COMPLEJIDAD TEMATICA Y CONTRAPUNTO EN EL TEATRO BARROCO

Los graciosos en "El mágico prodigioso"

Me permito considerar *El mágico prodigioso* como un exponente casi perfecto del teatro barroco europeo. Entre las comedias calderonianas, es ésta una de las más completas—de las más complejas, en todo caso, desde el punto de vista estructural. En eso gana incluso a una obra tan polifacética como *La vida es sueño*. Y no es por azar que el drama de Segismundo nos viene en seguida en mente al enfrentarnos con *El mágico*. Ambas figuran entre las obras de mayor riqueza de pensamiento, donde Calderón se afirma como «el genio que tuvo mayor entendimiento»—*dasjenige Genie, das zugleich den grössten Verstand hatte*—, según la consabida frase de Goethe a Eckermann. Si *La vida es sueño* representa en grado sumo la inquietud filosófica de Calderón, su angustia metafísica—«¿qué delito cometí / contra (los cielos) naciendo?»—, en *El mágico prodigioso* vemos triunfar su certidumbre espiritual de hombre de fe y su seguridad doctrinal de teólogo de la Contrarreforma. Y en ambas también el conflicto dramático fundamental aparece rodeado de una tupida red de recursos teatrales, manejados con maestría. Temas, intrigas y situaciones se imbrican y se complican en amplia, barroca composición.

Pero la profusión de elementos constitutivos abunda aún más en *El mágico prodigioso*. El rigor de la construcción está en él disimulado por un sinfín de estructuras decorativas. Por eso quizá críticos eminentes, aunque poco sensibilizados a la selva ornamental del barroco, perdieron un poco la cabeza al leer esta obra... [1]. Intentemos, pues, desenredar la madeja.

---

[1] Conocidos son los juicios casi despectivos que *El mágico prodigioso* recibió de su primer editor científico ALFRED MOREL-FATIO *(El mágico prodigioso, comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après la manuscrit original...*, Heilbronn, 1877, pág. XXXVI), corregidos y aumentados por don MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Ed. Nacional, III (1941), págs. 176 s. En una frase expeditiva despachó AZORÍN nuestra obra en su *Rivas y Larra*, Madrid, 1916, pág. 24: «*El mágico prodigioso* se reduce a un guirigay de confusiones, embrollos y ocurrencias desatinadas». Aunque es justo recordar que tanto don Marcelino, en el prólogo a *Del Siglo de Oro*, de BLANCA DE LOS RÍOS, como don JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, en *Los dos Luises*, Madrid, 1921, rectificaron luego su apresurado juicio.

a) En primer lugar, *El mágico* es un drama teológico. En él se aborda nada menos que el problema esencial de todo hombre, el de su salvación para la eternidad. En la enorme, permanente polémica entre la gracia y la libertad, entre la iniciativa divina y la respuesta del hombre para hacer efectiva su salvación, Calderón escoge una línea clara, la misma que se manifiesta en la mayoría de los grandes dramas del Siglo de Oro, de *El condenado por desconfiado,* de Tirso, al calderoniano *Los dos amantes del cielo,* la línea que ilustra explícitamente *El gran teatro del mundo,* o sea, la que aprendió Calderón de los teólogos jesuitas: el hombre es libre interiormente, y de su aceptación o de su rechazo de la gracia que Dios le propone sin cesar depende su salvación. El verdadero protagonista espiritual, el que acabará derrotando al mismo demonio, es aquí el *libre albedrío.* Y esto lo saben de ciencia cierta tanto Cipriano—«pues... que sobre el libre albedrío / no hay conjuros ni encantos» (v. 1896-97) [2]—como su amada: «¿Cómo has de vencer, Justina?», pregunta el demonio.

JUSTINA: *Sabiéndome yo ayudar*
del libre albedrío mío.
DEMONIO: *Forzaréle mi pesar.*
JUSTINA: *No fuera libre albedrío*
si se dejara forzar (v. 2317-21).

