

CESÁREO BANDERA (University of North Carolina at Chapel Hill)

«Los autos de Calderón y la estética moderna»

Dins Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 de febrero-1 marzo, 1997, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos. Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 1997.

Repitamos una vez más la famosa opinión de Menéndez y Pelayo sobre los autos sacramentales: son una «aberración o excepción estética». En mis «Reflexiones sobre el auto sacramental calderoniano» he tratado de situar el sentido de esa «aberración», desvío inesperado, excepcionalidad, dentro de un marco histórico e ideológico que no puede por menos de incluir la escandalizada oposición de tipo religioso con la que desde mediados del XVI aproximadamente tuvo que enfrentarse, primero, gran parte de la literatura de ficción en general y a continuación el teatro en particular y de manera muy especial los autos. Pues parece lógico suponer que deba existir alguna relación importante entre lo que a Menéndez Pelayo le parecerá con el tiempo una «aberración estética» y lo que al moralista o teólogo del Siglo de Oro le podía parecer ya entonces algo poco menos que sacrílego. Los autos sacramentales, digo en el trabajo citado, pese a su popularidad, iban, por así decir, contra corriente tanto de la evolución histórica del sentimiento religioso —la experiencia histórica de lo sagrado— como del sentimiento estético. Convergencia de sentimientos que no puede por menos de sugerir, como digo, que tengan algo en común. Prosiguiendo, pues, en este intento de comprender lo «aberrante» de los autos por referencia a otras «aberraciones» o estéticas o religiosas, no puede pasarse por alto una muy notable «aberración» por lo que tiene, al parecer, de estéticamente inesperado, extraño y, para muchos, un tanto decepcionante. Pienso concretamente en el *Persiles* cervantino, ese «Christian romance», como acertadamente lo ha llamado Forcione, el «anti Quijote», como lo llamó Valbuena Prat, «el último sueño romántico de Cervantes», como decía Farinelli; opinión típica la de este último, expuesta en tono paternalista, condescendiente, que por debajo de un elogioso lirismo viene a decir que, si bien desde un punto de vista rigurosamente estético el *Persiles* es un desastre, donde «todo se somete a la inspiración del momento; todo es capricho, sin ley ni regla; [donde] la casualidad domina [y] la necesidad de los acontecimientos es superflua», donde todo ocurre y se soluciona por obra de la Providencia Divina, hay de todas formas que perdonárselo a Cervantes, por ser quien es y porque al fin y al cabo ya es viejo cuando lo escribe y no se le puede negar, humanamente hablando, que eche a volar su fantasía de poeta por última vez. Es esta actitud, bastante generalizada, la que se adivina sin demasiado esfuerzo tras las siguientes palabras del citado Valbuena Prat:

Si para comprender al Cervantes escritor, la obra decisiva es el *Quijote*, para el hombre, para el pensador, es necesario el complemento de su obra final *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (*Historia de la literatura*, II)

[...] Quiero decir con todo esto que, en términos de «aberración» estética, considero que el *Persiles* es al *Quijote* lo que los autos sacramentales de Calderón son a lo mejor de su producción dramática, a *La vida es sueño*, los famosos dramas de honor, etc. Con lo cual evito comparar *directamente* al *Persiles* con los autos, pues está claro que, por lo menos en términos de capacidad de escándalo, los autos son, sin duda, más «aberrantes» que el *Persiles*. Este no atrajo nunca hacia sí la vociferante hostilidad que se desató contra aquellos. Al fin y al cabo, no es lo mismo remedar física, visiblemente, los símbolos eucarísticos en un tablado callejero que convertir el errabundo periplo de unos entes de ficción en símbolo cristiano del destino del hombre en la tierra. Lo que es necesario comparar es el sentido de la relación *Persiles-Quijote* con el de la relación de los autos con lo mejor del drama secular calderoniano. [...]

