

LA TEOLOGÍA
SOBRE EL DEMONIO EN EL
DRAMA CALDERONIANO*

Por ALEXANDER A. PARKER
Profesor de español, King's College,
Universidad de Londres

* El presente trabajo fue leído en la Sociedad Aquina de
Londres, en 1957.

En 1951, Sheed y Ward publicaron una obra de gran interés e importancia, titulada *Satán*, y basada en un trabajo publicado en Francia.¹ En sus treinta y un artículos, a cargo de diversos escritores, se cubren todos los aspectos del tema, desde la existencia y naturaleza de Satán hasta la posesión y hechicería. Este volumen me ha sugerido el tema para el presente trabajo, ya que, a pesar de que los seis artículos comprendidos en la quinta parte, «El demonio en el arte y en la literatura», tratan ampliamente desde Dante y Milton, pasando por Balzac y Dostoyevski, hasta diversos escritores contemporáneos, como Gide y Bernanos, no se menciona a Calderón en ningún sitio. Evidentemente sus editores y compiladores desconocían el hecho de que este gran dramaturgo español del siglo XVII escribió un gran número de obras cuyos temas requerían la aparición del Demonio y de que en ningún otro

1. *Satan, Études Carmélitaines*, año 27 (París, 1948). Todas las referencias que se hagan a esta obra se harán al volumen inglés.

autor de la literatura mundial podemos encontrar una representación tan notable de éste como carácter dramático. Es obvio que esta omisión se debe a la ignorancia de que incuestionablemente debe considerarse a Calderón como al mayor dramaturgo teológico que ha producido el catolicismo. Considerando que sus dramas religiosos fueron construidos sobre los conceptos de la filosofía escolástica y trasladados con extraordinaria sutileza al medio del drama poético, no necesito excusarme por presentar a Calderón ante una sociedad cuyo interés primario radica en el tomismo. La existencia de este libro sobre Satán me proporciona un modo convincente de hacerlo, señalando tan lamentable descuido en una obra que, por otra parte, es una compilación admirable.²

Para cualquiera que se tome seriamente al Demonio, éste ejerce una fascinación peculiar, que deriva de una combinación de misterio y de

2. El único intento para estudiar el Demonio de Calderón se halla en la obra del P. ESCOSURA, *El Demonio como figura dramática en el teatro de Calderón*, en *Revista de España*, vol. XLV (1875), págs. 337-56, 433-52. Es un estudio inadecuado: ejemplifica un acercamiento a Calderón completamente pasado de moda, y desmiente su título, pues ignora sus obras específicamente teológicas. Las pocas monografías existentes sobre las ideas filosóficas de Calderón (de las cuales la mejor es la de Eugenio FRUTOS, *La Filosofía de Calderón en sus Autos Sacramentales*, Zaragoza, 1952) desatienden al Demonio al hacer una división entre filosofía y teología, división que para el drama calderoniano es inválida.

miedo. Por ello no hay que sorprenderse del hecho de que aparezca en toda clase de leyendas y en la literatura, desde las más simples narraciones populares hasta la *Divina Comedia*, como una figura espectacular — siniestra, macabra o grotesca, según el caso —. Generalmente, no obstante, la naturaleza teatral de lo que es y representa crea un abismo entre el Demonio en la literatura y el Ángel Caído del teólogo, o la idea del mal propia del filósofo escolástico. Cualquier persona versada en la demonología del *Infierno* dantesco o del *Paraíso Perdido*, que empiece a leer a Santo Tomás por primera vez, podrá difícilmente dejar de sorprenderse por el trato, por completo asensacional y casi positivista, dado a los demonios en la *Prima Pars* de la *Summa*, y por el hecho de que éstos, lejos de ocupar una posición central, quedan más bien relegados a una esquina. Esto es lo que debería ser si consideramos al Ser como a un todo; pero la literatura, aparte de la *Divina Comedia*, no tiene un punto de vista tan amplio, y acortando su foco hasta el punto de que el Demonio se transforme en la figura central, corre el riesgo de sobrevalorarlo. Esta desproporción puede tomar tres formas distintas. Primero, existe la tendencia de presentar al Demonio como al rival de Dios, o sea como una fuerza cósmica por

derecho propio, lo cual podría sugerirnos, si es que no nos la propone claramente, una filosofía de tipo dualista. En segundo lugar, la necesidad de personificar al Demonio en forma antropomórfica, le confronta con su víctima humana en una posición de hombre a hombre, dándole fuerza para ejercer una influencia externa, directa, sobre su voluntad. Y en tercer lugar, la necesidad de hacer del Demonio una figura verosímil y poderosa desde el punto de vista humano, puede conducir a que se le revista de una cierta grandeza.

Mi propósito será, pues, el indicar el modo que tiene Calderón de hacer frente a estas dificultades al presentarnos al Demonio como carácter escénico y el demostrar que el grado de éxito obtenido al evitar los escollos teológicos se corresponde con la medida de su habilidad al utilizar, dentro de su medio, las ideas y conclusiones de la filosofía y de la teología escolásticas.

Encontramos en su obra dos tipos de drama completamente distintos. Uno, el llamado *comedia*, es el tipo con el que estamos más familiarizados: una comedia que con mayor o menor verosimilitud, y mediante caracteres que representan hombres reales e individuales que han existido o que podrían haber existido, imita una acción posible. El otro tipo de drama, el llamado

auto sacramental, deriva en continuidad ininterrumpida de las representaciones medievales de milagros y moralidades, tradición que sobrevivió en España hasta 1765. Estos *autos* españoles que se representaban al aire libre en la fiesta del Corpus Christi, se valían de la alegoría para dramatizar temas procedentes de la teología dogmática o moral o de las escrituras y representaban una acción que no imitaba un hecho de la vida real, sino ideas abstractas, y sus caracteres eran personificaciones de conceptos, o bien figuras históricas, o seres sobrenaturales presentados alegóricamente. En manos de Calderón, este drama alegórico se transformó en otro esencialmente teológico y filosófico,³ y este es el punto del que se debe partir al iniciar cualquier disputa sobre su modo de dar vida dramáticamente al Demonio, ya que en estas obras es donde el Demonio aparece en su papel como, si se me permite el término, figura cósmica.

Debido a que el Demonio aparece en cuarenta y siete de estos *autos sacramentales*, el material es muy extenso. Treinta de ellos son variaciones sobre un mismo tema, la dramatización de la Caída y de la Redención. Me limitaré a dos únicas obras elegidas de este grupo para

3. Para una relación y análisis de este tipo de drama, ver A. A. PARKER, *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales* (Oxford, 1943).

mostrar la evolución que sufre la figura del Demonio. Dado que estos *autos* son alegóricos, al presentar la Caída y Redención no dramatizan el primer capítulo del Génesis ni el Evangelio de la Pasión, sino que intentan llevar a las tablas las ideas contenidas detrás de los dogmas.

