

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ESTUDIO COMPARATIVO Y EDICIÓN DE *LA CRUZ EN LA SEPULTURA* Y DE *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ*, DE CALDERÓN

POR ERASMO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL DOCTOR D. AGUSTÍN DE LA GRANJA LÓPEZ, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

29 DE JUNIO DE 1999

A mi madre (Loli), a mi mujer (Isabel) y a mis hijas (Aurora Irene,
que nació dos años y medio después de la defensa de este trabajo)

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	9
EL SIGNO DRAMÁTICO.....	10
1. Signos y formantes del signo.....	10
2. Dos textos y una misma idea.....	10
3. Hipótesis sobre los textos.....	11
4. La edición.....	12
5. Método de trabajo.....	12
II. FORMANTES ESPECTACULARES DEL SIGNO DRAMÁTICO.....	13
ESTRUCTURA Y TÉCNICAS DEL DESARROLLO DRAMÁTICO.....	14
1. La fábula (unidad de acción).....	14
1.1. Fábula y argumento.....	15
1.2. La segmentación del texto dramático.....	16
1.3. Unidades de la fábula según la segmentación narratológica.....	17
1.4. La segmentación lingüística: Los deícticos.....	21
2. Los tiempos dramáticos (unidad de tiempo).....	23
2.1. El tiempo dramático.....	23
2.2. Tiempo de la historia/ tiempo del discurso.....	24
2.3. Tiempo de la representación.....	25
3. Los espacios dramáticos (unidad de lugar).....	26
3.1. Los ámbitos escénicos: Relaciones escenario-sala.....	27
3.2. Espacios representados / espacios narrados.....	28
3.3. Valor sémico de los espacios dramáticos.....	30
3.4. Espacios simbólicos.....	30
4. Los personajes.....	31
4.1. Construcción.....	31
5. La organización de los signos y formantes de la obra dramática.....	35
5.1. Interacción entre signos verbales y no verbales: Los códigos dramáticos en P y Q	36
6. La escenografía.....	43
6.1. La puesta en escena de P.....	46
6.2. La puesta en escena de Q.....	56
6.3. Comparación entre ambas puestas en escena.....	64
6.4. Representaciones.....	65
III. FORMANTES LITERARIOS DEL SIGNO DRAMÁTICO.....	67
ESTUDIO FILOLÓGICO-LINGÜÍSTICO.....	68
a) <u>Aspectos lingüísticos y gramaticales</u>	68

1. <u>Rasgos fonéticos, fonológicos y gráficos</u>	68
1.1. Vacilación de vocales átonas.....	68
1.2. Vacilación de vocales tónicas.....	69
1.3. Amalgamas.....	69
1.4. Fonemas consonánticos.....	69
1.5. Asimilación y metátesis.....	71
1.6. Rotación de [l] a [r].....	71
1.7. Casos de [h] aspirada.....	71
1.8. Sonidos etimológicos.....	71
1.9. El habla villana.....	72
2. <u>Rasgos morfológicos</u>	72
2.1. Determinantes y pronombres.....	72
2.1.1. Pronombres personales.....	72
2.1.2. Posesivos.....	73
2.1.3. Demostrativos.....	73
2.1.4. Indefinidos.....	74
2.1.5. Amalgamas.....	74
2.1.6. Interrogativos, relativos y valores de <i>que</i>	74
2.1.7. Colocación de los pronombres átonos.....	75
2.2. Fórmulas de tratamiento.....	75
2.2.1. Sobre el eje de las relaciones microsociales.....	75
2.2.2. Sobre el eje de las relaciones macrosociales.....	76
2.3. Sustantivos.....	77
2.4. Adjetivos.....	77
2.5. Verbos.....	78
2.6. Adverbios, preposiciones y conjunciones.....	79
3. <u>Léxico</u>	79
3.1. Sustantivos.....	79
3.1.1. El habla villana.....	79
3.1.2. Palabras populares.....	79
3.1.3. Cultismos.....	80
3.1.4. Palabras de la época.....	80
3.1.5. Cambios de género.....	80
3.1.6. Términos corrientes en Calderón.....	80
3.2. Adjetivos.....	81
3.2.1. El habla villana.....	81
3.2.2. Palabras populares.....	81
3.2.3. Cultismos.....	81
3.2.4. Palabras de la época.....	82
3.2.5. Cambios de género.....	82
3.3. Verbos.....	82
3.3.1. El habla villana.....	82
3.3.2. Palabras populares.....	82
3.3.3. Cultismos.....	82
3.3.4. Palabras de la época.....	82
3.3.5. Complemento agente con la preposición <i>de</i>	83
3.3.6. <i>Tener de + infinitivo / Haber de + infinitivo</i>	83

3.3.7. Apócope de <i>dicen</i>	83
3.3.8. <i>Jurar de + infinitivo</i>	83
3.4. Adverbios.....	83
3.4.1. Palabras de la época.....	83
4. <u>Semántica</u>	84
4.1. Asociación semántica de la religión.....	84
4.2. Asociación semántica del honor.....	84
4.3. Asociación semántica del amor.....	85
4.4. Asociación semántica del bandolerismo.....	85
4.5. Asociación semántica de villanos.....	85
4.6. Asociación semántica de artes.....	86
5. <u>Sintaxis</u>	86
5.1. Importancia de la conjunción como categoría gramatical.....	86
5.2. Frecuencia de tipos de conjunciones.....	86
5.3. Estructuras sintácticas más repetidas.....	87
5.4. Relación de estructuras oracionales con otros fenómenos lingüísticos.....	87
6. <u>Registros lingüísticos</u>	88
6.1. Personajes.....	88
6.1.1. El padre y la madre.....	88
6.1.2. El galán y el oponente.....	89
6.1.3. La dama.....	89
6.1.4. La criada.....	89
6.1.5. El gracioso.....	90
6.1.6. Los villanos.....	90
6.1.7. Los bandoleros.....	90
6.1.8. El clero.....	91
6.1.9. Los prisioneros.....	91
6.2. Clases sociales y repertorio lingüístico.....	91
6.3. Lengua y realidad.....	92
b) <u>Estilística</u>	92
1. <u>Análisis de las obras</u>	92
2. <u>La visión dual del mundo</u>	93
2.1. La visión filosófica de la realidad con <i>lo + adjetivo</i>	93
2.2. La realidad, reflejada en las figuras de la paradoja, la antítesis, el oxímoron, la ironía y la imprecación.....	93
2.3. Las idealizaciones, con la metáfora, el símbolo, la imagen de los cuatro elementos, la metonimia, la alegoría, la personificación y la hipérbole.....	95
2.4. La prehistoria de los protagonistas: Relaciones de Eusebio, Lisardo, Curcio y Julia	97
3. <u>Recursos lingüísticos</u>	98
3.1. Epítetos	99
3.2. Anáforas, quiasmos y retruécano.....	100
3.3. Adverbios en -mente + adjetivos.....	100
3.4. El comienzo en imperativo.....	100
3.5. El futuro performativo.....	101
3.6. La palabra acción.....	101

