

Lo verosímil maravilloso en el auto de Calderón

Ángel L. Cilveti

University of North Carolina at Chapel Hill

El concepto de lo verosímil maravilloso desempeña una función esencial en la creación del auto sacramental en general y del auto calderoniano en particular¹. Es un concepto de abolengo renacentista y con precedente en Aristóteles.

La demanda aristotélica de lo maravilloso en poesía² admite los mismos rasgos (lo alegórico y teológico) que la doctrina del Estagirita sobre verosimilitud, probabilidad y necesidad parecía haber excluido. Y ya plenamente dentro de la especulación en torno a la poesía cristiana del XVII español puede aducirse el concepto de lo verosímil maravilloso mantenido por

1 Este artículo reproduce, con algunas variantes, uno de los capítulos de un libro del autor sobre el auto calderoniano actualmente en prensa.

2 Lo maravilloso, cuya causa principal es lo irracional, es requisito del arte por el placer que produce, como se infiere del hecho de que cada cual —ejemplo Homero— cuente una historia poniendo algo de su propia invención con el fin de agradar; y la falacia que esto implica muestra que el poeta debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil (*Poética* 1460a); así, puede ser imposible que existan hombres como los representa Zeusis, pero sería mejor que los hubiera, pues el tipo ideal debe sobrepasar la realidad. En cuanto a lo irracional es aceptable por apelación a la tradición popular, tanto más cuanto que, en ocasiones, es verosímil que algo acontezca contrariamente a la verosimilitud (*Poética* 1461b).

teóricos contemporáneos de Calderón, en especial por Francisco Cascales, el cual en sus *Tablas poéticas* (1617) presenta la opinión de Antonio Minturno en *L'arte poetica* (1547): lo maravilloso es exigencia de la poesía religiosa y de la poesía profana. El poema «si no es maravilloso poca delectación puede engendrar [...]. Causan admiración las cosas que suceden sin pensar, o porque creemos venir de las manos de Dios o por su propio movimiento [...]. Así que gallardean la fábula en grande manera cosas que fuera de la imaginación y esperanza acaecen maravillosamente»³.

Puede aducirse, sobre todo, el pensamiento de Torcuato Tasso, que explica la unión de lo verosímil y de lo maravilloso en poesía cristiana según el modelo de la poesía pagana. Para ello trae a escena la cosmovisión característicamente dramática de los Padres y de la tradición religiosa popular (Dios, ángeles, demonios, santos, magos, agentes de milagros y maravillas) recibida y acentuada en los autos de Calderón: lo verosímil y lo maravilloso son necesarios en la poesía cristiana, «si bien unirlo requiere el arte de un excelente poeta», dice Tasso⁴. «El poeta debe atribuir las acciones que exceden con mucho el poder humano a Dios, a sus ángeles, a los demonios, o a quien Dios o los demonios conceden poder, por ejemplo, a los santos, magos y hadas. Si tales acciones se consideran en sí mismas parecerán maravillosas. Incluso el lenguaje común las llama milagros. Pero consideradas en la perspectiva de la eficacia y poder de su agente parecerán verosímiles», pues los hombres alimentados por la fe y la doctrina cristiana estimarán posible lo que creen. «De igual modo los antiguos, que vivían en los errores de su falsa religión no debieron considerar imposibles los milagros contados de sus dioses, no solamente por los poetas, sino también en las historias. Aun cuando los letrados les dieron poco crédito, en este respecto como en otros él se contenta con la opinión de las masas, [...] que sigue y debe seguir» (de acuerdo con Aristóteles, *Poética* 1461b)⁵.

3 *Tablas*, ed. A. de Sancha, Madrid, 1979, pp. 169-71.

4 «nondimeno l'una e l'altra (il meraviglioso e'l verosimile) nel poema è necessaria, ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella ch'insieme l'accoppi», (*Discorsi del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari, Laterza, 1964, lib. sec., p. 96).

5 «Attribuisca il poeta alcune operazioni, che de gran lunga accedono il poter de gli uomini a Dio, a gli angeli suoi a' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse seranno considerare, meravigliose parrano, anzi miracoli sono chiamati pel commune uso di parlare. Queste medesime, se si averà riguardo alla virtù e alla potenza de chi l'ha operate verisimili seranno giudicate, perche, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi loro conformata da I maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e I magi, permettendolo Lui,

Este texto proporciona las líneas maestras de la teoría que unifica la perspectiva cristiana y pagana y el criterio que regula el uso de la imaginación calderoniana en la concepción de los autos: el ámbito de la posibilidad o verosimilitud poética abarca el orden natural y sobrenatural, en tanto que tal verosimilitud descansa en el poder de la naturaleza y sobrenaturaleza (Dios y sus delegados), y esta opinión la legitima el teórico, v. g., Minturno y el poeta cristiano y teórico (Tasso) por la práctica que la poesía pagana brinda (como, en alguna medida, Dante legitima su propio mensaje poético cristiano describiendo su encuentro con Virgilio, Homero, Ovidio y Lucano en *Limbo* 86-99).

Es, pues, la pertenencia de la verosimilitud poética al campo de lo natural y sobrenatural, sancionada por la poesía pagana, lo que inevitablemente establece la unidad de concepción cristiano-pagana en poesía, y consecuencia de ello es que lo teológico y alegórico quede incorporado por derecho propio al dominio artístico. Dotada, así, de categoría estética, la teología impone límites a la imaginación del dramaturgo a tenor de los conceptos que le son propios. Sólo sobre esta base, creemos, puede hablarse con A. Parker del papel limitador de los conceptos teológicos sobre la imaginación dramática⁶.

Hay que notar que en esta noción de verosimilitud opera, en medida apreciable, la sustitución de la «imitatio» clásica y renacentista por la «inventio» del conceptismo patrocinado por la *agudeza* de Gracián (inclusivo del culteranismo gongorino), que implica una concepción de la experiencia literaria dependiente de la estructura de pensamiento, en el sentido de que éste condiciona la estructura y función de las figuras y tropos. El presente estudio tiene en cuenta la influencia culterana y conceptista sobre los recursos retóricos y estilísticos usados por Calderón en la concepción y expresión de lo verosímil en los autos y, ante todo, sobre la inventiva del dramaturgo en

possano far cosa sovra le forze della natura maravigliose), e legendo e sentendo, ogni di ricordare nuovi essempli, non porrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile ma stimano spesso fiato esser evvenuto e poter di nuovo molte volte evvenire. Si come anco a quegli antichi, che viverano ne gli errori della lor vana religione, non deveano parer impossibile que' miracoli che de'lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie; perché, se pur gli uomini scienziati gli prestavano picciola credenza basta al poeta in questo com'in molte altre cose la opinione della moltitudine all quale molte volte lasciando l'essata verità delle cose, e suole e dee attenersi». (*Discorsi*, pp. 96-7).

⁶ A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón*, The Dolphin Book Co., Oxford, 1943, p. 76.

formas de raciocinio (inducción y silogismo), correlación, metáfora y alegoría. Es un influjo real, pero no decisivo para la caracterización del pensamiento y del estilo del auto calderoniano. Pensamiento y estilo tienen formulación adecuada en la alegoría desarrollada por Calderón. En ella se revela no sólo como continuador, sino también como innovador de lo maravilloso en poesía.