[En el prólogo de las *Novelas ejemplares*,] no parece que Cervantes mostrara en ningún momento predilección por la «historia de [ese] hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» que era para él la historia de Don Quijote, [...] aunque dé claramente a entender por otra parte que está satisfecho de su obra («porque te sé decir que me costó algún trabajo componerla»). Es como si ese distanciamiento, ese frío y radical abandono del hijo que acaba de traer al mundo, ese echarlo, por así decir, de puertas afuera sin recomendaciones de ninguna clase, sin la menor protección contra lo que a cualquiera se le ocurra hacer con él, fuera parte integrante de la intención que anima la obra, forma interna de ser coherente consigo misma. Pues está claro que Cervantes se aparta aquí deliberadamente de los prólogos [de la novela picaresca de Mateo Alemán] *Guzmán de Alfarache*. ¿Qué sentido tendría crear un loco rematado, encarnación viviente de lo que no se debe hacer con los condenados libros de caballería y suplicarle al «carísimo lector, casi con lágrimas en los ojos, que le perdone o disimule sus faltas»? En principio el loco Don Quijote está ahí, no para que la gente se apiade de él sino para que se distancien de él, para que lo aparten de sí por lo que representa.

En este extraordinario y originalísimo prólogo, por un momento, como a la luz de una iluminación súbita, vemos cuán cerca estuvo Cervantes de hacer lo que tal vez por esas mismas fechas estaba haciendo ya Quevedo en su *Buscón*. Quevedo, a quien tampoco le gustó nada la actitud de Mateo Alemán con su pícaro protagonista.

No soy yo ni mucho menos el único que ha visto una íntima relación histórico-literaria entre Don Quijote y [el protagonista del *Buscón*,] Pablos de Segovia. T. E. May, por ejemplo, se expresaba así en 1950:

[Pablo muestra el viejo pícaro de la literatura experimentando una transformación básicamente similar a la que sufrió el caballero novelesco al ser encarnado en Don Quijote]

[...] Intención paródica y actitud ético-estética frente a un género popularísimo en su época que no puede por menos de sugerirnos fuertemente la intención y la actitud de Cervantes frente a los libros de caballerías.

Pero es que hablar de Pablos de Segovia es hablar por ejemplo, de esa famosa escena del rey de gallos al principio de la obra; o sea, es hablar, de toda una larguísima tradición folklórico-ritual de tipo carnalesca, profundamente sacrificial, expulsiva, que ha sido estudiada por Edmond Cros en referencia a la novela de Quevedo, en la cual descubre el crítico francés «[el esquema más fecundo: el grupo (o el individuo) rodeado por la multitud hostil]» en perfecta homología estructural con el esquema básico de una ejecución pública de la justicia, cosa de lo que está lleno también el *Buscón*.

Dicho de otra forma, pensar en Pablos de Segovia, aunque solo sea momentáneamente en presencia del loco don Quijote, es ver también por detrás de su «seca, avellanada y antojadiza» imagen la fiesta de los locos, «the festival of fools», o sea esa misma larguísima tradición carnalesca, sacrificial y expulsiva en la que va a hundir sus raíces y de la que va a sacar su más profundo sentido el *Buscón* quevedesco.

Mucho se ha hablado últimamente de la intertextualidad; pues bien, la intertextualidad puede proporcionarnos interesantísimas sorpresas. Y en mi opinión esta en la que se acercan hasta tocarse por un momento Cervantes y Quevedo es una de ellas y de las más instructivas. Porque hay que entender muy bien lo que el Quijote pudo ser para mejor comprender lo que terminó no siendo.

No es solo Sancho quien tiene «raíces folklóricas», para usar la frase de Mauricio Molho, sino también Don Quijote, como bien vio este crítico (con quien, por lo menos en esto, estoy de acuerdo):

Lo que equipara al hidalgo con el rústico... es su misma locura, no por lo que tiene de común con la simpleza, sino por la desconsideración que le vale. Desconsideración social y moral que se marca precisamente, en la literatura de la Europa clásica, en el estatuto privilegiado que se atribuye al loco... Tal es el caso de don Quijote, que, rebajado por su locura a condición casi infrahumana, objeto de general escarnio, llega a emparejarse con su inferior... [sometidos ambos] a la presión ambiente que los expulsa y reprime

Lo que, a mi juicio, la crítica no ha entendido bien es el carácter sagrado primitivo, sacrificatorio, de todos estos chivos expiatorios, llámense locos, tontos, o reyes de gallos. Personajes de rituales «folklóricos» que apenas consiguen disimular su entronque con sangrientas prácticas sacrificatorias paganas, como las que nos describe Anton Zijderveld en su interesantísimo libro *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*. Razón por la cual semejantes festivales habían sido condenados repetidas veces por la Iglesia y sus teólogos, como en esta

condenación de la Facultad de Teología de París de mediados del siglo XV en la que el extendidísimo festival de los locos es descrito como:

[un rito supersticioso y escandaloso llamado fiesta de los locos, cuyo origen se remonta a los ritos paganos y la idolatría de los infieles]

«Impío y loco» lo había llamado Jean Gerson, Canciller de la Universidad de París, en 1400, «reliquia de sacrilegios paganos y ritos idólatras». Y piénsese por un momento que este mismo tipo de argumento —origen ritual pagano e idólatra— se usará una y otra vez contra el teatro desde su aparición como espectáculo de masas en la Europa moderna, como he puesto de manifiesto en *The Sacred Game*.

Es por completo irrelevante para nuestro propósito el demostrar, frente a estas acusaciones de paganismo e idolatría, la evidente diferencia que había —pongamos por caso— entre una comedia de Lope o Calderón y un rito sacrificial precristiano; entre otras razones, porque estos moralistas antiteatrales, pese a que se escandalizaban con excesiva facilidad, ni estaban ciegos ni eran estúpidos. A nosotros nos deben interesar estas opiniones y actitudes como testimonio de una determinada sensibilidad histórica ante lo sagrado; sensibilidad que vivía el contraste, la incompatibilidad, entre lo sagrado cristiano y lo sagrado pagano o anticristiano con una nitidez y una intensidad difícilmente reconocibles hoy. Y en lo que debernos pensar es en lo siguiente: si en el siglo XVII era perfectamente posible (sin ser tenido por loco de remate y manicomio) sentir o presentir la presencia del rito sacrificial primitivo ante el teatro como fiesta pública (esa fiesta a la que el hombre se asoma a contemplar su desvergüenza, como decía el Clarín calderoniano), cuánto más se habría de sentir o presentir esa presencia ante espectáculos como el del Rey de Gallos y otros similares con figuras de escarnio expuestas a pública vergüenza.

Este es el trasfondo histórico-cultural que se perfila tanto por detrás de la figura del loco Don Quijote, en cuanto tal loco, como del vergonzante pícaro Pablos de Segovia. Por ahí hay que empezar en ambos casos. Pero a partir de ahí ¡qué divergencia entre la trayectoria cervantina y la quevedesca! Esta última, profundamente sacrificial, victimaria, se limitará simplemente a llevar a cabo la vergonzante expulsión pública implícita ya desde un primer momento en la figura de su pícaro antihéroe. La trayectoria cervantina, por el contrario, consistirá en rescatar gradualmente a ese loco expuesto a la vergüenza pública, de su pública ignominia y devolverlo, reintegrarlo, a su hogar en el más profundo y extenso sentido de la palabra. La anunciada expulsión se suspende, porque a medida que avanza la novela, cada vez aparece con mayor claridad que nadie puede tirar la primera piedra. La trayectoria cervantina comienza en el rito victimario y termina en la conversión cristiana de Don Quijote rescatado de su locura. Ahora bien ¿no es esta asimismo la trayectoria explícita del *Persiles*? Pues claro está que no es ni mucho menos accidental que esta última novela de Cervantes comience con las «voces [que] daba el bárbaro Corsicurbo» en el helado norte (helado por falta de caridad) con el proyectado sacrificio humano de Periandro, y termine en la cristiana y católica Roma con la cristiana y católica unión de los asendereados protagonistas.

¿Qué quiere decir esto? A mi juicio esto quiere decir que el *Persiles* no hace sino revelar, dar forma novelística, estructurar, lo que pudiéramos llamar el subtexto del *Quijote*, la intención o espíritu fundamental que lo sostiene de manera latente, que lo orienta y le da su más profundo sentido. Ahora bien, si esto es así nos encontramos ante una extraordinaria paradoja. Pues, por una parte, en la medida en que podemos decir, sin exageraciones de ninguna clase, que Cervantes crea o hace posible con el *Quijote* la novela moderna, estamos de hecho diciendo que esta debe su posibilidad histórica a ese acto caritativo cervantino que rescata al héroe caído, a ese risible antihéroe a que había quedado reducido históricamente un héroe épico imposible ya, y por otra parte, nos vemos obligados a constatar que el *Persiles*, o sea la novela en la que de manera explícita se estructura el espíritu que hace posible ese acto histórico, es, al menos por comparación con el *Quijote* y de cara al futuro, un fracaso. Es como si el espíritu cristiano que le abre un horizonte nuevo a la ficción poética, tuviera que permanecer en silencio para llevar a cabo su labor, actuar a distancia, desde fuera de la estructura misma de la ficción, a ocultas. Siendo esto así, la historia de la estética moderna en cuanto tal estética, apariencia atractiva, gozoso motivo de persuasión y deleite, aun de deleite desinteresado a lo Kant, es la historia de un progresivo y prolongado olvido, de una expulsión pudiéramos decir. «Víbora humana del siglo», como hubiera dicho Calderón, la estética moderna nace expulsando de sí aquello mismo que le ha dado la vida.