3.7. La expresión erótica.....	102
3.8. El tecnolecto teológico y el lenguaje religioso.....	102
3.9. El vocabulario culto.....	105
3.10. El habla villana.....	106
3.11. La comicidad del lenguaje.....	106
3.12. Con que / conque.....	106
3.13. En fin.....	107
3.14. El concepto de la consecuencia.....	108
3.15. Diversas estructuras sintácticas: Tipos de oraciones, yuxtaposición, ritmo binario de la frase y estructuras paralelas.....	108
3.16. Correlación y paralelismo.....	109
3.17. La sintaxis condicional.....	111
3.18. La interrogativa indirecta.....	111
3.19. Encabalgamientos y angustia en los protagonistas.....	112
3.20. Otros recursos estilísticos.....	112
4. Relaciones entre situaciones escénicas y la estilística.....	112
4.1. Las autobiografías.....	112
4.2. El honor.....	113
4.3. La religión.....	114
4.4. El amor.....	115
4.5. Bandolerismo.....	116
4.6. Villanos.....	117
4.7. Artes.....	117
5. <u>La autoría según el uso de los subsistemas lingüísticos</u>	117
ESTUDIO MÉTRICO.....	119
a) <u>Sinopsis de la versificación</u>	120
b) <u>Aspectos generales de la versificación</u>	123
1. Cómputo silábico.....	123
1.1. Versos con más sílabas.....	123
1.2. Versos con menos sílabas.....	123
1.3. Versos incompletos.....	124
1.4. Versos en habla villana.....	124
1.5. Versos perdidos.....	124
2. Estrofas incompletas.....	124
3. Rima.....	125
3.1. Rimas defectuosas.....	125
3.2. Rimas correctas.....	126
4. Encabalgamientos.....	127
4.1. Encabalgamiento y estilo.....	127
4.2. El encabalgamiento léxico.....	127
4.3. Encabalgamientos y angustia de los personajes.....	127
5. Pausas.....	130
c) <u>Funciones y usos de las formas métricas</u>	131
1. Estrofas tradicionales castellanas.....	131
1.1. Romances.....	131
1.2. Redondillas.....	132

2. Estrofas castellanas renacentistas.....	133
2.1. Décimas.....	133
3. Estrofas de origen italiano.....	134
3.1. Octavas reales.....	134
3.2. Silvas.....	134
4. Relaciones con el <i>Arte Nuevo</i>	134
5. La relación con la práctica de Lope de Vega.....	135
6. El uso propio de Calderón.....	136
6.1. Rasgos calderonianos.....	136
6.2. ¿De endecasílabos a octosílabos?.....	138
7. La función estructural del verso.....	138
d) <u>La autoría según la métrica</u>	139
1. Lope y <i>La Cruz en la sepultura</i>	139
2. Lope y <i>La devoción de la Cruz</i>	140
3. Calderón y su propia producción.....	140
e) <u>La fecha según la métrica</u>	141
 ESTUDIO DE LAS FUENTES.....	142
1. Obras de devoción.....	143
2. Libros de emblemas.....	144
3. Obras literarias.....	144
4. Vivencias de Calderón.....	145
 ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN.....	146
1. Estado de la cuestión.....	147
2. Diferencias textuales entre <i>P</i> y <i>Q</i> : Consecuencias en el argumento y en el tema	153
3. El texto <i>P</i> : Una comedia con rasgos de <i>auto sacramental</i>	154
3.1. Argumento.....	154
3.2. Relaciones con los <i>autos</i>	155
3.2.1. Estado de la cuestión.....	155
3.2.2. Temáticas.....	160
3.2.3. De género literario.....	164
3.2.4. El tema del honor.....	167
3.2.5. Escénicas.....	168
3.2.6. Cronológicas.....	169
3.3. Similitudes con otros autos y comedias religiosas de Calderón.....	171
3.4. Similitudes con otros dramas de autores contemporáneos a Calderón	174
3.5. ¿Una comedia sacramental?.....	175
 ESTUDIO DE LOS PERSONAJES.....	177
a) <u>Los personajes y su función dramática</u>	178
1. Antroponimia.....	179
2. Personajes tipo.....	180
2.1. El galán (Eusebio).....	180
2.2. La dama (Julia).....	183

2.3. La criada (Arminda).....	186
2.4. El padre (Curcio).....	187
2.5. El hermano de la dama (Lisardo).....	189
2.6. La madre de la dama (Rosmira).....	190
2.7. El gracioso (Gil).....	190
3. Personajes variables.....	193
3.1. El sacerdote (Alberto).....	193
3.2. Los villanos.....	193
3.3. Bandoleros y cortesanos.....	193
3.4. Los prisioneros.....	193
IV. LA EDICIÓN.....	194
1. <i>Recensio</i>	195
1.1. <i>Fontes criticae</i>	195
1.1.1. La transmisión manuscrita.....	195
1.1.2. La transmisión impresa.....	196
1.1.3. Intervención de Calderón en las primeras ediciones	198
1.1.4. Intervención del <i>autor</i> de comedias, de los copistas de las compañías, de los actores y del editor	199
1.1.5. ¿Censura?, ¿reescritura de Avendaño? y ¿reesc. de Calderón?...	199
1.1.6. La edición de <i>Vera Tassis</i>	211
1.1.7. Ediciones modernas.....	212
1.2. <i>Collatio codicum</i>	212
1.3. <i>Examinatio y selectio</i>	213
1.4. <i>Constitutio stemmatis</i>	214
1.4.1. Hipótesis.....	214
1.4.2. Relaciones entre <i>P</i> y <i>S</i>	215
2. <i>Constitutio textus</i>	215
2.1. <i>Examinatio y selectio</i>	215
2.2. <i>Emendatio</i>	215
2.3. <i>Dispositio textus</i>	216
2.4. <i>Apparatus criticus</i>	217
V. CONCLUSIONES FINALES.....	218
1. De la estructura y técnicas del desarrollo dramático.....	219
2. Del estudio lingüístico.....	222
3. Del estudio métrico.....	225
4. De las fuentes.....	228
5. De la interpretación.....	228
6. De los personajes.....	232
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	234

VII. EDICIÓN CRÍTICA Y NOTAS DE *LA CRUZ EN LA SEPULTURA Y LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ*.....256

I. INTRODUCCIÓN

EL SIGNO DRAMÁTICO

1. Signos y formantes del signo.

En el teatro áureo español se encuentran múltiples copias, ediciones "piratas" e impresos autorizados de comedias. En algunos casos hay textos que varían considerablemente de un manuscrito a una edición. En otros, la versión difiere según la edición. Así, se ha creado una corriente de crítica textual específica para el teatro del Siglo de Oro español.

Nuestro trabajo presenta dos ediciones muy dispares de una comedia muy conocida de Calderón. Estudiamos y editamos el impreso más imperfecto de *La Cruz en la sepultura* (de 1629) frente a la edición preparada por Calderón de *La devoción de la Cruz* (de 1636), considerada por la crítica como único texto válido, hecho que ha condenado al ostracismo crítico a *La Cruz*...

Esto ha ocasionado graves perjuicios al texto primitivo, que presenta interesantes características. *La Cruz en la sepultura* (de 1629) puede estudiarse sin miedo a perder el tiempo, debido a que presenta los aspectos literario y escénico bien conjugados. El literario pretende justificar un asunto (la idea de la Redención), un argumento (la ficción de Eusebio, Curcio...) y una forma lingüístico-literaria (obra de teatro en verso con carácter narrativo). El escénico presenta una correcta adecuación entre el objetivo catequético y la posible representación al modo de los *autos sacramentales* (con personajes o fuerzas temáticas, diálogos, tensiones, acción, lugar, tiempo, recursos sémicos, escenario, actores, puesta en escena, etc.). Todo ello implica que esta obra debe ser reconocida como signo teatral con sus formantes semánticos (de estilo y de ideología) y su sintaxis escénica (generales de acción, lugar y tiempo; y particulares en cada momento del drama).