Pero el que se salva, finalmente, en esta comedia no es, como en tantas otras, el hombre de acción, leal, aunque desencaminado (por ejemplo, el Enrico de *El condenado,* el don Gil de *El esclavo del demonio* o el Ludovico Ennio de *El purgatorio de San Patricio);* aquí es un intelectual. Cipriano medita, se aleja de los hombres y de sus fiestas, y aunque pagano, busca ansiosamente en la soledad de los montes el sentido de una definición de Dios que ha encontrado en Plinio [3]. Eso también es propio de Calderón. Y entre sus héroes hay un buen número de personajes pertenecientes a la gentilidad que han llegado a la verdad por el razonamiento, en suma, por la ciencia [4]. Cipriano no sólo medita. Sostiene con el demonio dos largas discusiones teológicas, en las que muestra una singular agudeza de ingenio (v. 161-309; 2570-2759). Y la soberana ironía calderoniana le lleva hasta arrancar de la boca del propio demonio, acorralado por los argumentos de Cipriano, la revelación del «Dios de los cristianos» (v. 2693).

[2] Citaré en adelante *El mágico prodigioso* según la edición del que fue mi estimado maestro don ÁNGEL VALBUENA PRAT en la colección de *Clásicos castellanos,* de Espasa-Calpe, núm. 106, Madrid, 1930, con la simple referencia al número del verso.

[3] El pasaje de Plinio, que Calderón transcribe muy resumido y un poco arreglado, es fácilmente identificable. Cfr. VALBUENA, *loc. cit.,* pág. 221, nota.

[4] Véanse las comedias de Calderón en que figuran intelectuales santos en VALBUENA, *ibid.,* página 54.

Aunque esta revelación intelectual todavía no basta. Sólo el que se entrega totalmente a Dios en alma y cuerpo puede alcanzar la salvación. La gracia está ahí, siempre presente—y hasta el demonio está haciendo el juego a Dios sin saberlo— [5]. Pero esta gracia hay que aceptarla anonadándose, negándose a sí mismo. El itinerario espiritual de Cipriano pasa primero por la verdad racional, pero luego por su total «desengaño» (v. 2568) del amor carnal, al no poder poseer más que una sombra, un esqueleto de la «bellísima Justina», y por su humillación de pensador ambicioso, que aspira a poseer los secretos de la magia, al darse cuenta de que Lucero, su «sabio maestro», no es más que el diablo en persona. Justina, por su parte, en la maravillosa escena de la tentación (v. 2188-2331), ha vencido al demonio «con no dejarse vencer». Y en este triunfo espiritual de Justina radica la garantía de la salvación final de los dos amantes. Así purificados, liberados de sus pasiones y del ansia de poseer—sexual e intelectualmente—, ambos pueden encontrar a Dios en el martirio, suprema renuncia a todos los bienes de la tierra y aun a la vida misma:

Quien el alma dio por ti,
¿qué hará en dar por Dios el cuerpo?

concluirá Cipriano (v. 3043-44).

b) En segundo lugar, *El mágico prodigioso* es un poderoso drama de amor y de muerte. Prácticamente, todas las comedias del teatro clásico castellano son, en cierto sentido, comedias de amor. Y en todas actúa la función dramática del «galán» y la «dama»—a veces con la función contrastante de un «contragalán» y una «contradama»—. Incluso cuando están en juego valores muy superiores, como la lucha de un pueblo entero por la justicia, en *Fuenteovejuna,* de Lope, o el conflicto entre el poder civil y el militar, en *El alcalde de Zalamea,* de Calderón. Pero los amores de Cipriano y Justina están muy por encima de esa simple convención teatral. Y en vez del final feliz que reúne al galán y a la dama en legal matrimonio, es en la muerte cruenta del martirio, gozosamente aceptado por ambos, que se realiza su unión:

Que en la muerte te quería—afirma Justina—
dije; y pues a morir llego
contigo, Cipriano, ya
cumplí mis ofrecimientos (v. 3045-48).