En el auto calderoniano la concepción y expresión de lo verosímil maravilloso es exigencia de la temática eucarística, se ajusta a la noción de Torcuato Tasso que hemos expuesto y da origen al suspense del espectador del auto, como queda bien patente, de una vez por todas, en el siguiente parlamento de Teología en alabanza de la Eucaristía:

TEOLOGÍA

[...] cuyo misterio
de los misterios, prodigio
de los prodigios, portento
de los portentos, milagro
de los milagros, y estremo
de las finezas de amor
es tan grande, tan inmenso,
que sólo en fe de que es
la Fe quien me da este aliento,
sustento que es éste el vivo
Pan que descendió del cielo
(*Primero y segundo Isaac*, loa, vv. 325-35, ed. Á.
Cilveti-R. Arias, en prensa; cfr. *El arca de dios
cautiva, Obras completas, Autos, III*, ed. Á.
Valbuena, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1380)⁷

Para mostrar que la devoción popular coetánea abundaba en noción semejante baste el testimonio del «Apóstol de Andalucía», el de Santa Teresa y el de San Ignacio de Loyola. Según el primero, en la Eucaristía, Dios «hizo una maravilla donde recogió todas las maravillas; sumó [...] todas sus grandezas en una»; y la «Mística Doctora», Santa Teresa, confiesa que si Dios no le diera ánimo para acercarse a recibirlo en la comunión, «ni sería posible poderlo disimular ni dejar de decir a voces tan grandes maravillas»; según San Ignacio, en la Eucaristía «su divina Majestad, según divinidad y

7 En adelante abreviaré esta edición en *Obras completas*, III, y página.

según humanidad, está tan grande, y tan entero, y tan poderoso, y tan infinito como está en el cielo»⁸.

En el polo opuesto de lo popular Gracián (que no cita los autos de Calderón y sólo dos comedias —*La dama duende* y *Casa con dos puertas*—, en *Agudeza*, XLV, *Obras completas*, p. 441) también acepta el punto de vista de Tasso sobre lo verosímil maravilloso: «para las obras grandes son menester ingenios agigantados. Aquí está el Tasso, que es un otro Virgilio cristiano, y tanto, que siempre se desempeña con ángeles y con milagros»⁹. La referencia a ángeles y milagros claramente implica los dos elementos de lo verosímil maravilloso (poder de Dios e incapacidad humana para comprenderlo). En el siguiente texto sobresale lo maravilloso y prodigioso. Tratando de la agudeza nominal dice Gracián: «Tómase pie del nombre para una semejanza sublime y bien ajustada, como ésta del Tasso al gran Cosme de Florencia, comparándole a un mundo, que eso significa el nombre de Cosme»¹⁰. En la lengua italiana el «valiente Tasso» representa la agudeza, además de la «elocuencia» característica de los escritores italianos¹¹.

Ahora bien, la expresión de lo verosímil maravilloso de Tasso la lleva a cabo Calderón, en cierta medida, en el ámbito conceptual e imaginativo de *la Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, tal como aparece ejemplificado en el conceptismo y en el culteranismo del barroco español en general y en el de las obras de Gracián mismo y todavía más en las de Góngora y Quevedo en particular. Pero no consta que Calderón viera en la obra de Gracián un modelo a seguir, y desde el punto de vista de la alegoría y del asunto la aplicación del código discursivo y estilístico del jesuita aragonés al auto calderoniano es significativa para la caracterización del mismo en tanto que desarrolla una función subordinada a la alegoría.

En efecto, los géneros y modos de la agudeza graciana no determinan la alegoría del auto de Calderón como totalidad, que es la característica dominante de la alegoría del auto. Simplemente en los autos de Calderón los géneros y modos de la agudeza de Gracián están subordinados a la función alegórica. En ambos autores la agudeza se ordena a producir asombro y

⁸ San Juan de Ávila, *Sermones*, en *Obras completas*, II, ed. Sala Balust-Martín Hernández, Madrid, BAC, 1970, p. 643; Santa Teresa de Jesús, *Vida*, en *Obras completas*, ed. Efrén-Steggink, Madrid, BAC, 1962, p. 163; San Ignacio de Loyola, *Cartas*, en *Obras completas*, ed. Iparaguire-Dalmases, Madrid, BAC, 1963, p. 715.

⁹ *El crítico*, en *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 715.

¹⁰ *Agudeza*, Disc. XXXI, en *Obras completas*, p. 389.

¹¹ *Agudeza*, «Al lector», en *Obras completas*, p. 234.

suspense, pero en Gracián es asombro y suspense del artificio mismo y de la verdad que expresa su contenido: «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura [...] el artificio primoroso suspende la inteligencia» (*Agudeza*, II, *Obras completas*, p. 239), y se logra por medio de los géneros de agudeza y sus modos correspondientes, por ejemplo, por las «suspensiones, dubitaciones y reflexiones conceptuosas»: «Es gran eminencia del ingenioso artificio llevar suspensa la mente del que entiende [...]. Comienza a empeñarse el concepto, deslumbra la expectación, o la lleva pendiente y descosa de ver dónde va a parar el discurso, que es un bien sutil primor, y después viene a concluir con una ponderación impensada» (*Agudeza*, XLIV, *Obras completas*, p. 434). En el auto calderoniano el asombro y el suspense es de lo verosímil maravilloso, la Eucaristía, y se lleva a cabo por medio de la concepción alegórica específicamente calderoniana, es decir, de la alegoría que contiene la totalidad de los recursos lingüísticos, estilísticos y escénicos del auto, entre ellos, los géneros y modos de la agudeza graciana.

Desde el punto de vista de lo verosímil maravilloso el auto tiene un objetivo concreto: la celebración de la Eucaristía por medio de la alegoría. La agudeza graciana tiene como objetivo causar asombro ante lo verosímil maravilloso de la Eucaristía, como ocurre con la canción al Santísimo Sacramento de Lope (*Agudeza*, VI, *Obras completas*, p. 260) que comentamos luego, y a juzgar por *El comulgatorio*, y también tiene como objetivo causar asombro ante lo verosímil maravilloso de la «verdad» del «primoroso artificio», de cualquier género que éste sea. En este sentido el auto calderoniano cae bajo la jurisdicción de la agudeza de Gracián como caso particular de la misma. Pero la agudeza graciana no abarca, ni en teoría ni en ninguna instancia de la *Agudeza* la totalidad de la alegoría del auto, sino solamente algunas «suposiciones» y/o «conceptos imaginados» aptos para la formación del argumento del auto.

Citando al propio Gracián podría decirse, es cierto, que, en un sentido muy general, la agudeza graciana es el marco teórico de la alegoría del auto calderoniano por cuanto para ambos autores las alegorías explican un intento: «Hay ejecuciones alegóricas que declaran grandemente un intento; hizo siempre la agudeza célebres las hazañas» (*Agudeza*, XLVII, *Obras completas*, p. 443); «La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es», dice Calderón (*El verdadero dios Pan*, *Obras completas*, III, p. 1242). Pero el marco de Gracián, aun como recurso meramente formal, no es más que eso: un marco de referencia insuficiente para dar cuenta del

argumento del auto y de la semejanza entre escenario y realidad espiritual aludida en la escena.

En cuanto al asunto del auto, en la terminología del mismo Gracián, sería «obra más del juicio que del ingenio, pero de entrambos participa. Hay unas verdades realzadas, así por lo substancial como por lo extraordinario»; la perfección del auto consistiría «más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio; dan mucha satisfacción por su enseñanza y iluminan realzadamente el ánimo» (*Agudeza*, XLIII, *Obras completas*, p. 430), puesto que en el auto el conocimiento tiene un objeto sublime, la Eucaristía, y la delicadeza del artificio para expresarlo será siempre insuficiente.

De una manera comprensiva, ¿en qué se diferencia la concepción de lo verosímil maravilloso en el auto calderoniano de la que tiene en Gracián, en Góngora y en Quevedo?