Las diferencias con *La devoción de la Cruz* pertenecen sobre todo al componente espectacular, por haberse representado en corrales de comedias.

2. Dos textos y una misma idea.

En adelante *La Cruz en la sepultura* de 1629 será citada como P, y *La devoción de la Cruz* de 1636 como Q.

Revisando los momentos de P y Q más importantes, obtenemos una conclusión sencilla: la primera diferencia es sobre todo de tipo cuantitativo (más versos, más recursos literarios y escénicos), ya que, eliminada la escena de los prisioneros de Eusebio, el argumento y el tema siguen su curso de forma similar. Esta ausencia de profundos cambios cualitativos en la reelaboración literaria confirmaría la idea de Kurt Reichenberger de que en los dramas más tempranos de Calderón tienen preferencia las situaciones humanas extremas, con toda clase de violencias y atropellos; además la estructura de estos dramas se determina por el principio de composición de series abiertas, o sea, que cada serie puede ser ampliada o abreviada a voluntad, sin que cambie esencialmente el cuerpo total. Las escenas adquieren un carácter episódico.

Ahora bien, el estudio de lo espectacular justifica la segunda y gran diferencia: P pudo representarse como un *auto sacramental* para plaza o palacio.

Estas diferencias y semejanzas implican que, en algunas etapas de esta tesis, P y Q sean

estudiadas por separado, y en otras, en cambio, como si se una sola obra se tratase.

El estudio de la estructura dramática aproxima las obras entre sí. La fábula (acción) unifica las obras, por cambiar poco de P a Q. El estudio de los tiempos unifica las obras, por desarrollarse en los mismos tiempos de la historia y del discurso; sin embargo, el tiempo de representación es un poco mayor en Q. El estudio de los lugares unifica las obras, puesto que en P y Q coinciden los lugares representados con los narrados, y las relaciones escenario-sala son las mismas.

El estudio de la puesta en escena separa ambas obras. P se mueve en el juego de derecha, izquierda y profundidad, Q se mueve en el juego de derecha, izquierda y elevación. El vuelo de Julia no afecta especialmente a la escenografía, porque la máquina de volar estaría situada detrás del balcón que simboliza al convento. Además Q duraría algo más.

El estudio filológico-lingüístico separa ambas obras, puesto que Q es un texto con más versos que P y hay muchas variantes estilísticas, que intensifican el *pathos* que producen la venganza de Curcio, el duelo entre Lisardo y Eusebio, los amores entre Julia y Eusebio, el desafío de ella a los Cielos, las *anagnórisis* entre Curcio y Eusebio y entre Julia y Eusebio, y el final.

El estudio métrico separa ambas obras, por la gran cantidad de versos afectados, aunque se repita el esquema de versificación.

Los rasgos lingüísticos y métricos confirman la autoría de Calderón en ambas versiones.

El estudio de las fuentes unifica ambas obras, ya que en Q Calderón no ha introducido ningún motivo cultural nuevo.

El estudio de la interpretación unifica ambas obras, debido a que los trabajos críticos, siempre referidos a *La devoción de la Cruz*, son válidos para *La Cruz en la sepultura*.

El estudio de personajes aproxima a ambas obras (a pesar de la supresión en Q de la escena de los prisioneros), a pesar de que en Q sea superior el número de versos de los personajes, quienes se expresan con mayor vehemencia, pero con igual contenido: significantes variados y significados iguales.

3. Hipótesis sobre los textos.

Mi estudio se ha condicionado por el cotejo con un raro impreso, al que llamaremos S, de *La Cruz...*, una suelta sin editor, sin año y sin lugar, a nombre de Juan Ruiz de Alarcón. Este texto presenta lecciones que lo ligan a P. Estas variantes dificultan, por otra parte, establecer la prioridad cronológica de uno sobre otro, de tal forma que ambos podrían proceder de distintas copias de actor diferentes y parecidas de un hipotético original de *La Cruz...*

A su vez el impreso Q muestra abundantes similitudes con S y algunas con P.

¿Cómo relacionarlos todos?

a) A partir de algún impreso de *La Cruz...* Calderón habría reelaborado el texto y compuesto Q, intensificando los componentes escénicos y literarios.

b) La aparición de lecciones correctas en P y S que se repiten en Q, y que alejan a las dos *Cruz...* entre sí; el fuerte contenido "inmoral" (duelo, incesto, parricidio, etc.) de muchos fragmentos de Q; y las controversias entre partidarios y detractores del teatro, me conducen a un puerto inseguro, pero interesante: Calderón vendió el original manuscrito de *La Cruz...* a un *autor* de comedias (Avendaño figura en P y S), quien lo presentó a la censura, que pudo aligerar mucho el texto (por los motivos pecaminosos) y el mismo Avendaño u otros se vieron obligados a convertirlo en representable. Entre ensayos y representaciones pudieron surgir las dos copias de las que nacen P y S. La única explicación posible, por anómala que parezca, de algunas lecciones correctas coincidentes entre P, S y Q es que Calderón hubiera conservado una copia de aquel

original de *La Cruz...* vendido a Avendaño. Después el mismo Calderón, al preparar la edición autorizada, habría trabajado sobre algún impreso de *La Cruz...* (posiblemente ni P ni S por su rareza, aunque sí la copia de P de Huesca de 1634 por muy difundida), y habría introducido alguna modificación (por ejemplo: la eliminación del pasaje de los prisioneros).

Si Juan Ramón Jiménez guardaba todos sus escritos, ¿por qué no pudo Calderón también hacer lo mismo?

4. La edición.

Es diferente a lo habitual, puesto que presento como base el texto "mutilado". Por lo demás respeto las grafías originales, modernizo la ortografía y puntuación, y añado notas sobre lengua, métrica, cultura y escenificación de P.

5. Método de trabajo.

Primero estudiaremos los formantes espectaculares del signo dramático, constituidos por la fábula, los tiempos, los espacios y la puesta en escena de P y Q. En la fábula, los tiempos y los espacios seguimos los estudios estructuralistas y semióticos al uso. En la puesta en escena estudiamos abundante bibliografía sobre escenificación de comedias en general y de santos y *autos sacramentales* en particular.

Después, los formantes literarios del signo dramático, constituidos por un significante (lingüístico y métrico) y un significado (fuentes, interpretación y personajes desde la perspectiva cultural y narrativa). En el significante seguimos los métodos de la gramática histórica en morfología y léxico; los estructuralistas en semántica; los estilísticos en las expresiones literarias; y los métricos con orientación estilística en versificación. En el significado seguimos la abundantísima bibliografía con el siguiente esquema: exposición del estado de la cuestión y aplicación a P y Q, si procede, o crítica positiva o negativa. En las fuentes he seguido los trabajos especializados. En la interpretación me he valido de artículos referidos en exclusiva a *La devoción de la Cruz* y otros relacionados con temas y técnicas literarias de comedias, tragedias, tragicomedias, *autos sacramentales*, teología, y obras de Calderón y de autores contemporáneos. En los personajes me he servido de artículos y libros generales sobre la comedia áurea y particulares sobre Calderón.