Antes, el enamoramiento de Cipriano ante la belleza de Justina que le ofrece el demonio, es un furioso deseo carnal de poseerla. Un deseo

[5] La observación es de FRANCISCO RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español,* Madrid, I (1967), página 267.

sensual que el joven filósofo sabe muy bien que es «homicida del ingenio» (v. 1031), es decir, de su actividad intelectual en busca de Dios. Tan *idólatra* y *ambicioso* se ha hecho Cipriano llevado de su tormento sexual, que «por gozar a esta mujer», anunciará en un característico monólogo calderoniano, está dispuesto a vender el alma al diablo (v. 1176-99).

A este huracán apasionado, Justina opondrá la tranquila resistencia de su virginidad inviolada. Sin duda, Justina ama a Cipriano y se siente débil ante la tentación (v. 2190-2280). Pero su voluntad se defiende y su amor hacia Cipriano va tomando una coloración casi mística, en su deseo de salvarle. La primera vez que Justina le rechaza, le dice que le es imposible quererle «hasta la muerte». Cipriano, como buen galán de teatro, da una respuesta divertidamente conceptista: «empezad vos a querer / que ya empiezo yo a morir» (v. 1110-11). Cuando cae rendido y humillado por su doble desengaño, es decir, cuando renuncia a la posesión carnal y a la ambición del saber mágico, su ingenio tiene de nuevo acceso al Dios que perdona y que salva. Ambos amantes entonces pueden levantarse hasta su unión trascendente, más allá de la muerte.

c) Los episodios porque transcurre la acción son los propios de una tradicional «comedia de santos», del tipo tan corriente en el Siglo de Oro. Y éste es el tercer elemento constitutivo de *El mágico prodigioso*. Hay en él datos históricos que se pretenden precisos, aunque sea difícil cohonestarlos—como la referencia al Papa San Alejandro (105-115 ?), para la juventud de Lisandro, y al edicto de Decio (249-251), para su vejez—. E ingenuos anacronismos, como el que hace decir a Lisandro: «hoy la *primitiva* Iglesia...» (v. 626). Todo ello para introducirnos en la compañía edificante de los grandes mártires de la fe. No nos olvidemos de que originalmente esta obra fue un encargo de la villa de Yepes para ser representada durante las fiestas del Corpus Christi de 1637 [6]. Y por ello tiene que sujetarse a las reglas del género hagiográfico. Sólo que el genio de Calderón es capaz de transformar un simple espectáculo de devoción popular en un magno drama de los destinos supremos del hombre.

El pacto con el demonio, que hace de Cipriano su «esclavo», es un rasgo típico de nuestra comedia de santos. Conocida es por demás la larguísima filiación literaria del tema del hombre que vende su alma al diablo, desde el Teófilo medieval de Gautier de Coincy, de Berceo y de Alfonso X *el Sabio,* hasta el gran *Fausto* goetheano. Inmediatamente, la fuente directa de nuestra comedia es *El esclavo del demonio,*

[6] Véanse las ediciones de A. MOREL-FATIO (1877), ya citada; de MAX KRENKEL, en *Klassische Bühnendichtungen der Spanier,* Leipzig, 1885, y de VALBUENA, en sus prólogos respectivos.