Sea como sea, siempre que se intente dramatizar la Caída del hombre, no sólo tendrá que darse un papel de importancia al Demonio, sino que habrá de dar razón de su presencia como tentador. Si recordamos la clase de crítica que se ha hecho contra Milton podremos ver con mayor claridad los escollos que podrían haberse presentado.

En el *Paraíso Perdido*, la figura más impresionante es Satán; ello llega hasta tal punto, que Shelley, encontrando que el Dios de Milton no poseía ninguna superioridad moral sobre el Demonio, pensó que el poema refutaba los puntos teológicos que ostensiblemente quería soportar. Es indudable que en esta crítica podríamos encontrar muchas cosas. A fin de presentar de un modo verosímil y dramático la rebelión contra Dios, Satán, que tendría que aparecer como un ser orgulloso, malicioso y disparatado, queda caracterizado, en cambio, por su «fortaleza en la adversidad, resistencia extraordinaria, un cierto grado de temeridad espléndida, su notable ca-

pacidad para aprovechar las ocasiones, [y] extraordinarias dotes de mando». ⁴ Milton no puede evitar el simpatizar con tales cualidades y se siente al lado de Satán hasta tal extremo que únicamente puede intentar neutralizar el efecto de los dos primeros libros cambiando su carácter y degradándolo. ⁵ Pero, en lo que atañe a la rebelión satánica, la impresión que permanece es de una grandeza ardiente.

Este peligro de hacer del Demonio una figura demasiado llamativa y simpática queda ejemplificado en los primeros intentos que hizo Calderón para escenificar el Pecado Original. Uno de los mejores ejemplos de sus primeros *autos* es *El veneno y la triaca*. ⁶ En él, la naturaleza humana está representada por una princesa, hija de un gran rey, que la tiene en el Jardín del Mundo bajo la vigilancia del Entendimiento y servida por las cuatro Estaciones. Todo es armonía per-

4. A. J. A. WALDOCK, *Paradise Lost and its Critics* (Cambridge, 1947), pág. 77.

5. WALDOCK, en la obra citada, págs. 77-92, analiza agudamente el proceso de degradación, que culmina utilizando «medios indignos», propios de folletín.

6. Se escribió en 1634, o (probablemente) más temprano. No puedo aceptar la sugerencia del editor moderno de que el texto que tenemos en la actualidad puede representar una revisión de fecha más tardía. La única edición moderna está en CALDERÓN, *Obras Completas*, vol. III (*Autos Sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, 1952), págs. 180-197. Existe una traducción inglesa extremadamente pobre de la parte inicial de la comedia en el Apéndice a los *Mysteries of Corpus Christi* (Dublín, 1867), de D. F. M'CARThY.

fecta hasta que el Astro de la Tarde, como se llama aquí al Demonio, entra en el jardín. Éste cuenta a la princesa que es un príncipe de un país extranjero y que había sido el favorito y primer ministro de su rey. Este último, un día le confió los secretos de su corazón, mostrándole el retrato de una dama que había escogido para ser su esposa. Era tan bella, que el Astro de la Tarde quedó enamorado del retrato. Inflamado por la pasión de su amor, se dedicó a impedir la boda, diciéndole al rey que estaba por debajo de su dignidad el casarse con una mujer de nacimiento inferior, y afirmando que él, el Astro de la Tarde, sería el primero de sus súbditos en oponerse a matrimonio tan desigual y en negarse a jurarle fidelidad como a su reina. Nada consiguió hacer cambiar al rey en su resolución, por lo que el Astro de la tarde se vio obligado a organizar una rebelión e intentar usurparle el trono por el amor de la mujer del retrato. Derrotado y expulsado del reino, continúa llevando en su corazón los rasgos de la mujer del retrato, y ha venido al Jardín del Mundo porque la princesa que le ha escuchado es el original de aquel retrato, el objeto del amor que ha causado su caída.

Sin duda, esta explicación sobre la rebelión del Demonio alude a la idea teológica de que el Demonio pecó al negarse a adorar a la humanidad

de Nuestro Señor al revelársele el plan de la Encarnación y de la Redención; esta oposición a la Encarnación puede atribuirse solamente a su envidia del hombre — envidia de la futura exaltación de la naturaleza humana —.⁷ Calderón, al cambiar la envidia por el amor, se une a la vieja tradición judía que se encuentra en el libro apócrifo de Enoch y, en asociación, con el Génesis, 6, 1-5, aceptada por los primeros Padres de la Iglesia, en la cual algunos de los ángeles del cielo se habían enamorado de las hijas de los hombres y lujuriosamente codiciaban su belleza.⁸ No obstante, en estas primeras obras de Calderón no se menciona la lujuria, sino solamente el amor. Al volverse hacia esta primitiva leyenda, tiene el propósito de dotar su alegoría de la tentación de la mujer por el Demonio, con una fuerza a la vez poética y dramática, pero al presentarnos al Demonio como a un amante, apasionado y ardiente, de la naturaleza humana, le confiere una cierta nobleza. Si no supiéramos lo que se oculta en realidad detrás de la alegoría, nuestras simpatías estarían por completo con el Demonio. Puramente en el nivel de lo que al

7. Ver *The Adversary*, de B. LEEMING, S. I., en *Satan*, páginas 22-24.

8. Ver *Démon dans la Bible et la théologie juive*, en el *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. IV, cols. 328, 336-37; *Démon d'après les Pères*, ibíd., cols. 340-358.

drama poético hace referencia, el Demonio aparece sumido en una luz heroica, como un amante fiel que ha sacrificado todo lo que tenía a su amada, y que le ofrece humildemente su sacrificio como prenda de su fidelidad, pidiéndole que no le desprecie por ser pobre, puesto que, aunque haya sido desterrado del reino, puede traerle todavía toda la riqueza del mundo, los diamantes de las entrañas de la tierra y el coral de las profundidades del mar, los cuales ofrece poner a sus pies para adornar sus zapatos. La altura dramática del Demonio queda todavía acrecentada por el hecho de que Calderón desparrama toda la gracia de su poesía en su ardiente pero respetuoso cortejo de la Princesa. Esta escena de amor es una de los más bellos pasajes que jamás escribió.