En los cuatro autores (y en todos los autores cristianos) lo verosímil maravilloso en literatura cae dentro de la preceptiva graciana como recurso estético, y en el auto de Calderón (con menor frecuencia en los otros tres, especialmente en Góngora) interviene además con carácter de recurso teológico y devocional. Justamente por este carácter lo verosímil maravilloso del auto calderoniano desborda con frecuencia, si no las posibilidades teóricas de ese concepto en Gracián, sí su significación concreta en los textos aportados por el jesuita para confirmarlo. Esto ocurre, no porque en los ejemplos traídos en *Agudeza* falte material devocional y teológico, sino porque ese material es mucho más limitado en número, apenas tiene desarrollo dramático y, sobre todo, no es alegórico. Por caso, presentando la Eucaristía según el artificio de la «agudeza por ponderación misteriosa», la cual consiste «en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil y adecuada, que la satisfaga». En esta clase de agudeza hay «ponderación» y «la razón que se da, y ésa es la principal», como se ve en la *Canción al Santísimo Sacramento* de Lope de Vega:

Alma no estriba en argumento humano,
que en este Pan del mismo Dios la esencia,
su cuerpo y sangre asista;
la razón es de amor la omnipotencia;
dejad el tacto, el gusto, olfato y vista;
dad oído a la fe, daros la mano,

Cordero soberano,
 blanco del dedo del pastor Bautista,
 milagro inescrutable,
 silencio en sus obras admirable,
 después de ti (cuya grandeza advierte)
 no hizo Dios milagro hasta su muerte (*Agudeza*, VI, *Obras completas*, p. 260)

Esta canción es una de las contadas instancias de alusión a la Eucaristía en la obra graciana (con excepción del *Comulgatorio*), y no precisamos decir que lo verosímil maravilloso carece en ella del desarrollo dramático y doctrinal que tiene en cualquier auto de Calderón merced a la alegoría, pues solamente presenta algunas «suposiciones» (desde «Alma» hasta «olfato y vista»): «dad oído a la fe, daros la mano, / Cordero soberano, / blanco del dedo del pastor Bautista», sin desarrollo argumental. Otro tanto cabe afirmar de la obra religiosa de Quevedo y de Góngora.

Además, el auto de Calderón, por su calidad teológica y devocional encaminada a convencer (o a sostener y vigorizar la fe) y mover al auditorio, posee naturaleza e intención apodíctica, rasgo frecuente en Gracián, quizá algo menos en Quevedo y apenas existente en Góngora. Es decir, sin menoscabo de la intención estética (retórica y estilística), el vehículo expresivo del auto no es de mera congruencia, sino de índole demostrativa. Por caso (además del silogismo completo), el entimema usado en el auto calderoniano es con mucha menor frecuencia retórico (fundado en premisas meramente posibles o probables, como enseñan Aristóteles y Quintiliano) que apodíctico, fundado en premisas ciertas, como practica Aristóteles y enseñan los escolásticos.

En este respecto será oportuno consignar opiniones de última moda, por el estilo de las de B. Pelegrin y E. Hidalgo-Serna. El primero, siguiendo la pauta establecida por Roland Barthes en su frívola lectura de los *Ejercicios* y del *Diario* de San Ignacio¹², acomoda la *Agudeza* de Gracián a un esquema preconcebido de «la retórica ampliada al placer»¹³, de una obra «regida por el placer» (p. 39); obra de sofista porque usa el entimema, que es una «forma de seudo razonamiento» (p. 51). Para Gracián «lo natural, si es que existe, no es más que la suprema máscara del arte» (p. 52); el dominio de la agudeza es la belleza, no la verdad (p. 56), de forma que para el autor aragonés cualquier

¹² «Comment parler à Dieu?», *Tel Quel*, 38, 1969, pp. 32-54; y *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

¹³ «La retórica ampliada al placer», *Diwan*, 8/9, 1980, pp. 35-80.

concordancia entre ingenio y verdad es coincidencia fortuita (p. 55). A la huella de Derrida no vacila Pelegrin en proclamar la modernidad de Gracián, viendo en su filosofía «una inversión de la jerarquía ontológica platónica» y en la *Agudeza* «una subversión de la estética aristotélica» (p. 77). Otra nota de modernidad del jesuita es su postulado de «la amoralidad del arte, la necesaria indiferencia moral y epistemológica de la técnica», a pesar de entonar «la palinodia de la moral» llevado por «el hábito y las necesarias reverencias morales de su estado». El hecho de que publicara *El comulgatorio* con licencia de la Orden y más tarde la tercera parte del *Criticón* sin ella, y el que ayudara monetariamente a un colega exclaustroado avalarían para Pelegrin la «malicia y habilidad» que atribuye a Gracián (p. 77). Nada más y nada menos, sin parar mientes en los posibles motivos de tal conducta, que rebasan, con mucho, el mundo intelectual de Pelegrin, como la motivación y el significado de la obra ignaciana rebasan, *toto coelo*, el de Roland Barthes. Pero Pelegrin desconoce igualmente la distinción entre entimema retórico y entimema apodéctico, éste de profunda raigambre escolástica. Y en su descalificación de la intención veritativa de la *Agudeza* en favor de la belleza da de lado la opinión de Gracián, el cual asigna al ingenio la tendencia a la verdad y a la hermosura: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura» (*Agudeza*, II, *Obras completas*, p. 239). La expresión «No se contenta» implica que el ingenio también posee la verdad, como aclaran las frases que siguen: «poco fuera en arquitectura asegurar la firmeza [la verdad], si no se atendiera al ornato [la hermosura]. El artificio primoroso suspende la inteligencia» (*ibidem*). Respecto a la subversión de la filosofía clásica, no se tiene en cuenta la doctrina metafísica de la analogía del ser como base de la «correspondencia» graciana entre los términos, o que el intelectualismo de Gracián puede ser producto de una búsqueda del centro metafísico en el estilo que practica, como sostiene T. E. May¹⁴. Por modo similar, nos sorprende la facilidad con que Pelegrin rechaza (p. 41) la opinión de M. Batllori acerca de las inconsecuencias de la *Agudeza*¹⁵, en vista del juicio del propio Gracián calificándola de «más sutil que provechosa» («A quien leyere», *El criticón*, *Obras completas*, p. 519) y de la dificultad de definir la agudeza: «Es este ser [la agudeza] uno de aquellos

14 «An Interpretation of Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 275-300. J.V. Bryans se apoya en esta interpretación de May para su exposición del conceptismo en las comedias (no en los autos) de Calderón, en *Calderón de la Barca Imagery, Rhetoric and Drama*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 100-118.

15 *Gracián*, *Obras completas*, I, BAC, pp. 147-48.

que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir» (*Agudeza*, II, *Obras completas*, p. 237). La noción que de la *Agudeza* da Pelegrin como «retórica ampliada al placer» ¿es una interpretación «a bulto» o una definición de la *Agudeza*? Creemos que es lo primero con pretensiones de ser lo segundo.