de Mira de Amescua [7]. Como Don Gil, Cipriano se entrega al demonio y firma con su sangre una cédula (v. 1970-78). Su objetivo es adueñarse de la mujer, como en Mira de Amescua. Pero no sólo eso: si Cipriano quiere a Justina, aún espera conseguirla con las artes de la magia que le enseñará su maestro. Así un elemento nuevo y ya netamente «fáustico», el anhelo del conocimiento, de la secreta sabiduría, se añade a las motivaciones tradicionales del pacto con el diablo. Los demás episodios, la aparición de un esqueleto en vez de la mujer misma que el demonio se había comprometido a entregar al amante—el poder demoníaco tiene sus límites cuando un alma apela a Dios (v. 2911-13)—, la sangre del martirio con que se borra la sangre que firmó la cédula (v. 2923-24), forman también parte de la tradición de las comedias religiosas. Lo mismo que la licencia obtenida de lo alto por el demonio (v. 314) para tentar a Justina, la ejemplar virgen cristiana en un mundo pagano.

d) Los tres elementos constitutivos que he analizado hasta ahora se integran en una misma dirección coherente, la de un drama religioso de altos alcances, aunque apoyado en situaciones anecdóticas perfectamente perceptibles al pueblo. Desde la segunda secuencia de la obra, esta línea se interrumpe bruscamente. Dos «galanes» normales, podríamos decir, intervienen en la acción con toda la caterva de efectos teatrales que normalmente les acompañan: desenvainar las espadas, escalar balcones, esconderse en la alcoba, etc. ¿Qué viene a hacer esto aquí? En realidad es una simple «comedia de enredo»—como *La dama boba,* de Lope, o *La dama duende,* de Calderón—que interfiere en la acción principal, de tipo religioso, o sea, un nuevo elemento constitutivo del conjunto.

Como he apuntado antes, críticos de mucho valor se han dejado desorientar por esta superposición de escenas episódicas y banales, de tipo costumbrista, «al desarrollo lógico del carácter de Cipriano» [8]. Hoy, sin embargo, sabemos reconocer en esas «inútiles complicaciones» un rasgo de peculiar sentido estilístico, el que hace precisamente de *El mágico prodigioso* un modelo ejemplar del sistema teatral barroco. Los críticos ingleses han analizado muy certeramente, en su propio teatro elisabethano como en el nuestro, este fenómeno de que a la intriga principal *(plot)* se subordinen una o más intrigas secundarias *(subplot)* [9]. Estas son unas veces serias, del tipo drama de honor

[7] El estudio más erudito sobre esta comedia es el de A. SÁNCHEZ MOGUEL: *Memoria acerca de* El mágico prodigioso, *de Calderón, y sus relaciones con el* Fausto, *de Goethe,* Madrid, 1881.

[8] M. MENÉNDEZ PELAYO, *loc. cit.,* pág. 177.

[9] Cfr. M. C. BRADBROOK: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy,* Cambridge, 1935; A. E. SLOMAN and W. M. WHITBY, en *Critical Essays on the Theatre of Calderón,* ed. by BRUCE W. WARDROPPER, New York, 1965; ALEXANDER A. PARKER: *The rôle of the «graciosos» in* El mágico prodigioso, en *Litterae hispanae et lusitanae,* herausgegeben von HANS FLASCHE, München, 1968, págs. 317-330.

(v.gr., en *La vida es sueño);* otras más vulgares y casi cómicas, del tipo comedia de enredo, como en nuestro caso.

Lelio y Floro son dos galanes enamorados de Justina y enormemente celosos el uno del otro. Después de su presentación, al empezar el drama (v. 321-503), el enredo que su presencia provoca aparece otras tres veces—una en cada jornada—, en sendas escenas en romance o en redondillas. Y tiene su propio desenlace trescientos versos antes del final de la pieza. Esta intriga secundaria está íntimamente ligada a la principal: Lelio y Floro servirán de instrumentos o de pretextos para que Cipriano pueda encontrarse con Justina y para comprometer a ésta frente al gobernador. Así se descubrirá su secreta adhesión al cristianismo y se preparará su martirio. Pero, como he dicho, el género teatral del *subplot* es muy distinto del de la acción principal. Dado que un hombre del valor personal de Cipriano no puede meterse en los líos de una comedia de enredo, los galanes desairados de Justina tienen que ser dos: entre bobos anda el juego y entre ambos se tejen todos los hilos de su propio enredo.