La Princesa, como cualquier dama de buena familia de la España del siglo XVII, se irrita de que cualquiera ose hacerle el amor, y despidió al Astro de la Tarde de su presencia; pero este cortejo parece haber hecho blanco en su vanidad, puesto que a partir de este momento se inclina hacia las corrientes de agua admirando su propio reflejo y acepta con orgullo los aduladores servicios de las cuatro Estaciones. Mientras, el Astro de la Tarde, impotente para conseguirla viva, determina poseerla muerta. Envenena una man-

zana que consigue le sea entregada por la Muerte. La princesa enferma de una rara enfermedad, y el Conocimiento proclama que será entregada en matrimonio a cualquiera que pueda curarla. Un Peregrino, que representa a Nuestro Señor, llega por el mar y la cura con las aguas del Bautismo, la Cruz y el Pan de la Vida, y se la lleva en su barco, dejando al Astro de la Tarde desesperado y solo en la playa.

La simplicidad de esta alegoría es un índice de la poca madurez de Calderón en este momento de su carrera. Lo mismo sucede con su presentación del Demonio como a un amante fiel, sacrificado y ardiente. El representar la tentación de Eva por Satán como el cortejo de un enamorado era el tipo de alegoría más obvio desde el punto de vista del drama poético, y como tal es efectivo; pero es por completo inadecuado como teología. Una alegoría que casi transforma a Dios y al Demonio en pretendientes rivales a la mano de la humanidad, Dios en una parte y Satán en la otra, podría parecer demasiado cercana a sugerir el dualismo de la herejía maniquea, por el que el Demonio es la parte antitética de Dios, un *antitheos*. La única cosa que salva a Calderón de caer en el maniqueísmo es su rotundo fracaso al presentar al Astro de la Tarde como un Demonio: el único signo de malicia que muestra,

tanto en su rebelión como en el envenenamiento de la manzana, no es más, en términos de alegoría, que los celos de un enamorado luchando por conseguir a su amada. La dificultad está en el hecho de que si el Demonio tiene que aparecer en persona para cortejar a la humanidad caída, tiene que aparecer atractivo ante ella y, por lo tanto, ante el auditorio. Finalmente, podemos encontrar todavía otro defecto en esta misma alegoría: se presenta al Pecado Original como al crecimiento de la vanidad en la Naturaleza Humana, pero la conexión entre éste y el cortejo del Demonio es tenue y no está conseguida dramáticamente, de hecho, la Naturaleza Humana rechaza los requerimientos del Astro de la Tarde.

Por ello si Calderón quería continuar tratando este tema en el mismo tipo de drama tenía que hacer frente a tres problemas teológicos. Primero, cómo presentar al Demonio como al mal. Segundo, cómo evitar el representarle como a un principio personificado del Mal, oponiéndose al principio del Bien. En tercer lugar, cómo conectar el mal en el Pecado Original con la malicia del Demonio.

Desde luego, estas dificultades apuntan hacia un problema filosófico, cuya solución se le ofrecía en las doctrinas agustinas y escolásticas de la

incorporeidad o carácter negativo del mal. El mal es siempre una privación, la falta de un bien que debería poseerse. Ya que, por definición, es una deficiencia, no puede concebir aparte del bien del cual es defecto. Calderón tenía que encontrar un modo de dramatizar esta doctrina en sus alegorías teológicas si quería conseguir algún progreso en esta clase de drama. Y consiguió triunfar en su empeño.

En sus obras siguientes, este primer intento de hacer una alegoría de la Caída, nos encontramos con que el Demonio ya no aparece solo, sino que va siempre acompañado de un compañero o cómplice, al que se dan nombres tales como Culpa o Pecado, Oscuridad, Noche.⁹ Y este nuevo carácter es una contraposición dramática a otro que aparece como compañero de la Naturaleza Humana, y al que llama Inocencia, Gracia o Luz. La Culpa es la negación de la Inocencia; el Pecado, la negación de la Gracia; la Oscuridad, la negación de la Luz. Podemos aclarar

9. Nos referimos solamente a los *autos* que dramatizan el Pecado Original y no necesariamente a aquellos que sólo son alegorías de la Redención. El cambio puede fecharse aproximadamente. Además de en *El veneno y la triaca*, el Demonio aparece sólo en las primeras versiones de *El Divino Orfeo* y *La vida es sueño*: las tres obras tienen que haberse escrito antes de 1638. El primer *auto* de este tipo en que el Demonio se nos aparece aparejado es en *El Pintor de su Deshonra*, la cual, partiendo de bases técnicas, puede fecharse, a guisa de prueba, hacia el año 1645; existen ocho más, todas las cuales fueron escritas después de 1651.

la significación de este equiparar al Demonio con una abstracción negativa analizando brevemente la alegoría de cualquiera de sus *autos*, ya maduros, sobre la Caída y Redención.

He seleccionado el *Pastor Fido*, que es uno de sus últimos autos y uno de los mejores.¹⁰ No voy a intentar exponer la riqueza extraordinaria de la obra, sino que voy a concentrarme en el rol del Demonio. Aquí se le equipara a la Culpa, papel representado por una mujer. La obra empieza con ambos personajes llamándose desde extremos opuestos del escenario; como la fantasía de los versos sugiere, se están llamando a través del Universo: el Demonio a la Culpa, porque es su espíritu; la Culpa al Demonio, porque ella es su sombra. Ambos se encuentran en el centro. Lo que les reúne es la envidia, la envidia a la Naturaleza Humana que causó la caída del Demonio desde el Cielo. (Hay que notar que Calderón ha abandonado la idea del amor del Demonio por la humanidad en favor de la tradición teológica aceptada.) Esta envidia por el hombre es lo que impele al Demonio a rodear con sus brazos la caída de la Naturaleza Humana mediante los de la Culpa.

10. Se escribió y representó en 1678. Como sugiere el título, la alegoría deriva indirectamente del drama pastoral de GUARINI. El texto está en *Obras Completas*, vol. III (ed. cit.), págs. 1582 a 1607.

La Naturaleza Humana está en el jardín con la Gracia, su compañera y consejera, y con la Voluntad, el Deseo, el Apetito y la Obediencia, sus criados.¹¹ Aquí no es una princesa como en *El veneno y la triaca*, sino una simple pastora, consciente de su nacimiento inferior, consciente de que su madre fue la Tierra; no envaneciéndose por poseer criados, ya que sabe que no son suyos por derecho, sino porque se le ha hecho este don; en resumen, es humilde y agradecida por el don de la vida que se le ha concedido; en ella ya no hay el orgullo que aparecía hasta ahora. La figura de la Culpa, debido a la envidia del Demonio, se introduce en la armonía existente. Ella, y no él, es el personaje principal del drama que sigue: es ella quien prepara el plan para la caída del hombre, y es ella y no él quien le tienta. No obstante, la Culpa lo hace sólo por la presencia del Demonio: no podría entrar en el jardín sin él. Esto es importante, ambos entran disfrazados: la Naturaleza Humana, todavía inocente, no puede ver a la Culpa y ni al Demonio tal como son en realidad. El último entra como el lobo: vestido de cordero; la pri-