Al final, el estudio de las dos ediciones, con referencias a ediciones intermedias y a la posterior de Vera Tassis. Por supuesto se encuentran los criterios empleados, con las justificaciones pertinentes.

Este eclecticismo metodológico se debe a que si sometemos a una obra a la presión de un método perdemos todas las posibilidades que ofrece la creación. Desde diferentes miradas es más fácil encontrar, o al menos, acercarse a la interpretación más correcta.

II. FORMANTES ESPECTACULARES DEL SIGNO DRAMÁTICO ESTRUCTURA Y TÉCNICAS DEL DESARROLLO DRAMÁTICO.

Estudiaremos en este apartado la acción, el tiempo, el lugar, la construcción de los personajes, los códigos dramáticos y la escenografía.

Todas las aportaciones contribuyen en conjunto a entender a P y Q como obras teatrales, para ser representadas, no leídas, por tanto el estudio escenográfico será la consecuencia de los anteriores.

Al mismo tiempo los estudios filológico y estilístico, métrico, interpretativo y de la psicología de los personajes, servirán para completar las técnicas propias del desarrollo dramático, hasta llegar a la *fusion of the Arts* de Calderón, según Hesse [1967, 46-47]. No hemos citado las fuentes, debido a que son ajenas a las técnicas dramáticas.

1. La fábula (unidad de acción).

Según Bobes [1997, 283-290] la fábula es un conjunto de elementos "narrativos" que adquieren unidad en la obra y tienen además coherencia interna y externa, es decir, son compatibles entre sí en el conjunto cerrado que forman y cobran un sentido en el marco de ideas de la época en que se crea la fábula o se interpreta. Tratándose del teatro, la fábula, además de un conjunto de motivos, es también su representación escénica, donde utiliza unos determinados signos paraverbales y no verbales que intensifican unos motivos frente a otros. Las acciones que constituyen la fábula pueden ser de dos tipos: *peripecia* (referidas a los hechos) y *anagnórisis* (referidas a los personajes). El sentido que se tiene de la unidad de acción implica en realidad una jerarquización de las unidades de la fábula en principales y secundarias. Hasta mediados del siglo XVII aproximadamente se mantuvo la tesis de que la acción principal debe influir sobre cada una de las acciones secundarias.

Escribió Lope de Vega:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. [Rozas, 1976, 85]

El mismo Lope, según comenta Rozas [1976, 92], infringió con frecuencia estas afirmaciones, para conseguir obras con mayor intriga. Esta infracción se fortalece cuando preceptistas de la época como Pinciano y Cascales son muy comprensivos con la unidad de acción [Sánchez, 1972, 200].

Aubrun [1966, 258-260] explica rasgos concernientes a la acción. La narración dramática comienza frecuentemente con un efecto escénico (duelo, carroza o caballo caído...). La intriga se anuda rápidamente en Lope y en Calderón, las peripecias multiplican los apuros y las dificultades. El oficio de dramaturgo consiste en inventar un proceso de modalidades verosímiles

que termine precisamente con la situación final que se ha fijado de antemano. La acción se parece así a un teorema: lo que hay que demostrar es que la vida vuelve a recobrar su curso normal tras haberse desbaratado en un instante. La acción es casi siempre doble, aunque el tema sea único.

En relación con P y Q pienso que se respeta la unidad de acción hasta tal punto que ni siquiera aparece la intriga secundaria, ya que todos los elementos siguen un orden lineal claro. Los recuerdos de Curcio sirven para que este orden se cumpla.

Opino que la clara unidad de acción se debe a la función catequética de P y Q, con la casuística como factor que condiciona la estructura interna [Pring-Mill, 1981, 60-74].

1.1. Fábula y argumento.

Argumento:

Primera jornada: Los villanos Gil y Menga intentan sacar a su burra de un bache del camino. Gil busca ayuda, oye ruido, y observa que dos hombres se apean de sus caballos. Éstos, Lisardo y Eusebio, se batan en duelo, ya que el primero defiende el honor de su hermana Julia frente al otro, su galán, que narra su desconocido origen, y la protección que la Cruz le otorga. Es herido Lisardo, mas no abandonado, porque suplica a Eusebio que le permita confesar antes de morir, lo que le es concedido. Gil comenta a sus amigos lo sucedido. Julia, en casa, se lamenta, ante su criada Arminda, de que su padre, conocidas las relaciones con Eusebio, la enviará a un convento. Eusebio entra en casa de Julia, para intentar que ella se marche con él, pero no le dice que ha asesinado a Lisardo. Curcio ordena a Julia ingresar en el convento y ambos discuten. Curcio empieza a narrar sus sospechas respecto al embarazo de su mujer, Rosmira, y el principio de su venganza. Octavio, vasallo de Curcio, interrumpe el relato (en Q Arminda) y le informa de que unos pastores traen a Lisardo muerto. Gil, interrogado por Curcio, cuenta lo que ha visto. Descubre el nombre del asesino, Eusebio, y Curcio castiga a Julia con su entrada en el convento. Julia rompe las relaciones con Eusebio, aunque le permita escapar.

Segunda jornada: Eusebio entierra con sus amigos ladrones a un asaltado. Después, solo, se identifica como capitán de bandoleros, ya que la justicia lo persigue. El bandolero Ricardo le informa de que un caminante se ha salvado, porque la bala se ha deshecho en un libro que tenía en el pecho. Eusebio habla con el caminante, llamado Alberto, obispo, quien, tras la charla, es liberado, y promete a Eusebio confesarlo antes de morir. Otro bandolero cuenta que Curcio persigue a Eusebio y que Julia ha ingresado en el convento. Gil y Menga, de nuevo en el monte, temen al terrible Eusebio, topan con él. Eusebio los deja atados y les deja un mensaje para Curcio: Él no mató a Lisardo a traición. Gil y Menga están desesperados en el monte. Curcio y su gente liberan a los villanos, pero Gil no transmite el mensaje de Eusebio. Curcio, solo, continúa su relato de la venganza sobre Rosmira, que se detiene cuando ella siente haber parido dos. Octavio interrumpe a Curcio, para informarle de que viene un escuadrón de bandoleros. Eusebio y dos bandoleros se acercan al convento en donde profesa Julia. Eusebio sube al convento. Halla la celda de Julia, intenta seducirla. Los bandoleros dicen que son las tres de la mañana. Eusebio ve en el pecho de ella una cruz y escapa. Julia baja del convento por la escala de los bandoleros a buscar a Eusebio. Un bandolero recoge la escala olvidada. Julia, temerosa, desea volver, pero ha desaparecido la escala. Reta al Cielo por no dejar que regrese a la celda.

Tercera jornada: Gil anda por el monte a coger leña. Lo encuentra Eusebio y lo incorpora a la banda. En P, en el campamento de los bandoleros, Eusebio charla con tres prisioneros (un pintor, un astrólogo y un poeta) y se introduce a Julia vestida de varón; en Q se suprimen estos personajes, no obstante se respeta a Julia vestida de varón. Ésta se descubre ante Eusebio y le cuenta sus crímenes después de salir del convento. Un bandolero informa de que viene Curcio con un escuadrón. Gil se lamenta de formar parte de los bandoleros. Los villanos atrapan a Gil. Eusebio y Curcio se encuentran, luchan, mas no son capaces de matarse por ignoradas razones. La gente de Curcio llega y quiere matar a Eusebio. Eusebio huye perseguido por sus enemigos y Curcio reconoce, en soledad, que es su hijo. Eusebio se despeña y pide a la Cruz no morir sin confesión. Eusebio y Curcio se reconcilian y muere el primero. Curcio es informado de que Julia falta del convento. Gil dice que vuelven los forajidos, capitaneados por otro hombre; también queda al cuidado de la tumba de Eusebio, mientras los demás van a luchar contra los facinerosos. Gil vigila temeroso la tumba. Alberto, perdido en el monte, encuentra la tumba y confiesa a Eusebio. Julia dirige a los bandoleros. Eusebio ha recibido el sacramento de la confesión, los bandoleros han sido derrotados, y Julia recuperada por su padre, que intenta matarla. En P ella se marcha al convento, y en Q se ase a la Cruz, que, elevándose, la salva de Curcio.