e) El quinto elemento está constituido por la atmósfera de intensa poesía conceptista en que baña el texto todo, como en las demás comedias calderonianas. Hay bellos monólogos poéticos—en romances, en décimas o en silvas—que enmarcan la acción e imágenes grandiosas engarzadas en el diálogo. Esta, por ejemplo:

> *... cuando el sol cayendo vaya*
> *a sepultarse en las ondas,*
> *que entre oscuras nubes pardas*
> *al gran cadáver de oro*
> *son monumentos de plata* (v. 24-29).

El contrapunto a todos y a cada uno de esos elementos lo ofrecen los *graciosos.* En ninguna obra de teatro del Siglo de Oro puede faltar la «figura de donaire». Aquí son dos, como son dos los galanes del enredo. Y su intervención en el desarrollo escénico, junto con la casquivana Livia, criada de Justina, es lo bastante importante para constituir a su vez una nueva intriga secundaria, llena de comicidad y de agudo sentido crítico frente al gran drama religioso fundamental.

Moscón y Clarín desarrollan al lado de Livia un verdadero *vaudeville,* uno de los escasos ejemplos—quizá el único, si no me equivoco—de *ménage à trois* de toda la escena clásica española. No cabe mayor contraste con los amores espiritualizados de Cipriano y Justina. Pero el contrapunto no termina aquí. La facilidad con que los dos graciosos se acomodan de los favores que alternativamente les concede Livia, contrasta asimismo con los celos de los dos galanes, Lelio y Floro.

Y hasta el demonio saldrá caricaturizado de los burlescos comentarios que hacen de él los graciosos. Finalmente, es a ellos a quienes corresponderá dar el final anticlimático con que termina la obra, después del clímax apoteósico del martirio de los dos amantes:

> MOSCÓN: *¡Qué contentos a morir van!*
> LIVIA: *Y mucho más contentos nosotros a vivir quedamos* (v. 3049-50).

Calderón los presenta diciendo al empezar: «Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón, de gorrones, con unos libros». Así conocemos de entrada la posición social de Cipriano, el estudiante acomodado, de buena familia, y sus dos criados o *gorrones*. Sabemos quiénes eran esos *gorrones* o *capigorrones*, que, al par del Buscón quevedesco, servían a un estudiante e incluso le acompañaban a la universidad vestidos de *capa* y *gorra*, mientras su dueño llevaba *manteo* y *bonete* [10]—con un efecto claro de contraste—. Miguel Herrero [11] estaría contento, él, que ha encontrado graciosos-gorrones en todos los dramaturgos del Siglo de Oro y especialmente en Lope de Vega (22 comedias) y en Calderón (23 comedias)—¡y aún se le olvidó contar *El mágico prodigioso!*—, para deducir de ello el realismo social de las figuras de donaire. Para mí, el problema no es ése: que los gorrones existan en la vida real al lado de los estudiantes es un dato sociológico interesante. Pero que cuenta muy poco al analizar este drama calderoniano. Puesto que el teatro de Calderón no es en nada sociológico—con la excepción quizá de *El alcalde de Zalamea*. Lo que importa para nuestro análisis es la función dramática que ejercen los graciosos. Y a este respecto ya nos dice algo más el hecho de que graciosos-gorrones existan en tantas comedias. Porque el teatro barroco es un gran aparato lleno de convenciones y las cosas de la vida no entran en él sino a través de una larga elaboración artística [12].

Moscón y Clarín son, pues, unas figuras de donaire, análogas a sus congéneres de tantas comedias. Don José Antonio Maravall ha recordado que el gracioso, figura convencional de teatro, se instala en la sociedad para sacarle ventajas: gozar, comer, holgar. Y esto es lo que hacen los nuestros, lo mismo que Livia, o sea, exactamente lo contrario de la renuncia a los goces del mundo que libremente escogen sus dueños. Y por ahí es por donde los graciosos ejercen eficazmente la función teatral a que están destinados.