11. El pensamiento de Calderón es mucho más tomista de lo que podría indicar esta triple distinción. Por *voluntad* entiende la inclinación no-cognoscitiva; por *deseo*, la voluntad determinada por el intelecto (el conocimiento de que su objeto es algo deseable), y por *apetito*, el apetito sensitivo.

mera, disfrazada de jardinero. En una escena repleta de poesía sutil y magnífica, mientras la Culpa se afana alrededor del manzano para que la cizaña no ataque la fruta y le impida hincharse y madurar, va cantando una canción, cuyo refrán dice que una pastora puede guardar corderos, pero no debe guardar la fe;¹² es la canción de una artera alcahueta que atrae sutilmente a la mujer para que pierda la pureza, alabando su hermosura. La Naturaleza Humana escucha fascinada, mientras la Culpa le insinúa que no hay nada tan bello en el mundo como ella y, por tanto, nada tan digno de ser amado. La llegada de la Gracia ahoga las palabras en la garganta de la Culpa, pero la semilla de la vanidad ha quedado sembrada.

¡Cómo se ha transformado aquí aquel cortejo de la Naturaleza Humana por el Demonio que aparecía en la obra primitiva! Aquí el Demonio no tiene acceso directo hasta ella. Entre ambos media una poderosa alcahueta. La alcahueta es la Culpa, que se presenta como una posibilidad ante cualquier criatura dotada de razón y voluntad, la posibilidad de la negación o perversión del bien — en esta alegoría, la per-

12. Las coplas de la canción, algunas de las cuales quedan glosadas, están tomadas de uno de los poemas más espléndidos — y cínicos — de GÓNGORA: «Guarda corderos, zagala; ¡ zagala, no guardes fe».

versión del amor —. Esta perversión, que en la Naturaleza Humana se presenta bajo el aspecto de una posible infidelidad hacia su Creador, en el Demonio toma la forma de envidia, la cual, según Santo Tomás nos dice, es lo opuesto a la caridad o amor al prójimo. Debido a que tiene una realidad actual en el Demonio, la Culpa le acompaña; debido a que es potencial en la Naturaleza Humana, tiene acceso directo e interno a la mente y voluntad humanas, lo que, por otra parte, le es negado al Demonio: todo ello justifica su aparición como carácter dramático. El Demonio de Calderón sigue siendo un amante, pero ahora es un amante pervertido, y por tanto, malo. Debido a este modo de ser de amante pervertido, su papel en la acción, desde el punto de vista dramático, es puramente negativo. El mal que ha madurado en él como perversión puede germinar en el hombre por medio del pecado, ya que él, como el Demonio, tiene una voluntad que puede apartarse de su objeto propio.

El objeto propio de la voluntad humana es Dios, y en la alegoría de la obra queda representado por la Obediencia, que simboliza la aceptación del estado de humildad por parte de la Naturaleza Humana, y su gratitud por el don de la vida reconocido como un don y no como

un derecho, siendo esta gratitud su amor por Dios. La tentación a su vanidad es un signo de rebelión incipiente, y la Culpa juega entonces su segunda carta. Aunque es ella quien actúa de tentadora, es el Demonio quien le da el cebo en forma de una serpiente que arranca de su corazón. La Culpa le ata una cinta en uno de sus extremos, y en el otro ata una manzana; haciendo esconder al Demonio en una cueva, se esconde a su vez detrás del árbol y tira la manzana a los pies de la Naturaleza Humana. La intención del autor es el simbolizar que la Naturaleza Humana, no habiendo pecado todavía, no puede ver a la Culpa ni, por la misma razón, al Demonio: solamente puede ver la manzana. Pero la manzana está unida a la serpiente del Demonio, la cual, a su vez, es sostenida por la Culpa, porque la maldad inherente a la posibilidad de desobediencia se ha realizado hasta ahora sólo en el Demonio. Al seguir a la manzana, la Naturaleza Humana avanza hacia el Demonio, siguiendo su ejemplo, pero no será él quien tire de la cinta. Lo hará la Culpa, y la culpa será la propiedad de la Naturaleza Humana. El Pecado Original no es resultado de coacción alguna por parte del Demonio, ya que el Demonio sólo puede actuar sobre el hombre a través de su imaginación y de sus sentidos, pero no directamente sobre su

razón,¹³ y el Pecado Original será un pecado intelectual de orgullo. Mediante esta cuidadosa preparación de los artificios alegóricos, Calderón consigue darnos un equivalente dramático, tan exacto como es posible, de la teología.

Entonces la Culpa tira la manzana a los pies de la Naturaleza Humana y dice: «Cómela y serás como Dios». La Naturaleza Humana, turbada por el recuerdo de la canción de la Culpa y por el pensamiento de lo que su belleza pueda significar y ofrecer, ve la manzana y se siente inmediatamente atraída por su aspecto — si es tan bella al mirarla, se pregunta, ¿cómo será al probarla? —. Y no es la Culpa, sino su Voluntad, quien dice ahora: «Cómela y lo sabrás». Pero la Gracia se interpone entre la manzana y la Voluntad de la Naturaleza Humana. El Deseo y el Apetito dan un paso adelante, pero encuentran el camino bloqueado por la Gracia. Entonces el Deseo, la Voluntad, el Apetito y la Culpa dicen todos a una: «Cómela y serás como Dios». El pensamiento de que puede dejar de vivir subordinadamente y transformarse en dueña de su propia vida, se apodera de la mente de la Naturaleza Humana. El único obstáculo que queda

13. Este aspecto esencial de la teología del Demonio se discutirá más adelante, junto con otra obra en la que los detalles de la tentación del Demonio entran más plenamente dentro de la acción dramática.

es la Obediencia, pero sus avisos y sus intentos de recordarle que sólo es humana quedan recusados por la Naturaleza Humana al replicar : «Es por ser humana por lo que mi espíritu ansía ser divino». En el mismo instante la Obediencia cae al suelo y la Gracia se retira. Determinada a explotar las posibilidades de su naturaleza hasta el máximo y de transformarse en lo que se cree capaz de llegar a ser, la Naturaleza Humana se agacha para coger la manzana, pero la Culpa la atrae hacia sí, y cuando la Naturaleza Humana, siguiéndola, la coge y la come, se encuentra así mismo cara a cara con la Culpa, sin disfraz, y a la puerta de la cueva, donde el Demonio la espera para recibirla en sus brazos. Es ahora, y sólo ahora, cuando el Demonio puede entrar en contacto con la Naturaleza Humana. No ha tirado de ella ; ella se ha echado en sus brazos, y su abrazo es el abrazo del amor pervertido, que es el amor al propio yo, la autosuficiencia, que es el deleite en uno mismo como si uno fuera el principio del propio yo, y todo lo cual es el pecado de orgullo. El orgullo ha emparentado a la Naturaleza Humana con el Demonio, pero ahora descubre que ha estado siguiendo una ilusión vana, ya que el Mundo se levanta para desvanecer su sueño de poder y grandeza, mostrándole que no es la dueña de la vida, sino la esclava de la

naturaleza en el dolor, el sufrimiento y la muerte. El resto de la obra es una alegoría sobre su rescate del pecado y de la muerte por el autosacrificio del Pastor Fiel, que le enseña con el ejemplo el verdadero amor de fidelidad desinteresada.