El argumento es la base de la fábula, cuyo análisis así quedaría:

1) La fábula es un conjunto de elementos "narrativos" que adquieren unidad en la obra y tienen además coherencia interna y externa, es decir, son compatibles entre sí en el conjunto cerrado que forman y cobran un sentido en el marco de ideas de la época en que se crea la fábula o se interpreta.

Los elementos narrativos de P y Q se aprecian en la sucesión de acontecimientos encadenados provocados por la venganza de Curcio sobre Rosmira: Un hijo perdido en el monte que ignora su identidad, un amor hacia su hermana (cuyo parentesco ambos desconocen), un duelo por honor (Eusebio mata a su desconocido hermano Lisardo), el ingreso en el convento de Julia (para mantener el honor familiar), el bandolerismo de Eusebio, el asalto al convento, la furia de Julia (se convierte en criminal), el reconocimiento familiar entre Curcio y Eusebio cuando no se puede evitar la muerte de éste último, el arrepentimiento de Julia (cuando se entera de su consanguinidad con Eusebio), la cólera de Curcio para matar a su hija, y la salvación milagrosa de Eusebio y Julia, para dejar en soledad e ira a Curcio.

2) Tratándose del teatro, la fábula, además de un conjunto de motivos, es también su representación escénica, donde utiliza unos determinados signos paraverbales y no verbales que intensifican unos motivos frente a otros.

Algunos de estos signos paraverbales y no verbales son importantísimos y decisivos en P y Q: La cruz es el símbolo que determina la obra, ya que Eusebio ha nacido al pie de una cruz, además en su piel hay una, se le muestra continuamente en su vida, y le conduce a la salvación (también a Julia).

3) Las acciones que constituyen la fábula pueden ser de dos tipos: *peripecia* (referidas a los hechos) y *anagnórisis* (referidas a los personajes).

La mayoría de acciones en P y Q son de peripecia, y una de las más espectaculares de la anagnórisis de Eusebio y Curcio, que provoca el gran dolor de Curcio.

4) El sentido que se tiene de la unidad de acción implica en realidad una jerarquización de las unidades de la fábula en principales y secundarias.

La jerarquización de unidades es básica en P y Q, puesto que todas las acciones buscan el final de salvación de Eusebio y Julia, con el castigo de soledad de Curcio.

5) Hasta mediados del siglo XVII aproximadamente se mantuvo la tesis de que la acción principal debe influir sobre cada una de las acciones secundarias.

En P y Q no hallamos acciones secundarias.

1.2. La segmentación del texto dramático.

La obra dramática presenta mayores dificultades que los otros géneros para su segmentación, ya que es necesario contar con su doble aspecto de Texto Literario y Texto Espectacular y la recepción en la lectura y en la representación escénica respectivamente. El dinamismo semántico de la obra literaria se acentúa en la obra dramática. La sucesividad de los signos verbales exige que la segmentación se haga horizontalmente en las obras literarias, pero la simultaneidad que es posible en el escenario con los signos visuales y acústicos, exige que la segmentación se realice en forma vertical [Bobes, 1997, 290-301].

Segmentamos P y Q en bloques de acción, como Hesse [1968, 20], según los lugares en que se desarrollan los acontecimientos [Jansen, 1968, 71-93], porque aportan unidad interna y ligazón entre los sucesos.

JORNADA PRIMERA: Se trata de la presentación de los personajes y del tema del honor, con misteriosas alusiones al poder benéfico de la Cruz en el galán Eusebio.

Primer bloque. El galán. En el bosque. P 1-368, Q 1-422.

Segundo bloque. El honor. En casa de Curcio. P 369-756, Q 423-944.

JORNADA SEGUNDA: La fuerza de la religión toma el relevo al asunto del honor. La relación amorosa queda rota para Eusebio por el símbolo de la Cruz, ruptura que implica que Julia desarrolle su personalidad arrogante, temeraria y anticelestial. La Providencia Divina mueve sus hilos.

Primer bloque. La marginalidad. En el monte. P 757-1101, Q 945-1403.

Segundo bloque. La profanación y la Providencia. En el convento, que está en el monte. P 1102-1379, Q 1404-1773.

JORNADA TERCERA: El desenlace. Eusebio y Julia se reconocen en su vida criminal. La Providencia Divina se venga de Curcio, mostrándole a un hijo desconocido (Eusebio) que muere, y salvando a éste mismo (con la confesión) y a su hija (Julia en P va al convento, y en Q sale volando al cielo). Curcio solo.

Primer bloque. Vida de bandoleros. En el monte. P 1380-1753, Q 1774-2141. En Q se suprimen los prisioneros (un pintor, un poeta y un astrólogo).

Segundo bloque. Salvaciones y castigos. En el monte. P 1754-2108, Q 2142-2578.

Para concluir observamos la estructura binaria de los actos (recordemos la afición calderoniana de las correlaciones [D. Alonso, 1951, 116-124]), la simetría en el uso de lugares (todos los actos empiezan en el monte), la similar cantidad de versos entre los seis bloques (otro rasgo de paralelismo), y la sensación de orden que conduce el drama desde un asunto de capa y espada a otro teológico.

1.3. Unidades de la fábula según la segmentación narratológica.

Después de la primera segmentación debemos entrar más a fondo en el texto dramático, para conocer mejor las fuerzas que lo forman y su estructura interna.

Partimos de un hecho indiscutible: La expresión del discurso en diálogo, o la presencia de la figura intermedia del narrador, no invalidan el paralelismo que mantienen la novela y el drama respecto a la fábula, como secuencia de acciones de una historia en ambos casos [Bobes, 1997, 301-302].

Se nos presentan tres posibilidades: (a) estudiar P y Q como estructura narrativa según análisis estructurales, y (b) analizarlas según modelos teatrales actanciales.

(a) **Modelos estructurales.** Podemos seguir, dentro del método narratológico general, el funcional de Propp [1928, 30], que señala como unidad mínima la *función*; el secuencial de Bremond [1973], que parte de la unidad mínima de la *secuencia*; y el de Barthes [1966], que, en las secuencias, hace jerarquización de las funciones: *cardinales* y *de catálisis*.

Seguimos a Barthes, porque su división en funciones distribucionales (cardinales y de catálisis), e integrativas (indicios e informantes) permite ver con claridad la estructura del drama.

