultades mágicas siempre que se trate de cosas materiales, mas frente a un alma que disponga de un libre albedrío sólido no tiene nada que hacer. Margarita tenía un albedrío débil, aunque Goethe no le asignó la prueba del poder limitado de la magia y del diablo.

En resumen, podemos afirmar que en las obras de Calderón y de Goethe pueden encontrarse *tópoi* y modelos de pensamiento comunes. Común a los dos es la crítica a la limitación del conocimiento individual, si bien en Calderón ésta queda compensada al final por la fe cristiana en el sentido medieval, mientras que Fausto continúa esforzándose en sus aspiraciones. Ambos intentan superar el distanciamiento de la naturaleza por medio del retorno a la misma, aunque la pasión de Cipriano tiene una función anagógica, mientras que Margarita representa una alternativa a la erudición estéril. Ambos se vuelven también melancólicos, ninguno de los dos encuentra en la vida una tranquilidad duradera. Ambos son idealistas y entusiastas, Cipriano como posterior defensor de la cristianidad, Fausto en busca del verdadero ser. Ambos se distancian de la pedantería y buscan el gran todo. Cipriano, en un principio, dice haberlo encontrado en el genial diablo, y se equivoca, pero lo encuentra en el dios de los cristianos, mientras que Fausto sigue la búsqueda. En ambos casos, la magia lleva aparentemente hacia el objetivo. También en ambos casos parece que el diablo es bastante ineficaz. Por eso, en ambos casos, al contrario que en *Faustbuch* (1587), no existe ningún dualismo terrenal, ningún principio autónomo del mal ni ningún diablo autónomo que ejerza su poder

⁶⁵ Strosetzki, Christoph (1998), «El milagro en Calderón», en *Texto e imagen en Calderón*, undécimo coloquio anglogermánico sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996. Tietz, Manfred (ed.). Stuttgart: Steiner, pp. 240-253 (Archivum Calderonianum 8).

sobre el cuerpo y la mente. A diferencia del autor barroco Calderón, quien confía en la congruencia medieval de *fides* y *ratio* y que como Petrus Damiani de la *ratio* hace *ancilla*, de la *sacra, doctrina*, en Goethe el campo de tensión entre sujeto y mundo queda abierto tanto en el reconocimiento como en la acción.