Vamos a aclarar cómo en la presentación del Demonio por parte de Calderón se han evitado los tres escollos en que cayó en *El veneno y la triaca*. En primer lugar, ha presentado al Demonio como al mal, transformándole en el símbolo de la envidia, de la perversión del amor; debido a que él es el espíritu perturbador, desea ver a la humanidad sin la felicidad que la colma, debido sólo a deseos puramente negativos y destructivos. Segundo, Calderón consigue evitar el presentar al Demonio como una personificación del Principio del Mal anteponiéndole en su rivalidad al Principio del Bien, subordinándole a la figura de la Culpa, que es quien le conduce y no él a ella; y la Culpa se presenta, no como una fuerza positiva y constructiva, sino como la negación y perversión del Bien. En la obra hay un solo principio positivo: el Amor, que es la ley de la creación, la sumisión voluntaria de la criatura a la voluntad del Creador sometién dose a la ley de su propia naturaleza; la figura abstracta de la Culpa es la perversión del amor por la envidia y el orgullo. En tercer lugar, la per-

sonificación de la Culpa realiza la conexión entre el mal del Pecado Original y la malicia del Demonio: es el lazo de unión entre Satán y el Hombre, y en ello hay una proyección de ambos que se aparta del orden que es posible a todas las criaturas inteligentes. El Hombre encuentra al Demonio en la Culpa mediante la perversión del amor en orgulloso amor propio; ambos, de común acuerdo, introducen la perturbación en el orden del Universo, pero el demonio lo hace independientemente, mientras que el hombre sigue su tentación.

El último ejemplo que voy a ofrecer lo he tomado del otro tipo del drama calderoniano, la *comedia*, la cual, si bien no es un drama «filosófico» en el mismo sentido que el *auto sacramental*, ejemplifica una técnica que no está menos gobernada por las mismas rutinas mentales filosóficas. Aquí nos encontramos al Demonio bajo una forma más concreta, con una actividad más particularizada: su intervención en la experiencia actual del hombre individual. Esto va a servirnos a la vez para bosquejar la idea que tenía Calderón del Demonio, y al mismo tiempo para aclarar algunos de los puntos que ya hemos visto.

El Demonio aparece en dos *comedias* muy notables, *El mágico prodigioso* y *El Josef de*

las mujeres.¹⁴ La primera es una de sus novelas más conocidas; me propongo hablar de ella porque, a pesar de que se ha escrito tanto sobre la misma, la significación precisa que se da al Demonio ha pasado inadvertida.¹⁵

La acción principal de la obra dramatiza la leyenda de los Santos Cipriano y Justina de Antioquía, en una de sus versiones, pero con diversas modificaciones; de acuerdo con ella, el mago Cipriano se enamora de Justina y conjura a sus espíritus familiares para que la traigan hasta él. Justina resiste las tentaciones y el Demonio se ve obligado a confesarse vencido porque ella es cristiana. Cipriano se convierte al comprender la evidencia de poderes más altos que sus artes diabólicas, y él y Justina mueren mártires.¹⁶ En la fuente, la unión de Cipriano con

14. El Demonio, o una figura diabólica, aparece también en *El Purgatorio de San Patricio*, *El gran príncipe de Fez*, *Las cadenas del demonio* (obra que considero de una autenticidad dudosa) y en *La margarita preciosa* (de la cual sólo se debe a Calderón el tercer acto).

15. Shelley tradujo parte de cada uno de los actos (812 líneas en total); esta versión se publicó por primera vez en *Posthumous Works* (London, 1824). Puede encontrarse una traducción de la obra completa en D. F. M'CARNEY, *Calderón's Dramas* (London, 1873), pero no es recomendable. La adaptación de Edward FITZGERALD (*The mighty magician*, en *Eight Dramas of Calderón*, London, 1906) es tan libre que no puede considerarse de Calderón en absoluto; el mismo Fitzgerald rehusó publicarla.

16. Ésta es la versión que se encuentra en las *Flos Sanctorum*, de Alonso de VILLEGAS (Madrid, 1594), fols. 321-22, que fue la principal fuente a que recurrió Calderón. Ver Max KRENKEL, *Klassische Bühnendichtungen der Spanier*, vol. II (Leipzig, 1885), págs. 2-61.

el Demonio se explica como sigue: «Él invocó demonios, les ofreció sacrificios, les juró amistad eterna y prometió no reconocer a otro dios que no fuera el que pudiera urdir la posesión de Justina». Esta promesa de amistad y adoración, en la obra de Calderón, se cambia por un pacto formal.¹⁷

Los pactos con el Demonio, por los que un hombre se comprometía a entregar su alma en una fecha determinada en pago de ciertos beneficios, eran un tema popularísimo en la leyenda medieval, y no se relacionaban solamente con caracteres imaginarios. Un siglo después de su muerte se creía que el Papa Silvestre II, por ejemplo, siendo un simple monje, había hecho un trato con el Demonio y que a éste debía la erudición que le hizo famoso y el éxito de su carrera eclesiástica. En alguna de estas historias, como ocurre en una de las versiones de la leyenda del Papa Silvestre II, el Demonio consigue cobrar el alma del hombre que le era legalmente debida; no obstante, en otras, aunque el Demonio nunca deja de cumplir su parte en el trato, la parte humana del contrato falla, rompiendo su voto por el arrepentimiento, hecho que podría causar un

17. Le fue sugerido por la comedia de Antonio MIRA DE AMESCÚA, *El Esclavo del Demonio*, pero las líneas originales que da Calderón a este trato no tienen nada que agradecer a esta comedia más temprana.