Análisis por actos:

Jornada primera			
<u>bloque</u>	<u>versos</u>	<u>función</u>	<u>asunto</u>
1%	P 1-63 Q 1-79	<i>integrativa</i> informante	Gil, Menga, un bache, en el monte, de día
	P 64-350 Q 80-400	<i>distribucional</i> cardinal	duelo de honor entre Lisardo y Eusebio
	P 351-368 Q 401-422	<i>integrativa</i> indicio	Gil comenta a sus amigos lo sucedido
2%	P 369-412 Q 423-486	<i>integrativa</i> indicio	en casa de Curcio, Julia quejosa,

		informante	irá al convento
	P 413-455 Q 487-553	<i>distribucional</i> catálisis	Eusebio entra en casa de Curcio
	P 456-593 Q 554-729	<i>distribucional</i> cardinal	Curcio y Julia discuten
	P 593-610 Q 729-752	<i>distribucional</i> cardinal	noticia de la muerte de Lisardo
	P 610-676 Q 752-794	<i>distribucional</i> cardinal	los villanos traen a Lisardo muerto
	P 677-756 Q 795-944	<i>distribucional</i> cardinal	Julia rompe con Eusebio de día
			Jornada segunda
<u>bloque</u>	<u>versos</u>	<u>función</u>	<u>asunto</u>
1%	P 757-788 Q 945-976	<i>integrativa</i> indicio informante	en el monte, Eus. bandolero devoto, Alberto prisionero de día
	P 789-865 Q 977-1080	<i>distribucional</i> cardinal	liberado Alberto, promete confesión, Eus. decide asaltar el convento
	P 866-973 Q 1081-1207	<i>distribucional</i> catálisis	Gil y Menga presos, atados a un árbol, un mensaje a Curcio: Lisardo murió en duelo limpio
	P 974-1009 Q 1208-1275	<i>distribucional</i> cardinal	Gil, Menga liberados, Gil no dice mensaje
	P 1010-1101 Q 1276-1403	<i>distribucional</i> catálisis	Curcio sigue narrando su venganza, de día
2%	P 1102-1241 Q 1404-1563	<i>integrativa</i> indicio informante	Eusebio en convento, máxima degradación, de noche

P 1242-1261	<i>distribucional</i>	bandoleros vigilantes
Q 1564-1587	catálisis	
P 1262-1281	<i>distribucional</i>	Eusebio huye de Julia,
Q 1588-1626	cardinal	¿actúa Providencia?
P 1282-1298	<i>distribucional</i>	Eusebio se marcha con
Q 1626-1638	catálisis	sus hombres
P 1299-1354	<i>distribucional</i>	Julia sale del
Q 1639-1748	cardinal	convento detrás de Eusebio
P 1355-1359	<i>distribucional</i>	un bandolero recoge
Q 1749-1753	cardinal	escala olvidada
P 1359-1379	<i>distribucional</i>	Julia no puede subir,
Q 1753-1773	cardinal	reta al Cielo, máxima degradación, la misma noche
Jornada tercera		
<u>bloque</u>	<u>versos</u>	<u>función</u>
1%	P 1380-1400	<i>integrativa</i>
	Q 1774-1798	informante
		asunto
		Gil busca leña por el monte de día
P 1401-1601	<i>distribucional</i>	Gil bandolero,
Q 1799-1890	catálisis	prisioneros en P suprimidos en Q, Julia disfrazada
P 1602-1683	<i>distribucional</i>	Julia descubierta,
Q 1891-2015	cardinal	terrible criminal
P 1684-1753	<i>distribucional</i>	escaramuzas,
Q 2016-2141	catálisis	Gil con villanos
2%	P 1754-1965	<i>distribucional</i>
	Q 2142-2391	cardinal
		Eusebio y Curcio no logran matarse, ¿actúa la Providencia?, anagnórisis, desconcierto, Eusebio perseguido, despeñado, muere
P 1966-1979	<i>distribucional</i>	Curcio conoce:

Q 2391-2415	cardinal	Julia no está en convento
P 1980-2006	<i>distribucional</i>	Gil vigila tumba de Eusebio
Q 2416-2452	catálisis	Eusebio
P 2007-2046	<i>distribucional</i>	Alberto confiesa a Eusebio
Q 2453-2504	cardinal	Eusebio
P 2047-2054	<i>distribucional</i>	Julia dirige a los bandoleros
Q 2505-2511	catálisis	bandoleros vencidos, Julia arrepentida, Curcio quiere matarla, actúa la Providencia, en P ella al convento, en Q ella vuela asida a la Cruz de Eusebio, Curcio solo, de día

Síntesis:

Los bloques narrativos empiezan con funciones integrativas, que localizan y temporalizan las acciones. A estas integrativas siguen las distribucionales cardinales, que aportan los problemas y las tensiones. Las distribucionales de catálisis relajan las tensiones y enlazan con problemas más intensos. Se repite la misma estructura de tensiones en los actos: el primer bloque, con ritmo lento, introduce a los personajes; el segundo bloque, con ritmo rápido, presenta y yuxtapone graves problemas (se acumulan las distribucionales cardinales).

Todo ello implica la sensación de simetría, los efectos paralelísticos y evitar perder la ilación de sucesos, con lo que el autor consigue un eficaz efecto catequético, ya que no se ha perdido la estructura narrativa del sermón (recordemos la casuística).

(b) Modelos semióticos. El esquema basado en las *situaciones* fue propuesto por Souriau [1950, 57-77] y diseñado expresamente para el análisis del drama. Greimas [1973, 161-176] estableció el peso de seis *actantes* en textos narrativos. Podríamos también seguir las propuestas eclécticas de Toro [1992, 175-178]. Seguimos a Souriau y Greimas, coincidiendo también con la elección de Weber de Kurlat [1976, 101-138], que analiza la "comedia urbana", y con Urrutia [1985, 87-95]. Díez Borque [1988, 61-81] propone otro tipo de análisis basado en la construcción y recepción.

Siguiendo a Souriau y Greimas obtenemos:

Souriau	Greimas
<i>Fuerza temática</i> Eusebio, Julia, Rosmira, Lisardo	<i>Sujeto</i> Eusebio, Julia, Rosmira, Lisardo
<i>Valor orientador</i> el honor divino contra el honor humano	<i>Objeto</i> el honor divino contra el honor humano
<i>Árbitro</i> la Providencia	<i>Destinador</i> la Providencia
<i>Obtentor</i> Curcio	<i>Destinatario</i> Curcio

Adyuvante Gil
Oponente honor humano

Adyuvante Gil
Oponente honor humano

Representación gráfica. Nos basamos en Greimas [1966, 180-181]. Ubersfeld [1978, 70] introduce la variación de relación *Sujeto/Objeto*, puesto que el conflicto se desarrolla alrededor del *objeto*.

Seguimos a Greimas:

Destinador -----> Objeto -----> Destinatario

Ayudante -----> Sujeto <----- Oponente

Por tanto:

Providencia -----> Honor divino -----> Curcio

Gil -----> Eusebio, Julia <----- Honor humano
Rosmira, Lisardo

A este análisis debemos añadir la observación de Esquer [1971, 222] de que la base ternaria en la estructura de los personajes de Calderón es abundantísima.

La conclusión de Esquer es aplicable al juego de actantes, ya que se establecen algunos tríos con fuerte valor sémico:

a) El *destinador* (Providencia) envía el *objeto* (honor divino) al *destinatario* (Curcio asesino) en la resurrección del *sujeto* (Rosmira asesinada).

b) El *destinador* (Providencia) envía el *objeto* (honor divino en forma de señal de la Cruz) al *destinatario* (Eusebio) en la seducción del *sujeto* (Julia en el convento).

c) El *destinador* (Providencia) envía el *objeto* (honor divino) al *destinatario* (Curcio provocador del caos familiar) en los milagros del *sujeto* (Eusebio confesado y Julia en vuelo).