Por su parte, Hidalgo-Serna (que coincide fundamentalmente con Pelegrin con respecto a la *Agudeza*, excepto en lo relativo a la cuestión de la verdad de esta obra graciana) considera el teatro de Calderón modelo vivo y resultado de la lógica del ingenio elaborada por Gracián¹⁶. Es la lógica del «concepto» graciano, que no guarda relación con el juicio (como sostiene Pelegrin), ni «puede ser traducido como concepto racional» (p. 67). Por racional entiende el autor el razonamiento silogístico, por contraste con la argumentación inductiva empleada por Calderón (p. 204) —que, nos preguntamos, ¿debería estimarse procedimiento no racional?... Reconoce Hidalgo-Serna que Calderón aplica el silogismo, pero sólo como «un elemento de ilación pseudo-racional de argumentos (como afirma Pelegrin del entimema graciano) [...] para conferir una cierta autoridad a las invenciones del ingenio [...] a modo de revestimiento puramente formal de un pensamiento filosófico» (p. 203). Ahora bien, el autor no hace esta afirmación examinando el método tradicional de argumentación, pues no tiene en cuenta que la inducción contiene a la deducción (al silogismo), ni apelando a la práctica del mismo Calderón o de sus contemporáneos, sino simplemente porque le «parece» que debe ser así (p. 203). El verdadero instrumento inventivo de la agudeza, dice el autor, son las «conceptuosas imágenes» (p. 199). Esta expresión se encuentra en *El criticón*, aplicada a la conversación: «Comunicase el alma noblemente, produciendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar» (I, Cr. I, p. 522). Pero la conversación es «hija del discurso» (*Criticón*, I, Cr. I, *Obras completas*, p. 522), de la racionalidad: «Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa» (*Criticón*, I, Cr. I, *Obras completas*, p. 522). Y puesto que es imposible discurrir sin conceptos (universales), de lo que es elocuente ejemplo el primer monólogo de la comedia *La vida es sueño* (donde se intenta conocer la condición del individuo Segismundo comparándolo con los universales «hombre», «ave», «flor», etc.), resulta que el análisis de este monólogo que Hidalgo-Serna lleva a cabo, tratando de prescindir de tales conceptos para mostrar la afinidad entre la agudeza graciana y calderoniana, no

16 *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 200.

conduce al resultado apetecido; queda fuera del pensamiento y del procedimiento discursivo de Gracián y de Calderón. Volvamos al texto calderoniano.

El «misterio de los misterios», la Eucaristía, es abordado por Calderón con una variedad de recursos conceptistas y cultos, que ejemplifican, en diversos grados de aproximación al modelo, diferentes tipos de «agudeza», según la clasificación de Gracián. La influencia conceptista y culterana se ejerce regularmente sobre la gama entera de los recursos de pensamiento, retóricos, estilísticos y escénicos del auto calderoniano: la aprehensión, el juicio, el raciocinio (inducción y silogismo), la correlación, la metáfora y la alegoría, que funcionalmente los comprende a todos, en el sentido de que el lenguaje, la acción y el escenario del auto desarrollan función alegórica.

Nosotros, fijándonos en el texto, sin la menor intención de acomodarlo a moda ninguna, afirmamos que: la agudeza y arte de ingenio graciano interviene en la concepción y expresión calderoniana en medida apreciable de acuerdo con los géneros y modos de agudeza y según las divisiones fundamentales de la misma, pero ello no quiere decir que en Calderón tengan siempre el mismo alcance, no ya dramático, pero siquiera semántico, que tienen en Gracián, como observamos más arriba. En realidad, por un lado, Gracián habla de «una agudeza grave por lo sublime de la materia y sutil por lo realzado del artificio», de la que sería convincente muestra el soneto de Lope de Vega a la aparición de la Virgen a San Ildefonso:

Cuelgan racimos de ángeles que enrizan
la pluma al sol, en arcos soberanos;
humillan nubes promontorios canos,
y de aljófár la tierra fertilizan.
[...]

Baja la Virgen que bajó del cielo
al mismo Dios; pero si a Dios María,
hoy a María de Ildefonso el cielo (*Agudeza*, III, *Obras completas*, p. 241)

Pero la agudeza graciana tolera también, si a mano viene, una calidad más bien discreta de ingenio y sutileza. En efecto, la primera distinción de la agudeza es de agudeza de perspicacia, que trata de la verdad, y agudeza de artificio, que trata de la belleza y es el «asunto» de *Agudeza* (*Agudeza*, III, *Obras completas*, pp. 241-242). La segunda se divide a su vez en «agudeza de

concepto, que consiste más en la sutileza del pensamiento, que en las palabras», y en agudeza verbal, «que consiste más en la palabra» (*Agudeza*, III, *Obras completas*, p. 242). Ejemplo de agudeza de concepto sería, dice Gracián, «Aquel plausible discurso de un orador sacro, que en la misteriosa ceremonia de la ceniza ponderó el entierro del hombre con todas sus circunstancias: lutos de la Iglesia, capuces de los eclesiásticos, llantos de los profetas, la cruz delante, poca tierra que basta para cubrir al mayor monarca, y ésa polvo y significativo del polvo, la uniformidad de palabras y de acción, que en la sepultura no hay desigualdades; y desta suerte fue discurrendo por todos los demás requisitos funerales» (*ibidem*). Discurrir por todos los requisitos funerales responde, sin duda, a la definición general de la agudeza como «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (*Agudeza*, III, *Obras completas*, p. 240), pero no implica especial «sutileza del pensar». Puede consistir en una cadena de lugares y expresiones comunes alejados de lo verosímil maravilloso. De aquí concluimos que la agudeza graciana es recurso de la estética del auto calderoniano sólo en la medida en que satisface las exigencias de lo verosímil maravilloso dentro del marco de la alegoría. Consecuentes con tal procedimiento encontraremos que la agudeza de Gracián tiene función subordinada a la alegoría calderoniana porque aporta algunos de sus recursos, pero no llega a definirla.

Comencemos a mostrarlo trayendo a colación el marco teórico graciano formado por los cuatro géneros de agudeza compleja («raíces, fuentes del conceptear») y a sus modos correspondientes para expresar lo verosímil maravilloso: al género «correlación o conveniencia» corresponden los modos «proporciones, improporciones, semejanzas, paridades, alusiones, etc.»; al género de agudeza «de ponderación juiciosa sutil» corresponden los modos «crisis, paradojas, exageraciones, sentencias, desempeños, etc.»; al género de agudeza del «raciocinio» pertenecen los modos «misterios, reparos, ilaciones, pruebas, etc.»; al género de agudeza de la «invención» corresponden los modos «ficciones, estrategias, invenciones en acción y dichos, etc.» (*Agudeza*, IV, *Obras completas*, p. 245).

Para ello traigamos a primer plano lo que Gracián llama división más propia de la agudeza, agudeza de correspondencia y conformidad¹⁷

17 «más propiamente se dividiera en agudeza de correspondencia y conformidad entre los extremos objetivos del concepto, que son los correlatos que une para la artificiosa sutileza», *Agudeza*, III, p. 242.

incompleja¹⁸. Uno de los ejemplos que aduce Gracián en confirmación es el de Floro a la muerte de César: «Aquél [dice] que anegó todo el mundo con la romana sangre, inundó con la suya todo el Senado [...]. Vese la correspondencia entre el mundo, lleno de sangre ajena, y el Senado de la suya propia: sangre con sangre» (*Agudeza*, III, *Obras completas*, pp. 242-243). En el auto de Calderón esta agudeza se verifica, por ejemplo, en la correspondencia de atributos entre Rebeca y la Virgen María, en *Primero y segundo Isaac*¹⁹:

NIÑA	Soy la segunda Rebeca, pues fecundamente intacta, convendrá en mí lo fecunda; y si ella en el pozo daba de beber al peregrino, yo en aquesta fuente clara, cuyos siete caños son sacramentos de la gracia (vv. 1687-94)
------	--

Aunque este ejemplo «encierre en sí dos [...] agudezas (dos formalidades y dos extremos, que fundan la correlación), con todo eso se llama compleja porque va por modo de un pensamiento solo» (*Agudeza*, IV, *Obras completas*, p. 244). Y dentro de la división de la agudeza incompleja en cuatro géneros con sus respectivos modos, señalados más arriba, este ejemplo del auto calderoniano pertenece al género «correlación y conveniencia» y a sus modos. En la correlación «entran las proporciones, improporciones y semejanzas, paridades, alusiones, etc.» (*Agudeza*, IV, *Obras completas*, p. 245), y en el citado romance de la Niña se encuentran estos tropos: la metonimia por correspondencia (segunda Rebeca por la Niña, la Virgen); la metáfora por semejanza (la Niña será fecunda como Rebeca porque es fecundamente intacta; Rebeca daba agua al peregrino en el pozo, la Niña la dará en la fuente clara de los sacramentos).