comentario algo cínico en el sentido de que los hombres medievales representaban al Demonio como más honesto que ellos mismos.¹⁸ Esta impresión de hallarnos ante un Demonio honesto defraudado en sus derechos legales es una de las dificultades inherentes al tema del pacto diabólico. La otra dificultad, que es el corolario invertido de la anterior, la encontramos ejemplificada en el *Dr. Faustus*, de Marlowe, tan conocido en nuestra literatura. Si tomamos la comedia al pie de la letra y consideramos la acción de un modo realista, nos parecerá que Fausto no se arrepiente y, por lo tanto, no rompe su promesa, debido a que Mefistófeles le ha amenazado con descuartizarlo si lo intenta; hasta que finalmente, acuciado para que confirme este primer pacto con un segundo, considera que ya es demasiado tarde para arrepentirse. Por ello el grito apasionado de Fausto pidiendo clemencia a Dios, en el último parlamento, tan magnífico y lleno de tensión, queda sin ser oído. Ello ha conducido a que Santayana afirme que «este Fausto excelente está condenado por accidente o por predestinación; es intimidado por el demonio y se impide que se arrepienta cuando está ya arrepentido en realidad»; y que por ello Marlowe «estaba en camino

18. Ver, por ejemplo, Arturo GRAF, *Il Diavolo* (Milán, 1889); traducción inglesa, *The Story of the Devil* (London, 1931), páginas 141-2, 149.

de cambiar la filosofía cristiana de la vida». ¹⁹ Se ha defendido a Marlowe de un modo convincente, alegando, ante esta acusación, que la acción de la obra no debe tomarse real, sino alegóricamente. ²⁰ No obstante, el hecho de que la obra necesite se la defienda contra tal acusación es una muestra más de cuán difícil es el utilizar simbólicamente el pacto diabólico sin falsificar la teología. Habiendo comprendido estos dos peligros, podremos ver mejor el cuidado y la destreza con que Calderón hace uso de este símbolo.

En el comienzo de su obra nos encontramos a Cipriano, que es un estudiante de filosofía ansioso de descubrir la verdad. De Antioquía se ha retirado al campo a fin de meditar en soledad sobre el problema de la Primera Causa del Universo. El Demonio aparece en forma de viajero y cuenta a Cipriano que ha perdido su camino cuando se dirigía hacia Antioquía y le pregunta la dirección. Cipriano se sorprende por la pregunta, ya que la ciudad se halla a la vista por completo y cualquier camino podría llevarle hasta allá. El Demonio replica: «Esto es lo que es la ignorancia: hallarse delante del conocimiento y

19. G. SANTAYANA, *Three Philosophical Poets* (*Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. I, 1910), págs. 147, 149.

20. James SMITH, *Marlowe's «Dr. Faustus»*, en *Scrutiny*, vol. VIII (1939), págs. 36-55.

no saber cómo utilizarlo». ²¹ Ningún crítico se ha fijado en esta observación que, junto con la situación que la origina, no tiene ninguna relación directa con la trama que antecede ni con la posterior. Pero es precisamente este hecho el que tendría que detenernos en la lectura y hacernos tomar nota, ya que en la técnica calderoniana son las observaciones aparentemente más intrascendentes las que nos muestran mejor el sentido de la obra. El Demonio admite su ignorancia en un aspecto determinado, y es en esta ignorancia en lo que podemos encontrar la definición de lo que éste es en realidad y deducir el sentido que tomará su acción dentro de la obra. Si tenemos en cuenta que se trata nada menos que de una definición de lo que el Demonio es en realidad, vale la pena que nos detengamos un momento a considerarlo.

Nuestra primera reacción ante la respuesta del Demonio, lo mismo que Cipriano, es de sorpresa, es evidente que no podemos asociar fácilmente la ignorancia con la idea que tenemos formada del Demonio. Desde luego, la sorpresa de Cipriano es todavía mayor. Es un raro ejemplo de ignorancia hallarse a la vista de una ciudad y no saber el camino que conduce hasta ella.

21.

«Ésa es la ignorancia,
a la vista de las ciencias
no saber aprovecharlas.» (líneas 118-20)

Para comprender mejor lo que quería decirnos Calderón tenemos que recurrir a referencias de las doctrinas de Santo Tomás. Al tratar del pecado cometido por los ángeles caídos, nos dice Santo Tomás que el Demonio no pudo pecar por ignorancia, en el sentido de tomar por bueno algo que era intrínsecamente malo, ya que no tenía pasiones que pudieran trabar su razón o su entendimiento. Pero también puede pecarse al escoger algo que en sí es intrínsecamente bueno si lo escogemos de tal modo que no tengamos en cuenta el orden adecuado de la acción. Y continúa: «Esta clase de pecado no presupone ignorancia, sino sólo el hecho de que uno ha dejado de considerar algo que hubiera debido tener en cuenta. El ángel pecó de este modo usando su libre voluntad contra su propio bien sin ser guiado por la voluntad divina».²² La totalidad de este pasaje es una respuesta a la cuestión de que los ángeles no podían pecar porque eran incapaces de error; por ello cuando Santo Tomás nos dice que el pecado del Demonio no presupone ignorancia, algunos editores aclaran esta afirmación añadiendo una nota significando que

22. «Et hujus modi peccatum non praexigit ignorantiam, sed absentiam solum considerationis eorum quae considerari debent. Et hoc modo angelus peccavit, convertendo se per liberum arbitrium ad proprium bonum, absque ordine ad regulam divinae voluntatis.» (*Summa Theologica*, I, LXIII, 1, ad 4.)

no se refiere a la ignorancia por la que se toma el mal por bien, sino una ignorancia por la que no se tiene en cuenta lo que uno debería y podría considerar, siendo por tanto ignorancia por falta de atención.²³ Evidentemente el Demonio era capaz de esta clase de ignorancia.

Precisamente lo que quiere significar el Demonio de Calderón al definir la ignorancia como el hecho de estar frente al conocimiento y no utilizarlo, no es más que un defecto de atención o falta de consideración. Santo Tomás, al discurrir sobre los actos voluntarios e involuntarios, deja clara la idea de que la falta de atención es un hecho o forma de ignorancia.²⁴ Puede relacionarse de tres maneras la ignorancia y la voluntad: existe una «ignorancia concomitante», que es la que origina actos involuntarios, por los que, sin saberlo, uno realiza los actos que ya hubiera hecho de estar en posesión del conocimiento (como cuando un hombre que tiene la intención

23. Y así el Abbé DRIoux: «Il ne préexige pas l'ignorance par laquelle on prend le mal pour le bien, mais il préexige cette ignorance par laquelle on ne considère pas en acte ce qu'on pourrait et ce qu'on devrait considérer, et cette ignorance est un défaut d'attention.» (*La Somme Théologique de Saint Thomas*, París, 1853, vol. II, pág. 502, n.º 2.)