Considero que estos análisis semióticos son adecuados, ya que reiteran que Curcio recibe el castigo por su abuso del código del honor (en su familia) por parte de los Cielos, que se valen de la Providencia Divina y del gracioso Gil, que enlaza las acciones, para conducir a la Salvación a Eusebio y Julia (también a Rosmira y Lisardo) y a la soledad a Curcio. Este sencillo análisis de los elementos dramáticos coincide con la mayoría de los trabajos de interpretación, basados en elementos extradramáticos, sobre todo ideológicos.

1.4. La segmentación lingüística: Los deícticos.

Serpieri [Bobes, 1997, 316-321] explica que para segmentar el texto dramático no basta segmentar la fábula, que conseguiría una paráfrasis narrativa por partes, es preciso buscar además los indicios que vinculan esa fábula con las situaciones escénicas en que se desarrollará, y para ello es preciso identificar los segmentos indiciales-deícticos-performativos del texto, que son los que en escena indicarán cambios y, en último término, las unidades de representación. El lenguaje dramático desarrolla una función performativo-deíctica que establece una correlación de los actos lingüísticos con un contexto pragmático reproducido escenográficamente. Éste sería el rasgo más relevante del discurso dramático: un discurso dialogado que se relaciona con una situación escénica mediante el lenguaje de las acotaciones que crean ambiente, precisan relaciones, indican cómo y cuándo se verbaliza el diálogo, etc.

Elementos deícticos y acotaciones en P y Q:

a) Elementos deícticos. Körner [1973, 233-239] aporta interesantes teorías sobre los futuros en el texto dramático y en la representación escénica. Resume así:

Por otro lado hay que concretizar el tipo de performatividad observado en los textos de Calderón para que no sea malentendido como 'literario' y por ello erróneamente como 'hollow or void'. [...] Gracias al *futuro performativo* los personajes que presentan un papel guardan distancia de la ficción y evitan el peligro de la inverosímil, de lo 'hollow or void'. [...] Los dos tipos de futuro teatral [...] tienen en común asegurar una cierta autonomía. En el caso I la autonomía de conceptos y personas dramáticas, en el caso II la autonomía de los representantes. Hemos visto que dicha autonomía presupone la capacidad de *distanciarse*.

Hay varios usos de futuros performativos en P y Q: (1) Dice Menga a Gil para sacar el burro del lodo: "yo tiraré de la cola / tira tú de las orejas" (vv. 19-20); (2) Eusebio ordena a Lisardo que tire los papeles amorosos que le dio a Julia: "Arrojaldos en la tierra, / yo los alçaré. [...]" (vv. 98-99); (3) Eusebio no sabe dónde esconderse en la habitación de Julia: "¿ Qué haré ? [...]" (v. 453); (4) Curcio cierra la puerta de su casa para castigar a Julia, tras conocer la muerte de Lisardo: "porque no huyas, cerraré esta puerta" (v. 674); (5) Ricardo comenta a Celio que la noche se pasa rápida: "Yo apostaré que parece / que nunca el Sol madrugó/ tanto [...]" (v. 1246-1248); (6) Julia sigue al asustado Eusebio al huir del convento: "[...] ¿Pues qué haré / en salirte yo siguiendo?" (vv. 1324-1325); (7) Julia se escapa del convento: "Por aquí cayó, y tras él / me arrojaré [...]" (vv. 1331-1332); (8) Julia asustada desea volver a su celda: "agora podré subir" (v. 1360).

b) Acotaciones. Debemos distinguir entre acotaciones que delimitan núcleos narrativos: *Vanse, y salen Julia y Arminda* (separa los bloques 1º y 2º del primer acto: el duelo entre Eusebio y Lisardo, y las escenas en casa de Curcio); y acotaciones con valor performativo: *Abráçanse y luchan* (Eusebio y Curcio).

En P apenas encontramos acotaciones con valor performativo, ya que P queda a la interpretación del director de la obra. En cambio, en Q son abundantes, y aportan mayor tensión. Ejemplos: En la muerte de Eusebio, despeñado, en P:

Eus. fAlberto, Alberto!
Cur. Ya el vltimo acento
 rindió el vital aliento,
 porque en mis blancas canas
 tanto dolor.

Abráçale

pero en Q:

Eus. fAlberto, Alberto!

Muere

Cur. Ya el último acento
rindió el vital aliento,
porque paguen mis blancas canas
tanto dolor.

Tírase de la barba

En la escena de la confesión de Eusebio en P sólo hay una acotación introductoria (*Sale Alberto*), mas en Q la misma (*Sale Alberto*) y dos performativas (*Descúbrele* [Alberto a Eusebio] y *Levántase* [Eusebio]).

Por otra parte las acotaciones que delimitan núcleos narrativos se sitúan en el lugar adecuado y coinciden en P y Q. Ello implica que la segmentación por acotaciones daría un resultado similar a la segmentación narratológica con el molde de Barthes.

2. Los tiempos dramáticos (unidad de tiempo).

2.1. El tiempo dramático.

Bobes [1997, 362-370] aporta multitud de ideas interesantes sobre el tiempo dramático que debemos resumir. Todo análisis del tiempo dramático se apoya en dos premisas textuales: (a) La historia creada en el texto se destina a una representación, y (b) la expresión del texto dramático es el diálogo directo, que transcurre en un presente convencionalmente simultáneo al tiempo de la representación. El tiempo puede ser utilizado como elemento arquitectónico del drama. El *orden* temporal da lugar a dramas con una fábula cerrada; la *sucesividad*, en progresión o regresión, es la base de una organización de la historia que puede remitir a un punto de vista (presente o pasado); la *simultaneidad* de varias acciones o la *circularidad* del tiempo pueden significar el mito y la anulación del tiempo. El drama, por el diálogo, tiene limitaciones en el uso de la oposición temporal presente / pasado. El diálogo es riguroso presente. Esto no supone que le esté vedado totalmente el pasado, ya que ese presente es un tiempo humano y, como tal, exige el pasado. Hay formas de recordar o aludir al pasado, sutiles a veces en el diálogo y directas casi siempre en el monólogo; pero se considera poco dramático narrar el pasado. El tiempo escénico es el presente, pues el pasado no es dramático. El pasado no es contrario al drama, es que no es representable como tal pasado, aunque pueda ser asumido, como recuerdo en la palabra presente. El tiempo de un drama puede ser medido en tres niveles: (1) el de la historia, (2) el del discurso, y (3) el de la representación, que suma a la palabra los signos no verbales de la escenificación. El tiempo seguirá un *orden* determinado, que puede ser progresivo o regresivo; puede ser *continuado*, en cuyo caso puede darse una coincidencia cronológica entre la historia y el discurso; y puede ser *segmentado* en cuadros que van dejando blancos o vacíos entre ellos.