Ni que decir tiene que estamos hablando ya implícitamente de los autos sacramentales de Calderón. Pues, como decíamos antes, los autos de Calderón son a lo mejor de su producción dramática secular lo que el *Persiles* al *Quijote*. Tanto en *The Sacred Game* como en las «Reflexiones» (y de manera más reciente aun en un trabajo de próxima aparición, «Tragedy and Redemption in Calderón») he tratado de explicar que aquello que diferencia de manera fundamental a la visión trágica moderna (si queremos seguir usando aún el término de «tragedia»), la de un Shakespeare o un Calderón, de aquella de la antigüedad clásica —que debe incluir, no solo la representación dramática, sino también y de manera muy especial la *Eneida* de Virgilio— es la exploración sin límites, a fondo perdido, por así decir, de la relación intersubjetiva o, con más precisión, del entramado poco menos que inacabable de las relaciones interpersonales, interindividuales, que constituyen el tejido colectivo de todo grupo humano. Exploración de un mundo de radical inmanencia, sin sombra de verdadera transcendencia, realmente abandonado de los dioses, como hubiera dicho un Lukacs. Exploración peligrosísima a los ojos de un Eurípides o un Virgilio, que, llevada a sus últimas consecuencias, no solo carecería de todo sentido, sino que rayaría en la más loca y criminal insensatez; pero que deviene, no solo históricamente posible sino necesaria y urgente para el gran poeta cristiano de la nueva era. Nueva era que, como explico en los trabajos citados, se caracteriza por una aceleración del proceso cristiano de desacralización de la violencia, a través del cual cada vez se hace más evidente el carácter puramente humano y, en principio, sin límites de la misma, una violencia que se genera precisamente en ese entramado de las relaciones interindividuales.

Todo lo cual quiere decir, aplicado a Calderón, que la extraordinaria profundidad con la que este se adentra en el fondo sin fondo de «las desdichas humanas», de ese «tan industrioso arte / que

aunque le platiquen todos / no le ha penetrado nadie», no hubiera sido posible sin el texto cristiano de la redención, y es ese texto el que de manera explícita adquiere forma dramática en los autos sacramentales. De manera que volvemos a encontrarnos con la misma situación que acabamos de ver en Cervantes: lo mismo que hace posible lo mejor de la obra de Calderón, lo más satisfactorio estéticamente hablando, en tanto que permanezca subyacente y poco menos que en silencio, se convierte en una «aberración» estética tan pronto como sale de su ocultamiento y se viste con el ropaje espectacular de la forma dramática. Y debemos reconocerle a Menéndez y Pelayo la honradez intelectual de haberlo dicho sin ambages. No le va ese ropaje a ese contenido. En esto, como ya hemos dicho, el desarrollo histórico de la secularizada estética moderna ha terminado dándole la razón, a su manera, a los escandalizados eclesiásticos y moralistas no solo de la España del XVI y XVII, sino de la Europa cristiana moderna en general, donde semejantes representaciones sagradas resultaron muy pronto intolerables.