¹⁸ «Dividiráse adecuadamente en agudeza de artificio menor y de artificio mayor: quiere decir, incompleja y compuesta. La incompleja es un acto solo, pero con pluralidad de formalidades y de extremos, que terminan el artificio, que fundan la correlación». *Agudeza*, IV, p. 244.

¹⁹ En adelante citaré por la edición de Ángel L. Cilveti y R. Arias, en Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, en prensa.

En el mismo romance hay «agudeza de contrariedad y discordancia entre los mismos extremos del concepto» (*Agudeza*, III, *Obras completas*, p. 243), a tenor del ejemplo, entre otros, de la agudeza de San Crisólogo a la Magdalena que regó con lluvia de lágrimas los pies del Señor: «siempre el cielo envía su lluvia a la tierra, mas hoy la tierra es la que rige el cielo». En el auto Rebeca va a sacar agua del pozo como las demás por «humildad», pero no va, como las demás, por «servidumbre» (del pecado); para muchas el pozo es de aguas muertas y para Rebeca de aguas vivas, etc.:

ELIAZER

Como las demás,
por la humildad que la exalta,
mas no por la servidumbre.
Dígalo el ser para tantas
pozo de aguas muertas; pues
ninguna hizo della gracia,
y para ella de aguas vivas (vv. 1671-77)

Las agudezas respectivas de estos dos ejemplos gracianos proporcionan rasgos («conceptos imaginados») de la alegoría de *Primero y segundo Isaac*, no la concepción alegórica como tal.

Entre los diferentes modos de agudeza de ponderación escojamos la «agudeza por ponderación misteriosa» en atención a la naturaleza esencialmente misteriosa de la Eucaristía. En general, «quien dice misterio dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta es más estimada y gustosa» (*Agudeza*, VI, *Obras completas*, p. 260). Pero Gracián escogió el soneto de Góngora «A la Purísima Concepción de Nuestra Señora» como ejemplo de esta clase y modo de agudeza no sólo por el gusto que proporciona desentrañar el misterio, sino también por su valor religioso: «Vencióse ya por lo ingenioso, ya por lo sacro, al glosar Don Luis de Góngora el vestido del sol, el tocado de las estrellas, y los chapines de la luna, en la reina del Empíreo, dando por razón del misterio su más brillante pureza». El soneto satisface las condiciones de lo verosímil maravilloso: la naturaleza queda muda de admiración ante la pureza de la Virgen, proclamada por el sol, la luna y las estrellas, la Iglesia, la Escuela (la teología escolástica) y las «plumas bellas» de los santos, tal como recoge el último terceto:

¿Qué mucho, pues, si aún hoy sellado el labio,
 si la naturaleza aún hoy te aclama,
 Virgen pura, si el sol, luna y estrellas? (*Agudeza*, IV, *Obras completas*, p. 263)

Este concepto de lo verosímil maravilloso tiene desarrollo más amplio y más dramático en *La hidalga del valle* de Calderón. Primero, la naturaleza celebra la maravilla de la Inmaculada Concepción vistiéndose con los atributos que el *Apocalipsis*, 12, 1, concede a María:

El sol un manto azul, todo estrellado,
 con recamados visos se ha vestido,
 la luna de topacios se ha calzado,
 el cielo de diamantes se ha lucido
 (y no sé para quién) coronas bellas
 de doce en doce hicieron las estrellas.
 La tierra de sus galas envidiosa,
 se ha vestido también de mil colores,
 y siendo por diciembre, tan hermosa
 está, que brota anticipadas flores:
 la azucena, jazmín, clavel y rosa
 al mayo le han robado los primores,
 dando (no sé por qué) la enhorabuena
 clavel, rosa y jazmín a la azucena [Inmaculada]
 Etc. (*Obras completas*, III, p. 121)

Y más adelante Placer muestra la verosimilitud de la Inmaculada Concepción con el argumento de Escoto:

Dios quiso hacer cuanto pudo,
 y pudo hacer cuanto quiso,
 luego que sea es preciso
 esta Virgen escogida
 para Madre, preferida
 en todo, siendo en su estado
 concebida sin pecado (*Obras completas*, III, p. 126; *cf.*
 también *Las Órdenes Militares*, *ibidem*, pp. 1034-37)

Tampoco en este caso la agudeza graciana sobrepasa la contribución del auto a la alegoría. Por su valor poético («vestido del sol, el tocado de

estrellas») y conceptual (la «brillante pureza» de María es «razón del misterio») forman parte real del despliegue alegórico calderoniano.

De la agudeza de raciocinio, cuyos modos son misterios, observaciones, ilaciones, pruebas, etc., dice Gracián que trata de la belleza: «Tiene la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, en éstos la belleza. Úsanse mucho en la poesía para exprimir y exagerar los sentidos. Es muy ordinario dar conclusión conceptuosa a un epigrama, a un soneto, a una décima con un bien ponderado argumento», como es el caso de este terceto de Lope sobre la conducta de Faraón con la mujer de Abraham, Sara:

¿Quién hay que del peligro no se nombre,
viendo que el mismo Dios fue necesario
para defensa del honor de su nombre? (*Agudeza*, XXXVI,
Obras completas, p. 410)

En este terceto y en las estrofas que le preceden el discurso está al servicio del «asombro». En el auto *A María el corazón* de Calderón el discurso suscita asombro ante la maravilla eucarística, pues la Virgen como madre de Dios y de los hombres y altar del Sacramento, es el mejor medio para atropellar vicios, recibir el mayor milagro, el mayor prodigio y extremo de amor. Por ello todos (incluida la Culpa) honran a María:

PEREGRINO	[...] en vuestras aras reciba este santo sacramento [...]
SOBERBIA	Declarando al mundo con este ejemplo, que para atropellar vicios
IRA	... y recibir el inmenso milagro de los milagros,
ENVIDIA	... misterio de los misterios,
CODICIA	... prodigio de los prodigios
GULA	... y extremo de los extremos
LASCIVIA	... del poder y del amor,
TODOS	... es María el mejor medio.
PEREGRINO	Pues confesadlo vosotros, para mayor dolor vuestro, mientras para mayor honra

Suya, decimos a un tiempo: (*Obras completas*, III, pp. 1150-1)

El cuarto género de agudeza del sistema de Gracián es de invención, «y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dichos, etc.» (*Agudeza*, III, *Obras completas*, p. 245), como muestra este hiperbólico pasaje cuajado de «conceptos imaginados» calderonianos:

Excelente capricho es el de aquel caballero que entró a torear dentro de una bien fingida montaña, para significar su firmeza propia y la dureza ajena; fue ruando por la real plaza, y en llegando a la esfera de su actividad y influencia, instantáneamente reverdeció el ufano monte, brollaron fuentes, brotaron plantas, cambiaron flores, volaron aves, y bullieron fieras. Pero ya encarándose con el marcial palenque las fuentes se convirtieron en volcanes, las flores en llamas, la armonía en horrisono fragor, y todo el monte en todo un formidable Mongibelo [Etna], que con espantoso ruido reventó, desgajándose en cuatro partes, abortando un Encélado armado, rodeado de varios monstruos, que con trompas y añafles le hacían salva; fueron luego descendiendo por las gradas, que con grande artificio formaron las ruinas (*Agudeza*, XLVII, *Obras completas*, p. 443)

A renglón seguido añade Gracián: «Procúrese siempre en estas invenciones que tengan alma de significación y hermosura de apariencia». Una invención hiperbólica similar, a base de «conceptos imaginados», que sirve para la formación del argumento en el auto calderoniano podría ser la siguiente:

MUNDO

Que al tiempo que tú [Gentilidad] la sacra
deidad de la Luna invocas,
quizá porque Dios se agravia
de este género de culto,
de la rústica montaña
más intrincada del bosque
la fiera salió con rabia
tal, que por ojos y boca
rayos vibra y fuego exhala.
El redil de Beel, [...]
fue donde el primer estrago
de sus presas y sus garras
entró ejecutando, y tanto

de uno en otro el daño pasa,
que también el Hebraísmo, [...] infestando el aire abrasa (*El verdadero dios Pan, Obras completas*, III, p. 1247)

Pero en el auto calderoniano la mejor ejemplificación de agudeza de invención sería la alegoría, puesto que el método alegórico es el método del auto. Gracián (lo indicamos más arriba) habla de la alegoría como agudeza de invención en acción:

Hay ejecuciones alegóricas que declaran grandemente un intento; hizo siempre la agudeza célebres las hazañas y muchos hechos [...] fueron más memorables por ilustrarlos ella. Sonó mucho la campana del rey D. Ramiro de Aragón en Huesca, tocó a muerte para sus altivos vasallos, y para él a inmortalidad de su cobrada reputación [...]. En otro género de significar fueron muy celebradas las tres banderas, blanca, colorada y negra, que alternaba en su tienda aquel bárbaro rayo de Asia, Tamerlán (*Agudeza*, XLVII, *Obras completas*, pp. 443-44)

La coincidencia fundamental entre el significado de la alegoría en Gracián y en Calderón estaría en que, para ambos, las alegorías, como dice Gracián, «declaran grandemente un intento», afirmación que no revela la naturaleza y la función específica de la alegoría del auto calderoniano.

Para Calderón, en efecto, la alegoría es el método para construir el auto sacramental y funciona en calidad de hipótesis de trabajo encaminada a verificar el proyecto de quien la concibe (con mucha frecuencia el demonio, y a veces su antagonista, el ángel, u otro emisario de Dios): es «un espejo que traslada / lo que es [una realidad espiritual] con lo que no es» (la representación sensible), de forma que «el que está mirando a una [a la representación sensible] / piense que está viendo a entrambas» —la representación sensible y la realidad espiritual por ella representada— (*El verdadero dios Pan, Obras completas*, III, p. 1242). En la fase de concepción del auto, la alegoría, el «espejo», se desenvuelve a base de «suposiciones» particulares, o «conceptos imaginados» (conceptos revestidos de imágenes), cada uno de los cuales contribuye a la elaboración del «argumento», el cual se plasma en «práctico concepto», en representación escénica, gracias a la analogía que, a través de los conceptos imaginados, guarda con la experiencia del espectador del auto. La alegoría del auto es, pues, expresión de los conceptos imaginados del argumento y, a fuer de tal, preside la concepción de

ambos y sugiere la correspondencia entre representación escénica y realidad (espiritual) representada por la escena²⁰.

Cualidad definitoria del estilo de pensamiento y de expresión en Gracián y en Calderón es, en opinión unánime de la crítica (pero con importantes excepciones con respecto a uno y otro autor), el intelectualismo, la preponderancia que en la obra de ambos tienen culteranismo (recursos de estilo culto, erudito) y conceptismo (recursos para producir conceptos sutiles): «Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto [...]. Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza, mas cuando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto hacen la obra cabal» (*Agudeza, LX, Obras completas*, p. 496); «Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo» (*Agudeza, LXII, Obras completas*, p. 505). Para Gracián el concepto engloba conceptismo y culteranismo:

Hase de procurar que las proposiciones lo hermoseen [el estilo], los reparos lo aviven, los misterios le hagan preñado, las ponderaciones profundo, los encarecimientos salido, las alusiones disimulado, los empeños picante, las trasmutaciones sutil, las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paranomasias donaire, las sentencias gravedad, las semejanzas lo fecunden y las paridades lo realcen (*Agudeza, LX, Obras completas*, p. 496)

Y así llama al carmelita descalzo Fr. Jerónimo de San José (autor de *El genio de la historia*), a la vez «conceptuoso y elegante en sus versos, erudito y docto en sus discursos» (*ibidem*, p. 497). El concurso de culteranismo y conceptismo forma la obra literaria perfecta: «Cuando concurren lo realzado del asunto, la agudeza de la invención y la variedad de la escogida erudición, hacen un todo muy perfecto y acepto»: fuentes históricas, apotegmas, agudezas, chistes, donosidades, dichos heroicos, emblemas, alegorías y parábolas, adagios, refranes, paradojas, problemas, enigmas, «que de todo se socorre la prudente y sabia erudición, disfrutando siempre la nata, y como discreta abeja, recogiendo la flor de la agudeza, de la prudencia y de la sabiduría» (*Agudeza, II, Obras completas*, p. 238); «Vívase con el

²⁰ Cfr. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón*, The Dolphin Book, Oxford and London, 1943, pp. 42 y ss.; Á. Cilveti, «Dramatización de la alegoría bíblica en *Primero y segundo Isaac*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. F. A. de Armas et al., University of Nebraska, 1981, pp. 49-41; I. Arellano y Á. Cilveti, *El divino Jasón*, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1992, pp. 64-85.

entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe» (*Agudeza*, LVII, *Obras completas*, p. 488).

El intelectualismo del auto calderoniano está manifiesto en declaraciones explícitas y en la función dramática de los personajes, en especial, del entendimiento, el ingenio y el pensamiento. El entendimiento es una de las tres potencias del alma, junto con la memoria y la voluntad. Como tal potencia, es «timonero» de la vida:

ENTENDIMIENTO De la nave de la vida
el entendimiento ha sido
timonero, a cuyo diestro
discurso fió el Divino
artífice el gobernalle,
pues con uno y otro aviso
la chusma de las potencias,
el velamen de sentidos,
el huracán de los riesgos,
del escollo de los vicios
o el silbo avisa prudente
o le aparta prevenido (*La protesta de la fe*, loa,
Obras completas, III, p. 727)

y actúa como razón natural, o como razón ilustrada por la fe. En el primer aspecto, el Entendimiento sabe del mal y del bien:

CIENCIA Si está en el Entendimiento
el saber del Bien y el Mal,
a la Ciencia Natural
es no pequeño argumento
que haya de tocar el tiento
de su acierto o de su error (*El pintor de su deshonra*,
Obras completas, III, p. 833)

La ilustración del entendimiento por la fe conlleva subordinación, obediencia, cautividad, en el contexto de la *fides ex auditu* (la fe que entra por el oído), de San Pablo (*Rom.*, 10, 17):

PENITENCIA Cautivo tu Entendimiento
está ya de la fe santa,
por el oído (*Los encantos de la culpa*, *Obras*

completas, III, p. 420; *cfr. Amar y ser amado y divina Filotea, ibidem*, p. 1793)

y causa verosimilitud superracional:

OÍDO [...] aunque en la fracción [del pan] se escucha ruido de pan, cosa es clara que en fe de la penitencia a quien oigo que la llaman carne, por carne la creo; pues que ella lo diga, basta (*ibidem*)

Bajo este cautiverio (libre, pues la fe es obediencia que implica sumisión voluntaria, *Rom.*, 1, 5) el entendimiento es «girasol» de la fe:

FE ¿Quién me llama?
ENTENDIMIENTO El humano Entendimiento, que hoy hasta aquí ha seguido, girasol de sus reflejos (*Psiquis y Cupido* para Madrid, loa, *Obras completas*, III, p. 363)

Su abandono por parte del hombre causa total obscuridad en éste y en el mundo que le está sometido:

HOMBRE ¡Ay de mí, infeliz! Que todo el orbe he dejado a oscuras (*La vida es sueño, Obras completas*, III, p. 1399)

Y cuando el hombre reconoce su error el entendimiento lo restituye a Dios mediante el arrepentimiento:

ENTENDIMIENTO Ya que dar satisfacción no pueda, podrá su pío llanto al cielo enternecer, para que la de quien pueda; [...]
SOMBRA ¿Quién ha dicho eso?
ENTENDIMIENTO La Fe (*La vida es sueño, ibidem*, p. 1403)

Su función específica es encaminar voluntad y memoria al buen uso del albedrío:

ENTENDIMIENTO [...] soy el que a ambas [voluntad y memoria] encamino con la luz de la razón al uso del albedrío, pues siendo el Entendimiento soy el que las ilumino (*La nave del mercader*, vv. 777-81)²¹

Informado por la Fe, el Entendimiento excede a toda otra potencia:

DUDA Víctor el Entendimiento; mas ¿cuándo, aplicado bien, no excede a toda potencia? (*Mística y real Babilonia*, toa, *Obras completas*, III, p. 1044)

La información por la fe implica que el Entendimiento acepta y proclama lo verosímil maravilloso de la fe, en el presente caso la concepción inmaculada de María:

ENTENDIMIENTO En una zarza divina que ardiendo siempre se ve no consumirse y se halla en las llamas florecer, jeroglífico previno de una hermosa niña a quien el fuego de nuestra culpa no la pudo comprender (*ibidem*)

En general, como dice B. Marcos Villanueva, el Entendimiento iluminado por la fe «es como un padre espiritual y un moderador de la actividad del hombre»²².

²¹ En adelante citaré por la edición de I. Arellano, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1996.

²² *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, Universidad de Deusto, 1973, pp. 185 y 165-247.

Ahora bien, la raíz del intelectualismo calderoniano se encuentra en el concepto de ingenio, que es «extensión de entendimiento», la parte no engendrada del alma, su parte ingénita:

INGENIO

[...]

el ingenio soy humano,
cuyo nombre compusieron
de tres etimologías
tres idiomas, pues el griego
dice que el ingenio es
extensión de entendimiento;
y por la divinidad
del alma dice el hebreo
que es un no engendrado ser
del alma misma: añadiendo
el latino que es del alma
parte, no engendrada, siendo
el ingénito, de donde
el nombre toma; supuesto
que ingénito y no engendrado
viene a traducir lo mismo (*A Dios por razón de
estado, Obras completas, III, p. 852*)

El ingenio es parte divina del alma:

INGENIO

Dionisio, que significa
lo acendrado y lo supremo
de aquella divinidad
del alma, como diciendo
que es quinta esencia del alma
el nombre de que me precio.
[...]

que aquel que dijo Dionisio
dijo (habla el Sacro Texto)
divinidad destilada,
que es decir lo más intenso
de la porción de divina
que goza el alma (*ibidem*)

El ingenio es un concepto de abolengo agustiniano (que Margraff, de manera un tanto taxativa, considera como razón sobranatural)²³; es asistido por el pensamiento, que es la capacidad cognoscitiva de aquél y que precisa de su control:

INGENIO El Pensamiento, ese loco
que pocas veces atento
se ve a obedecer, me asiste (*A Dios por razón de estado, Obras completas*, III, p. 853)

Le asiste, naturalmente, pensando, para que el ingenio llegue a saber:

PENSAMIENTO [...]
a mí me toca el pensarlo
y a ti [Ingenio] te toca el saberlo (*A Dios por razón de estado, ibidem*, p. 851)

Este auto se desarrolla enteramente a base de la discusión filosófico-teológica del ingenio, asistido del entendimiento ilustrado por la fe, con Gentilidad, Sinagoga, África y Ateísmo. Ingenio y pensamiento exhiben características similares en la loa de *El jardín de Falerina* (con nombre de Entendimiento; *Obras completas*, III, pp. 1502-6), y, sobre todo, en *El día mayor de los días* (*Obras completas*, III, pp. 1635-59), y su objetivo es lo verosímil maravilloso centrado en la Eucaristía:

NOCHE
TIEMPO ¿Cuál la ley de gracia es?
La que, recogiendo el grano
[...]
[...] y hecho pan,
lo multiplicó la fe:
muerto en la tierra dio fruto,
que gloria del cielo es. [...]
¿Quédate algo que saber,
Ingenio?

23 N. Margraff, *Der Mensch und sein Seelenleben in den Autos Sacramentales des Don Pedro Calderón de la Barca*, Univ. zu Bonn, Heinrich Ludwig, 1912, pp. 105 y ss. E. Frutos, en «La filosofía del barroco y el pensamiento de Calderón» (*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 9, 1951, pp. 220-22), señala imprecisión en la opinión de Margraff.

INGENIO

No, sino mucho
que admirar (*El día mayor de los días, Obras
completas*, III, p. 1659)

Con lo dicho en este apartado creemos haber presentado la relación fundamental entre lo verosímil maravilloso de la *Agudeza* de Gracián y del auto calderoniano. Dudamos que un examen más amplio de todos los géneros y modos de agudeza pudiera verter más luz sobre lo esencial de esa relación. En los autos calderonianos no hay referencia explícita a la *Agudeza* ni parece haber propósito deliberado de seguir su pauta. Las coincidencias señaladas y otras similares que podrían señalarse son comunes a los escritores coetáneos y sus antecedentes inmediatos más ilustres son Quevedo y Góngora, especialmente el segundo. Consideremos brevemente cada uno de estos dos autores.

Primero Quevedo, citado por Gracián como «el primero» en los «ingeniosos equívocos», que «son poco graves [...] y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente» (*Agudeza*, XXXIII, *Obras completas*, p. 399), de lo que serían muestra los versos de la siguiente jácara:

Más alcaides ha tenido
que el castillo de Milán,
[...]
más sentencias que el derecho,
y excusas que el no pagar,
más autos que el día de Corpus,
[...]
Bien se podría hallar un hombre
más jifero y más galán;
mas hombre más bien prendido,
dudo que se pueda hallar (*Agudeza*, XXXIII, *Obras
completas*, p. 399)

Por el lado calderoniano, en *La nave del mercader* (aparte la correspondencia en la construcción paraleléstica), la Culpa satiriza con amarga ironía:

si habla de flores soy áspid;
si de fieras, basilisco;

si de aves, soy arpía;
 si de peces, cocodrilo;
 si de plantas, soy cicuta;
 [...]

 de suerte que no hay baldón tan indigno
 que como él lo sea deje de ser mío (vv. 342-63; lo mismo en
A tu prójimo como a ti, Obras completas, III, p. 1891)

Una muestra de sátira burlesca más ligera se encuentra en el siguiente parlamento del Gusto en *Los encantos de la culpa* (y frecuentemente en las intervenciones del albedrío en varios autos):

prudentísima vejez,
 [...]