---

[10] Más detalles en PARKER, *loc. cit.*, pág. 322 s.

[11] MIGUEL HERRERO: «Génesis de la figura del donaire», en *Revista de filología española*, 25 (1941), págs. 46-75.

[12] CHARLES DAVID LEY: *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1954, pág. 36.

En los dramas que rayan en la tragedia, donde hay escenas sangrientas, los graciosos tienen como primera función «mezclar lo trágico con lo cómico», según el parangón lopesco [13]. O sea, relajar la tensión, provocar la risa entre las lágrimas—cuyo ejemplo más conocido es la intervención de Mengo en la terrible escena del tormento a los habitantes de *Fuenteovejuna* («todos a una»)—. Y esto lo saben muy bien cuantos se han ocupado de esta cuestión. Aunque en *El mágico prodigioso* sólo en el momento en que los dos amantes suben al cadalso se produzca este efecto de distensión (véanse los versos citados en último lugar).

En nuestra construcción barroca tridimensional (dimensión trascendente de la *salvación,* dimensión humana del *amor,* dimensión teatral del *enredo),* los graciosos sirven para dos cosas: un poco para informar al público y un mucho para producir a todo lo largo de la obra el efecto musical del contrapunto. Por eso su presencia en la escena es tan frecuente. Como informadores, los graciosos tienen el encargo de avisarnos de que ese personaje extraño, ese «huésped» vestido de galán y oliendo a azufre es el demonio (vv. 1458; 1469; 1873; 2416). Como factores contrapuntísticos, su oficio es componer frente a los elementos constitutivos, que he analizado antes, la caricatura correspondiente.

No se trata, pues, según propuso Valbuena [14], de un «fondo—en técnica de claro-oscuro barroco—en el que destaca el verdadero conflicto trágico». Y en eso le doy razón a Parker [15]. Si «la intriga borrosa de Floro y Lelio» y «la gracia banal de los criados Clarín, Moscón y Livia» fuese un simple telón de fondo para hacer resaltar la acción principal, el resultado sería un fracaso: en vez de destacarse, el drama de Cipriano y Justina quedaría anegado entre tantos incidentes subrepticios. No; la presencia de los graciosos tiene aquí un valor estético y aun estructural: además de crear una segunda intriga subordinada, los graciosos intervienen para subrayar—contrastándolo—el sentido de cada personaje y de cada situación.

a') Puesto que los graciosos son los criados de Cipriano, es natural que el efecto de contraste se ejerza primordialmente frente a él. Cipriano, hemos visto, busca acendradamente la *sabiduría,* pero a sus criados les reprocha en múltiples ocasiones su *ignorancia.* Mientras su dueño, con pasión, se propone: «Esta verdad escondida / he de *apurar*» (v. 87), los dos criados se niegan conscientemente a hacer cualquier

[13] LOPE DE VEGA: *El arte nuevo de hacer comedias,* v. 174. Edición y estudio de JUANA DE JOSÉ PRADES, Madrid, 1971 *(Clásicos hispánicos,* I, XI).

[14] VALBUENA, *loc. cit.,* pág. 59.

[15] PARKER, *loc. cit.,* pág. 319.

esfuerzo para comprender las cosas. Una de las réplicas finales de Clarín responde al pie de la letra a los propósitos de Cipriano:

> *Yo me doy por satisfecho*
> *porque no lo ha de* apurar
> *todo el hombre* (v. 3082-84).