Por consiguiente, ya es hora de que alguien rompa alguna lanza en favor de tan menospreciados y olvidados personajes. Y yo me voy a atrever a hacerlo aun a riesgo de provocar un escándalo de naturaleza similar al que dichos personajes sentían en presencia de los autos. Lo que quiero decir es lo siguiente: la razón más profunda de esa típica alergia de la estética moderna a inmiscuir de manera visible lo sagrado cristiano en lo profano, generalizando a todo el campo de la ficción literaria lo que decía Voltaire para la épica, que «nuestros santos, que lucen tan bien en nuestras iglesias, son un desastre en nuestros poemas épicos» (*The Sacred Game*), la razón más profunda, repito, es la misma que escandalizaba a nuestros «reaccionarios» teólogos. Con la diferencia de que estos sabían o intuían cuál era esa razón, en tanto que ni Voltaire ni el resto de nuestros secularizados esteticistas, incluido Menéndez y Pelayo, han sabido nunca explicar satisfactoriamente por qué resultaba tan chocante esa presencia de lo sagrado cristiano en lo profano. Y esa razón que los menospreciados teólogos intuían no era otra, como ya he indicado, que el carácter sacrificial, victimario, de la ficción poética en general y de la dramática en particular. Ni desbarraban ni deliraban estos respetables señores cuando, escandalizados ante el espectáculo teatral, por ejemplo, se acordaban de sus orígenes «diabólicos», es decir, sagrado-primitivos, idólatra-sacrificiales, pese a que sus argumentos a este respecto no hacían por lo común sino repetir un tanto mecánicamente los de los primeros padres de la Iglesia, que esos sí que vivieron espectáculos teatrales visiblemente anticristianos.

Lo único que nos impide hoy a nosotros entender esa conexión que sentían ellos entre teatro y rito sacrificial es precisamente el éxito histórico de nuestra moderna y estética expulsión del texto cristiano. Pero es necesario insistir en ello: la «alergia» estética que alimenta en nosotros esa especie de repugnancia instintiva a unir visiblemente el texto cristiano de la redención humana con el texto de la ficción literaria es exactamente de la misma naturaleza que la que motivaba en ellos su escandalizado intento de expulsión de esa misma ficción literaria. Su actitud religiosa y nuestra actitud estética moderna son radicalmente antitéticas, pero perfectamente simétricas e interdependientes; o, si se prefiere, el anverso y el reverso de la misma moneda.

Ahora bien, frente a esta relación antitética y violentamente simétrica, ¿dónde se sitúan un Cervantes o un Calderón? Claro está que siendo ellos precisamente los que nos ayudan a comprender la lógica sacrificial de esta disyuntiva o expulsión mutua, no pueden estar por completo ni de un lado ni del otro. Pero tampoco se trata de atribuirles una actitud de sincretismo superficial. En el caso de Calderón, como he tratado de poner de manifiesto en mis «Reflexiones», este entiende perfectamente la radical incompatibilidad entre la ficción poética, en cuanto tal ficción, y el espíritu de la revelación cristiana, de tal manera que, como digo en el trabajo citado, me parece un serio despropósito pensar que Calderón sacraliza, o más precisamente, sacramentaliza, la ficción poética en sus autos, con lo cual Calderón transformaría las «alegóricas ficciones» de los autos en una especie de sacramento poético que, en cuanto tal sacramento, sería de la misma naturaleza que el de la eucaristía, pongamos por caso. De manera que habría algo así como un desplazamiento o expansión del carácter sacramental de esta última hacia la representación escénica erigida en su honor. Repito que semejante expansión del sacramento más allá de su propia materia y de sus propios límites rituales me parece francamente impensable. Es más, como también insisto en el citado trabajo, Calderón no deja la menor duda al respecto, asociando repetidas veces en sus autos a la ficción poética con el Demonio, la Sombra, la Culpa, etc. En esto Calderón está del lado de los escandalizados teólogos y moralistas. Al igual que ellos, él intuye aquí una incompatibilidad de raíz. Pero si es precisamente a la luz de la revelación cristiana donde aparece la íntima conexión entre ficción poética y culpa o demonio, ¿de qué sirve expulsar esa ficción poética, como querían los susodichos moralistas, sin expulsar a la culpa y al demonio? Y a estos últimos solo los puede vencer y expulsar Cristo, o el ser humano con la ayuda de Cristo, en ningún caso el ser humano con sus propias fuerzas. De manera que, afianzado en esta victoria de Cristo sobre el Demonio y la Culpa, Calderón puede usar la ficción poética misma como testigo e instrumento en contra de la malicia diabólica que pretendía usarla, como cosa suya que era, para dar al traste con el plan divino de la redención. Astucia diabólica que aparece de manera explícita en algunos de los mejores autos del gran maestro, *El jardín de Falerina*, por ejemplo, o *La nave del mercader*.