24. «Entonces, se encontrará el pecado (de "Lucifer") en su ignorancia voluntaria del orden posterior de su propia perfección hacia la divinidad; indudablemente en el pecado había ignorancia en el sentido de falta de consideración, pero en no precederle.» (W. FARRELL, O. P., *The Devil Himself*, en *Satan*, pág. 14.)

de matar a su enemigo, cuando se encuentra con él cazando, le mata pensando que está disparando sobre un venado); tenemos luego la «ignorancia antecedente», que es la que produce un acto involuntario (como el de un hombre que se está practicando en el tiro al blanco y mata por accidente a otro que no había visto aproximarse); por fin, está la «ignorancia consecuente», que es la que produce los actos voluntarios. En esta última podemos distinguir dos clases: primero, «la ignorancia afectada», cuando no se quiere saber algo, a fin de tener una excusa para seguir obrando mal; segundo, «la ignorancia de elegir mal» (*ignorantia malae electionis*), cuando no se considera lo que debería considerarse o no se toma la molestia o el trabajo de adquirir el conocimiento que se debería tener.²⁵ La ignorancia antecedente, desde luego, sólo es causa de pecados materiales, mientras que la ignorancia consecuente es la causa del pecado formal. El pecado originado por la ignorancia de la mala elección es un pecado de la razón.²⁶

Aquí tenemos, pues, la base filosófica para la idea del Demonio presentada por Calderón en

25. *Summa Theologica*, I, II, VI, 8.

26. «Utroque igitur modo contingit esse peccatum in ratione: et primo quidem, inquantum errat in cognitione veri; quod quidem tunc imputatur ei ad peccatum, quando habet ignorantiam vel errorem circa id quod potest et debet scire.» (I, II, LXXIV, 5.)

El mágico prodigioso. Éste representa, aquel defecto de la razón que es la ignorancia, que nos lleva a elegir equivocadamente debido a una desatención voluntaria a verdades que son accesibles y que es necesario conocer («Esto es lo que es la ignorancia; hallarse delante del conocimiento y no saber cómo utilizarlo»). En ello tenemos un índice de lo que será su intervención en la obra; el Demonio actuará de acuerdo con lo que es y todo su anhelo se cifrará en hacer a Cipriano igual que él: en inducirle a no llegar al conocimiento de lo que está ante su vista.

Este conocimiento es la existencia y la naturaleza de Dios. Mediante su razón, ayudada por los filósofos paganos, Cipriano ha conseguido postular la existencia de la Primera Causa, la cual, como más tarde deduce, debe poseer los atributos de Unidad, Bondad, Omnisciencia y Omnipotencia. La dificultad con que se encuentra a continuación estriba en dónde tiene que encontrarse esta Primera Causa. En resumen, ha aprehendido la existencia del Dios de los filósofos; pero para perfeccionar su intelecto debe llegar al conocimiento del Dios de los cristianos. Ésta es la razón por la que el Demonio aparece en este momento dado y aparece del modo particular descrito, afirmando que no sabe el camino que lleva a Antioquía a pesar de encontrarse a

la vista de la ciudad. Porque siempre, cuando la razón está a la vista del conocimiento necesario para la ordenación adecuada de la vida, existe la posibilidad de que permanezca en esta ignorancia debido a una falta de atención o a una distracción deliberada. La figura del Demonio actualiza, pues, una posibilidad existente dentro del propio Cipriano, dándole vida frente al auditorio, y para poder comprender plenamente la dramatización que hace Calderón de su idea sobre el Demonio es esencial darse cuenta de que, en lo que respecta a la trama escénica, tiene un papel independiente; en lo que respecta al tema, es la proyección de procesos mentales imaginativos y sensibles de Cipriano. Si se prescindiera de la figura del Demonio, la obra, como representación teatral, quedaría arruinada por completo, pero el tema — la idea que se halla por detrás de la trama — seguiría siendo completo y consistente, ya que todas las acciones de Cipriano pueden explicarse perfectamente en términos de su intelecto y voluntad y no necesitan de influencias externas y sobrenaturales para que se realicen.

Esto está de acuerdo con el principio teológico fundamental de que el Demonio no puede ejercer ninguna influencia directa sobre la voluntad humana: tienta desde fuera, pero también lo hace

la concupiscencia desde dentro, y la presión del Demonio no puede tener efecto si no se combina con un empuje desde dentro.²⁷

Como aclara muy bien Santo Tomás, el Demonio no puede actuar directamente sobre el intelecto humano; su acción interna se reduce a la imaginación y al apetito sensitivo.²⁸ Exteriormente puede actuar sobre los sentidos.²⁹ Actúa sobre el apetito sensitivo excitando las pasiones, aunque no puede impeler a la voluntad para que las consienta.³⁰ Puede actuar sobre la imaginación causando la aparición de imágenes, pero no puede producir nuevas imágenes que no se hayan percibido antes a través de las impresiones sensitivas; sólo puede reproducir ante la imaginación aquellos objetos que ya se habían ofrecido a la propia experiencia de un hombre y al conocimiento de sus sentidos.³¹

En consonancia con estas conclusiones tomistas veremos desarrollarse la tentación del Demonio en *El mágico prodigioso*. El Demonio discute con Cipriano defendiendo el politeísmo pagano, pero no puede inducir su razón a que caiga en error intelectual alguno. Por ello se

27. Ver J. de TONQUÉDEC, S. I., *Some Aspects of Satan's Activity in this World*, en *Satan*, pág. 43.

28. *Summa Theologica*, I, II, LXXX, 2.

29. Ob. cit., I, CXI, 4.

30. Ob. cit., I, CXI, 2.

31. Ob. cit., I, CXI, 3.

retira esperando la oportunidad de atraerle hacia la ignorancia por falta de atención, atacándole en su imaginación. Se presenta la oportunidad cuando Cipriano, que hasta ahora se había absorbido en sus estudios filosóficos, conoce a Justina y, enamorándose de ella, despierta por primera vez a la concupiscencia. Ésta es la distracción que puede inmovilizar su mente en ignorancia voluntaria, la vista del conocimiento, puesto que Justina se transforma en el bien deseado por encima de todos los demás, y se transforma, como él mismo dice, en el Dios que estaba buscando. Ella, siendo una cristiana en una ciudad pagana, no quiere saber nada de sus avances, y le prohíbe el acceso a su presencia. Por tanto, Cipriano sólo puede satisfacer su pasión conjurando la figura de su nuevo dios haciéndole aparecer ante su imaginación. El Demonio puede ahora empezar su tarea; éste es el empuje desde dentro que le hacía falta para que su estirón desde fuera pudiera ser efectivo. Cuando Cipriano, en el frenesí de su pasión, grita que cambiaría su alma por la posesión de Justina, aparece el demonio con un nuevo disfraz y acepta el cambio, ofreciendo enseñar a Cipriano las artes mágicas que le proporcionarán lo que desea; y entre ambos se firma el contrato. Este episodio muestra un aspecto original. En la fuente de la que Calderón