Y así prosigue el contrapunto. Para el Cipriano de las primeras escenas, vivir es pensar; para los gorrones, vivir es gozar. Y el mismo Cipriano se hace el igual de sus criados cuando por gozar de una mujer renuncia al «ingenio». Lo cual manifiesta exteriormente al cambiar su negro traje escolar por las galas, las plumas y la espada de un galán (v. 1024-31). Entonces los gorrones pasan a ser simples lacayos—lo que seguirán siendo cuando Cipriano, después de sus «desengaños» (v. 2568), volverá a encontrar su capacidad intelectual para sostener con el demonio la controversia definitiva (v. 2570-2758).

b') El amor de Cipriano y Justina sólo en la *muerte* puede realizarse. Los amores serviles necesitan de la vida: cuando los dos amantes del cielo suben contentos al cadalso, «mucho más contentos los tres (criados) a vivir se quedan». Entre Justina y Livia aparece así un nuevo contraste—que no es muy corriente entre las damas de teatro y sus confidentes—. Para Justina, el honor es un bien supremo. Y no sólo el honor en su sentido teatral de «opinión» en que se la tiene a una mujer (cfr. vv. 1512; 1674-76: «opinión de quien el sol / hizo el más costoso examen / de pura y limpia»), sino en el sentido moral de inocencia y virginidad espiritual, de la cual Dios mismo es el valedor (vv. 1564; 2387-91; 2670): ésa es «mi humilde inocencia / (que El) no ha de dejar padecer». Livia, en cambio, no se embaraza de tener un amante. Y aun dos al mismo tiempo. Los mismos que se van a aprovechar de lo que en chiste barroco Calderón llama la «liviandad» de Livia (v. 75-6) se quedan sorprendidos de que no quiera escoger entre ellos:

> *No, que de dos en dos los*
> *digerimos las mujeres* (v. 868-9),

contestará atrevidamente la muchacha. Para ella, la inocencia es algo muy distinto de lo que es para Justina: «Ya tú ves que no hay en mí / malicia alguna» (v. 2452-3), dice Livia con toda ingenuidad.

c') El mismo venerable motivo legendario del pacto con el diablo encuentra su burlesca correspondencia del lado del gracioso Clarín, que su dueño ha llevado consigo a la cueva donde debe aprender las artes mágicas. Al cabo de un año, el tiempo se le hace largo y quisiera él

también gozar de su Livia. Para ello, contrahaciendo a Cipriano, ofrece a su vez una cédula de venta al demonio; no escrita con un puñal y «con sangre de su pecho», sino mojándose el dedo en la que le sale de un mojicón que se dio en las narices y en un pañuelo sucio, puesto que «nunca le trae más limpio quien bien llora» (v. 2150-65). Pero el demonio menosprecia el pacto y le manda a paseo. Aguadamente va a comentarlo Clarín:

Pues que tomar mi cédula no quieres
cuando darla procuro,
sin duda es que me tienes por seguro.

Los graciosos no tienen acceso al nivel dramático en que se desarrolla la acción principal. Se podrán salvar Cipriano y Justina; la suerte de los graciosos poco importa, porque son sólo personajes de comedia. La misión de su cómica poltronería es precisamente la de hacer valer la heroicidad de las virtudes en los protagonistas.

d') Al pasar al registro teatral del enredo, el contrapunto se desarrolla aún con mayor rigor. Los galanes Lelio y Floro debían ser dos, dije antes, puesto que Cipriano no cuenta para la contradanza de los amores mundanos. Y por ello son también dos los graciosos. En el plano en que se mueven los galanes reina por naturaleza el «amor cortesano», y éste tiene carácter eminentemente exclusivo, de donde se originan las reiteradas escenas de celos entre Lelio y Floro y sus desafíos espada en mano. En el extremo opuesto, Clarín declara con toda tranquilidad «que no he de reñir / en ningún tiempo por dama / que ha de ser esposa mía» (v. 514-16). Y a ambos criados les parece muy bien disfrutar *alternative* (v. 873) de los abrazos de Livia. Lo único que risiblemente se discutirá entre los tres interesados es saber a quién le toca un día determinado (v. 1112-1143) y qué hizo Livia durante los días correspondientes a Clarín a lo largo del año en que la ausencia de éste la dejó sola con Moscón (v. 2420-56).