 ¿ahora sabes que el hombre,
 cuando en peligro se ve
 de la enfermedad prolija,
 del enemigo cruel,
 de la pérdida de hacienda,
 de la esperanza del bien,
 solo se acuerda del cielo,
 y que se olvida después
 que lo uno esté mejorado
 u esotro alcanzado esté? (*Obras completas*, III, p. 408)

En este ejemplo de agudeza quevediana la sátira es elemento constructivo al servicio de la alegoría de los dos autos citados de Calderón, como ocurría con Gracián. Igualmente en el terreno metafísico en el soneto quevediano:

¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!
 ¡Poco antes, nada; y poco después, humo.

En el auto *La vida es sueño*, cuando el hombre despierta de su letargo, pregunta:

¿No es ésta aquella primera
 bóveda, que fue mi cuna?
 [...]

¡Qué de cosas he soñado! (*Obras completas*, III, p. 1401;
cfr. *El Año Santo de Roma*, vv. 9 y ss.²⁴)

También en la pregunta calderoniana y en la respuesta quevediana acerca del ser del hombre:

NATURALEZA

¿Quién soy? Pero ¿qué sentido
podrá decírmelo hoy,
si para saber quién soy
fuerza es saber quién he sido?
Y esto está tan escondido
al primer discurso humano
que investigarlo es en vano;
pues quien a mí sin mí
me hizo, no me informa aquí
a mí de mí, será llano,
de ansias mis discursos llenos,
torne mi discurso atrás;
pues cuando sé de mí más
es cuando de mí sé menos (*El pintor de su deshonra*,
Obras completas, III, p. 834)

En Quevedo:

¡Ah de la vida! ... ¿Nadie me responde?
[...]
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado (*Poesía original
completa*, 2, vv. 1-11, ed. J. M. Blecua, Barcelona,
Planeta, 1981)

Pero en Quevedo la metafísica del desengaño nunca alcanza (al menos explícitamente) el nivel gnoscológico nihilista de Calderón:

JUSTICIA

Ni el bien es bien en la vida
ni el mal mal; y siendo así

²⁴ Cito por la edición de I. Arellano y Á. L. Cilveti, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1995.

que no dejan conocerse
 ni uno ni otro hasta morir,
 ama a un Dios que te ama (*No hay más fortuna que
 Dios, Obras completas*, III, p. 633)

aunque sí una solución resignada semejante:

A las promesas miro como a espías;
 morir al paso de la edad espero:
 pues me trujeron, llévenme los días (*Poesía original*, 5, vv.
 12-14, ed. cit.)

En cuanto a la influencia de Góngora es lugar común considerar a Calderón el dramaturgo más gongorino del Siglo de Oro²⁵. Es una opinión que no tiene suficientemente en cuenta la función de los recursos empleados por uno y por otro autor: en el primero eminentemente lírica y en el segundo dramática. En los autos esa función dramática adquiere su significado de la alegoría de que forma parte. Considerados aisladamente, como piedras separadas del edificio alegórico, los recursos del auto calderoniano participan, con frecuencia, del efectismo colorista y a veces de la calidad lírica de la poesía gongorina, pero dentro del edificio alegórico calderoniano esos recursos son elementos constructivos de la alegoría en tanto que adquieren un significado específicamente dramático y didáctico ajeno a la poesía de Góngora.

Por lo que respecta a los autos, E. J. Gates (*op. cit.*, p. 254) señala la correspondencia entre *La cena del rey Baltasar*:

Y sus hijos [de Nembroth] cada uno
 de tan disforme estatura
 que era un monte organizado
 de miembros y de medulas (*Obras completas*, III, p. 162)

y los siguientes versos del *Polifemo* :

Un monte era de miembros eminente
 este que, de Neptuno hijo fiero (vv. 49-50)

25 E. J. Gates, «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 241-48.

Adviértase que el fiero hijo de Neptuno no tiene más trascendencia que el mito del amor imposible y monstruoso (a Galatea), mientras que los hijos de Nembroth adquieren su significado de la alegoría de la vanidad e idolatría que Baltasar representa.

Más común que la semejanza en la alusión mitológica es la comunidad de vocablos cultos (v. g., *canoro*, *cerúleo*, *crepúsculo*, *culto*, *émulo*, *esfera*, *esplendor*, *fragante*, *nocturno*, *purpúreo*, etc.) en Góngora y en los autos de Calderón, por ejemplo:

BALTASAR Ya con la empinada frente
la esfera abolla cerúlea (*La cena, Obras completas*,
III, p. 162)

Otro tanto en las construcciones con hipérbaton:

Esos árboles, pues, ve la mañana (Góngora, *Soledad I*, v.
701)

Estos, pues, viendo que un arca (*La cena, Obras completas*,
III, p. 126)

Una somera lectura del contexto de este vocabulario y de esta construcción muestra un propósito de novedad y asombro semejante. Y lo mismo se aplica a la concepción y al uso característicamente gongorinos de otros recursos literarios por ambos autores, como metáfora, plurimembración y correlación. La metáfora gongorina estilizada y colorista, por el estilo de

breve tabla, delfín no fue pequeño (*Soledad I*, v. 18)

tiene su semejante en el siguiente ejemplo del auto:

CULPA [...] esta trémula nave,
que, siendo pez del mar, del viento ave (*La nave del*
mercader, vv. 3-4, ed. cit.)

En Calderón estos versos forman parte de una correlación paralelística con trueque de atributos:

duda si ave es del mar o pez del viento.
[...]

sobre el inquieto campo de la espuma
 nadar volando, pájaro sin pluma,
 delfín volar, nadando sin escama,
 bestia del mar a su argonauta llama (*La nave del mercader*,
 vv. 9-19, ed. cit.)

y este desarrollo tiene amplio antecedente en Góngora, por caso:

mancebos tan veloces
 que cuando Ceres más dora la tierra
 y argenta el mar desde sus grutas hondas
 Neptuno, sin fatiga
 su vago pie de pluma
 surcar pudiera mieses, pisar hondas,
 sin inclinar espiga,
 sin violar espuma (*Soledad I*, vv. 1027-34)²⁶

El uso del trueque de atributos en Góngora está concebido en un contexto lírico y en el auto calderoniano en el contexto de un drama religioso desarrollado por medio de la alegoría. E. M. Wilson («The four elements», p. 46) ha comparado el uso del cambio de atributos en ambos autores con un balance más bien negativo para Calderón y sospecha que el dramaturgo lo hubiera adoptado para concentrarse en algo que le interesaba más que la «fórmula» misma del trueque de atributos. En nuestra opinión, lo que interesaba a Calderón era el efecto dramático logrado por medio de la alegoría a la que se subordinan ese recurso y los restantes (imagen, metáfora, sinécdoque, metonimia, hipérbaton, etc.) por él empleados²⁷.

La conclusión fundamental es que los recursos literarios del conceptismo y culteranismo de Gracián, Quevedo y Góngora intervienen en la concepción y expresión de lo verosímil maravilloso del auto de Calderón (la Eucaristía) no con carácter autónomo, sino en función subordinada a la alegoría específica del auto calderoniano.

²⁶ Ver D. Alonso, «La correlación en la poesía de Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 11-17; E. Wilson, «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, p. 46; E. Wilson y J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis Books, 1964; y para los textos de Calderón en *La nave del mercader* las notas al texto en la edición citada.

²⁷ Cfr. Á. Cilveti, «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, 80, Band, Heft 4, 1969, pp. 491-97.