ha derivado la parte principal de la trama y, si no me equivoco, en la mayoría, si no en toda la hueste de precedentes literarios de pacto diabólico, el hombre que entra en este pacto sabe que su aliado es el Demonio; pero el Cipriano de Calderón no lo sabe: le cree un mago, pero un ser humano. Esto es otro ejemplo de la fidelidad de Calderón a la filosofía que ha formado su mente, ya que Santo Tomás, y con él todos los teólogos morales católicos, opina que los pecados de la carne son menos graves que los de la mente. La primera de las tres razones que da Santo Tomás³² es que los pecados de la carne se dirigen *hacia* el objeto deseado, ya que la función principal — función del apetito carnal — consiste en procurar el bien del cuerpo; en cambio los pecados de la razón se *apartan* de Dios, a quien la mente debería dirigirse en realidad, y es este acto de «apartarse» de Dios lo que constituye la naturaleza del pecado. El amor carnal no tiene en sí mismo toda la malicia de la voluntad desordenada por un juicio de la razón deliberado y a sangre fría: la violencia de la pasión física es lo que la separa del pecado intelectual de orgullo que era el de Satán. Ésta es la razón por la que Cipriano no reconoció ni supo quién era el Demonio, y por ello no escoge directamente su aso-

32. Ob. cit., I, II, LXXIII, 5.

ciación con él. Solamente al final, cuando su razón vuelve a funcionar claramente, sin estar empañada por la pasión, consigue descubrir la identidad del Demonio, dándose cuenta de que, subordinando el bien de la mente al bien del cuerpo y haciendo su dios de Justina, se ha abandonado al mal. Se da cuenta de ello cuando su poder mágico falla. El Demonio tienta a Justina evocando en su mente sugerencias amorosas, pero su deseo de pureza, enraizado por su amor a Dios, le permite resistir. Cuando llega el momento en que el Demonio debe cumplir su parte en el trato, todo lo que puede hacer es llevarle a Cipriano un fantasma de Justina, que cuando él lo abraza se transforma en un esqueleto que dice: «Cipriano, éstas son todas las glorias del mundo». Al darse cuenta Cipriano de que ha estado persiguiendo un bien que sólo conduce a su propia disolución en la muerte, su mente se activa una vez más. ¿Por qué ha fallado el poder mágico? Más allá de la incapacidad radical del apetito de la carne para producir una felicidad duradera debe de existir una verdad viva y durable, y es de nuevo esta verdad lo que desea. Ya no se dejará cegar más por la ignorancia cuando esté frente al conocimiento, y el dominio que el Demonio ejercía sobre él queda roto.

A partir de aquí existen tres continuaciones

distintas, partiendo siempre del patrón tradicional de las narraciones de pactos con el Demonio, dos de ellas quedaban sugeridas en la fuente de Calderón. En la primera, Cipriano no recobra el pacto firmado; éste sigue en manos del Demonio, el cual, después del martirio de Cipriano, encuentra que el papel ha quedado en blanco: esto indica que mientras el hombre vive es capaz de pecar mortalmente y por ello se halla potencialmente en manos del Demonio hasta su salvación final. La segunda, en casi todas las historias sobre pactos diabólicos, el Demonio cumple su parte en el trato y es el pecador quien rompe la suya al arrepentirse; pero, en un sentido legal, no es posible que el Demonio, en Calderón, parezca honesto y Cipriano deshonesto, porque, tanto en la comedia como en su fuente, el Demonio es incapaz de cumplir sus promesas, ya que no puede coaccionar la voluntad humana. Tercero, Calderón, desarrollando una insinuación que aparece en la fuente, hace que Cipriano consiga forzar al Demonio arrancando a sus labios, una por una, las respuestas a sus imperiosas demandas relativas al poder que mantiene libre a Justina. El Demonio se ve obligado a decirle que la Primera Causa, Una, Buena, Omnisciente y Omnipotente, es el Dios de los cristianos. Y éstas son las últimas palabras de Calderón que

se refieren al Demonio en esta obra: la misma ignorancia a la vista del conocimiento (que él representa y busca al mismo tiempo el modo de inculcar en el hombre), la cual le hace impotente para dar la felicidad que ha prometido, es un testimonio de la bondad y del poder de Dios. Partiendo del conocimiento de esta primera causa, Cipriano llega al conocimiento de Dios en la Fe, Esperanza y Caridad, y se une a Justina en la profesión de su fe, la cual ambos sellan con el martirio.

Se habrá notado que, identificando al Demonio con la ignorancia, y específicamente con la ignorancia por la que Cipriano, por su propia voluntad, obstaculiza su misma razón, realiza Calderón las dos cosas que hizo en *El Pastor Fido*: da énfasis al hecho de que el mal es algo negativo (en el caso presente sigue a la exclusión del conocimiento); y evitando el recurso tradicional, da cuerpo al Demonio (como carácter dramático con derecho propio), evitando transformar la lucha moral en la rivalidad entre dos fuerzas magnéticas externas, cada una de las cuales intenta arrastrar a la voluntad humana. Desde luego, hay dos magnetismos externos: uno es la verdad, que atrae a la razón, y es la única que puede satisfacerla; otro es el bien carnal, que atrae al apetito sensitivo. Pero este último

no es malo *per se*, y su asociación con el Demonio no le transforma en un principio positivo del mal. El defecto moral no radica en el apetito carnal, sino en la sujeción de la razón a éste, recubriendo a esta última con la nube de la ignorancia y evitando así su realización. Este defecto, que es una desarmonía en las relaciones entre las facultades intelectuales y la parte sensible del hombre, no lo origina el Demonio; está asociado con él como algo que, una vez ya está allí, puede ser reavivado, a fin de evitar que la mente pase de la ignorancia al conocimiento. Es el hombre mismo quien, permitiendo que dentro de su propio yo se produzca tal desorden, avanza hacia el reino de la ignorancia y del vacío mortal, donde el Demonio está esperando para recibirle.

Considerando que todos estos principios están en conformidad con el pensamiento tomista, es por lo que he pensado que el tema de este trabajo no dejaría de interesar a una sociedad aquina. Aunque he hablado solamente de tres de sus obras, y a pesar de que no he mencionado una sutileza dramática de originalidad soberbia, creo que he mencionado todos los elementos esenciales a la dramatización calderoniana de la teología sobre el Demonio. Confío que esto haya demostrado que Calderón es un dramaturgo que no merece ser olvidado por los teólogos y filósofos

cristianos, y más particularmente que el por otra parte tan autorizado libro sobre *Satán*, como el que he señalado al principio, no debiera de haberle omitido en su sección sobre el Demonio en la literatura.

(Traducción de Ana M.^a Font.)