Que en el teatro español existe el contraste entre la actitud amorosa del señor y la de los criados es cosa que Charles David Ley puso ya de relieve hace tiempo [16]. Lo interesante de *El mágico prodigioso* es que, a los niveles acostumbrados del amor cortesano de cuño neoplatónico, embebido de León Hebreo, y del amor plebeyo, sensual, se añade aquí el plano superior del amor espiritualizado de Justina, por el que Cipriano será elevado hasta la santidad.

Por lo que al amor cortesano se refiere, una típica paronomasia calderoniana se atreve a poner en ridículo los «¡Ay de mí!» de tres amantes desairados:

[16] Ch. D. Ley, *loc. cit.*, pág. 38.

CLARÍN: *Llamar a este sitio es bien*
la isla de los ay-de-míes (v. 1158-59).

Y cuando el demonio, para comprometer la «opinión» de que goza Justina, se introduce por segunda vez a través de las paredes de su cerrado aposento para salir por el balcón, el que está realmente encerrado en la cámara de la criada es el gracioso Moscón, que contribuye así cómicamente al enredo.

e') Hasta el estilo poético en que se expresan los protagonistas aparece caricaturizado en boca de los graciosos. La jornada tercera se abre con unas silvas famosas, en que Cipriano, ya en posesión de su «estudio infernal», sale de la cueva y clama su esperanza de ver prontamente cumplidos sus deseos:

Ingrata beldad mía,
llegó el feliz, llegó el dichoso día,
línea de mi esperanza,
término de mi amor y tu mudanza...
Hermosos cielos puros
atended a mis mágicos conjuros... (v. 2026-63).

y así durante 38 versos de un amplio esquema diseminativo-recolectivo. La réplica la da Clarín unas líneas más abajo, en una técnica como de espejo cóncavo valleinclanesco. Su monólogo será más breve, pero en él los mismos términos, engarzados en un lenguaje pedestre, darán un sonido completamente opuesto:

Ingrata deidad mía,
no Livia ardiente, sino Livia fría,
llegó el plazo en que espero
alcanzar si tu amor es verdadero;
pues ya sé lo que basta
para ver si eres casta, o haces casta...
Aguados cielos (ya otro dijo puros),
atended a mis lóbregos conjuros (v. 2124-35).

Tan rigurosa es la construcción de ese vasto retablo barroco. Como en una gran composición pictórica, nada está dejado al azar, pero no hay uno, sino varios ejes de simetría, a lo largo de cada uno de los cuales funciona el adecuado contrapunto. En el inteligente artículo que escribió sobre un tema muy próximo al que he tratado aquí, el crítico inglés Alexander A. Parker [17]—a quien debo muchos de los análisis del mío—se empeña en reducir todos los aspectos de *El mágico prodigioso* a un tema único, aquí el de la «ignorancia a la vista de las ciencias».

[17] PARKER, *loc. cit., passim.*

Esa ignorancia, cuya definición está confiada al demonio (v. 118-20), es, según Parker, la que Santo Tomás de Aquino llamaba *ignorantia malae electionis*. Y toda la compleja elaboración de esta obra serviría tan sólo como ilustración de un tema unitario sacado de la filosofía escolástica [18]. Con perdón de tan esclarecido maestro, yo prefiero afirmar la multiplicidad de temas que han aparecido en mi análisis. Y junto a ellos, el continuo contrapunto. También en la historia de la música, el siglo barroco fue precisamente el del estilo contrapuntístico.

RAMON SUGRANYES

Université de Fribourg
Miséricordie
CH-1700 FRIBOURG

[18] PARKER, *ibid.*, pág. 320. Para más detalles y referencias precisas a textos teológicos, véase A. A. PARKER: «The Devil in the Drama of Calderón», en *Critical Essays on the Theatre of Calderón, cit.*, págs. 14-23.