Pero aclaremos, esa acción redentora que, a través del sacrificio de Cristo, libera a la ficción poética de sus ataduras diabólicas, o sea sacrificiales victimarias y, por consiguiente, la libera de su ancestral necesidad de sustituir o hacerse pasar por la verdad, impide o debe impedir en buena lógica todo intento de convertir la nueva y liberada ficción en un nuevo ídolo sagrado, un «verbal icon», como alguien ha dicho, y, por supuesto, en un nuevo sacramento. La romántica exaltación de la poesía, de la «verdad poética», al estilo de Matthew Arnold, superior, como decía este, a la verdad de la religión y de la ciencia; la visión de la ficción poética como el símbolo más claro de la libertad humana, de la llamada «libertad de expresión», etc., etc., caras nociones de la estética moderna de los últimos dos siglos por lo menos, ciertamente se aparecerían a los ojos de Calderón como el síntoma más revelador de un profundo olvido histórico de la raíz extra literaria, extra poética, de la nueva «libertad de expresión» de la poesía. Libertad auténtica, pero que, abandonada

a sí misma, creída de sí misma, se convierte inmediatamente en sombra de sí misma, en mera apariencia de libertad, en una bella y seductora forma de engañarse uno a sí mismo.

Es importante subrayar esa nueva libertad de la ficción poética desligada de toda necesidad de vestirse con el ropaje sagrado de la verdad. Porque si bien semejante desligue es la voz que le dice a la ficción «tú no eres más que eso, ficción; tu apariencia de verdad es una mentira», por otra parte la deja en completa libertad y con entera responsabilidad de fingir lo que quiera y como quiera y, por consiguiente, en completa libertad de fingir la verdad, porque si el poeta sabe lo que hace no se le ocurrirá nunca imaginar que la forma ficticia con que él representa la verdad, por tradicional y respetable que esta forma sea, sea la forma de la verdad misma. Ahí radica, en mi opinión, el secreto de esa extraordinaria libertad de la que hace gala Calderón en sus autos, capaz de «entrar a saco», como decía Menéndez y Pelayo, tanto por la historia sacra como por la profana, la mitológica o los acontecimientos más recientes de la contemporánea, Libertad, como ya he dicho, impensable si Calderón imaginara que sus «alegóricas ficciones» eran, no ya un simulacro bien intencionado y humilde de la verdad, sino la voz misma de la verdad.

Digamos, por último, que nada de lo que acabo de exponer constituye lo que pudiéramos llamar una defensa estética de los autos, una presentación de pruebas en apoyo de la admisión de los autos calderonianos al club sacrosanto de la estética moderna. Porque en la medida en que esta última es un efecto o resultado de una incompatibilidad auténtica entre la ficción poética y el texto cristiano de la redención, los autos sacramentales continuarán teniendo una apariencia estéticamente «aberrante». Y tampoco se trata aquí de modificar la definición o el sentido de lo que es o puede ser un valor estético. No se trata de definir nada, sino de explicar unos hechos históricos que, en mi opinión, están ahí claramente y piden explicación. La estética moderna continuará valorando al *Quijote* muy por encima del *Persiles* (mal que le pese a Cervantes) y a la comedia *La vida es sueño* muy por encima de cualquiera de los autos calderonianos. A lo cual, en principio, no hay nada que objetar. Pues dicho valor estético no es necesariamente un valor falso o una mera apariencia de valor. La ficción poética es enteramente consecuente consigo misma y con su origen sacrificial al presentarnos un mundo humano encerrado en sí mismo, separado de lo sagrado en el sentido cristiano de la palabra, al explorar en profundidad y sin barreras sagradas de ninguna clase (cristianas o no cristianas) el intrincado mundo de las relaciones interindividuales. Es solo cuando el poeta moderno imagina que ese mundo presentado en su ficción es capaz de subsistir por sí mismo, suspendido, por así decir, de una supuesta esencia poética intemporal, sin enlace o apoyo en lo sagrado primitivo o lo sagrado cristiano, sin referencia a esa fundamental alternativa entre la víctima sacrificial de siempre, por un lado, y Cristo, por otro, es entonces, repito, cuando el poeta moderno, el portavoz de la nueva estética, se equivoca por completo e ignora lo que, en mi opinión, sabían muy a fondo tanto Cervantes como Calderón.