Escribió Lope de Vega

:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia

en que hayan de pasar algunos años,
 que éstos podrá poner en las distancias
 de los dos actos, o, si fuere fuerza,
 hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
 pero no vaya a verlas quien se ofende.
 ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término,
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque considerando que la cólera
 de un español sentado no se templa
 si no le representan en dos horas
 hasta el Juicio Final desde el Génesis,
 yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
 con lo que se consigue es lo más justo. [Rozas, 1976, 85-86]

Los dramaturgos españoles áureos pudieron conocer las teorías de Aristóteles, que recomienda un giro del Sol, y las de Giraldi Cintio (1543), de Segni (1549) y de Castelvetro (1570) que afirman la obligatoriedad de las veinticuatro horas. En los tratadistas españoles hay mayor flexibilidad: Pinciano otorga cinco días para la tragedia y tres para la comedia; Cascales admite hasta diez días y se ríe de las comedias que duraban siglos [Romera Navarro, 1935, 61-81].

En P y Q no se respeta la unidad de tiempo, puesto que el tiempo de la historia dura unos veinte años (desde la marcha de Curcio a Roma hasta los milagros de Eusebio y Julia).

2.2. Tiempo de la historia/ tiempo del discurso.

Bobes [1997, 371-372] aporta interesantes ideas. Modelizaciones filosóficas, antropológicas, culturales y literarias pueden influir en la distribución y el sentido del tiempo de las obras dramáticas y de su representación. En una primera ojeada a algunos dramas, advertimos que los signos del tiempo se manifiestan en formas muy diferentes, según sea el estilo y la naturaleza de la obra: un drama realista procura que su marco temporal sea reproducción del marco cronológico real; uno simbolista expone sus signos en el tiempo, de modo que queden desligados de la realidad para buscar un sentido reiterativo, una disposición circular, o simplemente, una anulación del tiempo; una obra de acción, que generalmente admite una segmentación narratológica, suele medir el tiempo del discurso por las funciones, es decir, por el tiempo implicado en los verbos, y desarrolla sus secuencias en orden cronológico progresivo, para poner de manifiesto el esquema causal de este tipo de historias; uno interiorizado no sigue un proceso de acciones, ni tiene un esquema causal de relaciones, sino que puede presentarse como un proceso de conocimiento, de recuerdo, de sentimientos, etc. Es difícil encontrar obras dramáticas en que el tiempo de la historia coincida con el del discurso. Dos son los problemas básicos: (a) la necesidad de representar en presente hace que el pasado no pueda entrar en escena; y (b) la extensión no puede ir +más allá de lo que permiten los límites habituales de la representación.

El tiempo de la historia

Transcurre aproximadamente en veinte años, desde el principio del pontificado de Urbano III, en 1185, cuando Curcio es enviado como embajador de Siena ante la Santa Sede, hasta la muerte de Lisardo y Eusebio y la marcha de Julia al convento por segunda vez (a pie en P, volando en Q).

No hay indicios claros de temporalidad de la historia, pero la edad matrimonial de

Eusebio me sugiere ese lapso de veinte años. La fecha de Urbano III parece un recurso para alejar la fábula en el tiempo y construir un drama simbolista, lejano del presente del espectador del primer tercio del siglo XVII, y así lograr la distanciación que permite comprender mejor la idea de la Redención.

El tiempo de la historia no es narrado linealmente, sino que Calderón, para aumentar la inquietud del espectador, intercala el principio de la historia (la venganza de Curcio en dos narraciones) al final de los actos I y II, retardando al par la acción de la obra. Estas vueltas al pasado marcan la **circularidad** del texto dramático.

El tiempo del discurso

En la primera jornada, el duelo entre Lisardo y Eusebio (con su narración autobiográfica que lleva al pasado), la discusión entre Curcio y Julia, la primera narración de Curcio (vuelta al pasado, veinte años atrás), la llegada del cadáver de Lisardo y la ruptura de los amantes se desarrollan en unas horas de un día, aunque no podemos especificar si por la mañana o por la tarde.

En la segunda jornada parece que han transcurrido algunos meses, ya que Eusebio posee currículum delictivo. La vida de bandoleros, la camaradería, el motivo del forajido devoto, la charla con el obispo Alberto, la captura de Gil y Menga, su liberación por los de Curcio y la segunda narración del mismo (vuelta al pasado, termina el relato interrumpido antes) suceden en unas horas diurnas. El asalto al convento se realiza ese mismo día, aunque en la madrugada y acaba cerca del amanecer.

En la tercera jornada suponemos un lapso de escasos días, aunque repletos de acontecimientos: el tiempo vital ha superado al tiempo cronológico en la veloz e intensa vida criminal de Julia. Gil bandolero, Julia (y otros prisioneros en P) capturada (con su relación criminal), escaramuzas con los villanos, la lucha y reconocimiento entre Curcio y Eusebio, la muerte de éste último, el arrepentimiento de Julia, la crueldad de Curcio con ella, y los milagros (confesión de Eusebio muerto con Alberto, y vuelo de Julia) ocurren a lo largo de un día.

El tiempo del discurso es lineal. Cada acto se desenvuelve en un día, ya unas horas, ya completo, y es consecuencia del acto anterior. Esta *sucesividad* permite la segmentación narratológica precisa para apreciar el esquema de causas y consecuencias que desembocan en el final.

2.3. Tiempo de la representación.

Ubersfeld [1978, 215] afirma que el tiempo en el teatro se mide por relación a un "aquí-ahora", que es el presente y la situación de la representación, y que es a la vez el presente del espectador. Bobes [1997, 384-386] explica que el presente del espectador es vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático escenificado ante su vista y en un espacio contiguo. El presente escénico no coincide nunca con el presente del espectador, difícilmente coincide con el discurso y prácticamente nunca encaja con el de la historia.

Debemos pasar ahora a las circunstancias externas de la representación de una comedia del siglo XVII en España. Díez Borque [1978, 171-184] muestra que la representación comenzaba a las dos de la tarde de octubre a abril, para terminar antes de la puesta del sol. En la primavera comenzaba a las tres, y en verano a las cuatro. Estaban separados los sexos y las clases sociales. Abundaba el gamberrismo. Casi nunca empezaba puntual la comedia. Solía durar de dos horas y media a tres horas largas. Muy importante [Díez Borque, 1978, 269-297] es la consideración del hecho teatral como espectáculo de conjunto. La representación solía comenzar con algún ruido estridente para atraer la atención del público hacia las tablas. Después música para dar la bienvenida al público. La comedia, dividida en tres actos, no soportaba espacios

vacíos entre ellos. En estos intermedios se intercalaban entremeses, y también jácaras, mojigangas y bailes. El orden habitual de la representación era el siguiente: una loa, jornada primera, un entremés, jornada segunda, un baile, jornada tercera y una mojiganga o "fin de fiesta". Este orden citado a veces se alteraba.

Aubrun [1966, 21] extrajo una conclusión de esto:

Así la comedia, dividida en tres trozos por los dos entremeses, está como puesta entre paréntesis por la *loa* y la *mogiganga*, que a la vez la aíslan como ficción y la relacionan artificialmente con la realidad de cada día. Todo ocurre como si el dramaturgo no solamente rechazase la ilusión cómica, sino que insistiese por cuatro veces denunciarla.

Bíez Borque [1978, 270] no está de acuerdo:

Claro que rompen el encantamiento de la ilusión cómica, pero a cambio de presentar otra forma de espectáculo, tan apetecida como la propia comedia y que es también una estilización de la realidad que incorpora lo cómico y lo grotesco como fuente de diversión e inscriben, dentro de la "teatralización" de vida y teatro en el XVII, el baile y la danza [...], potenciando el teatro dentro del teatro.

Si consideramos que P y Q, como alguna otra religiosa de Calderón, pudieron haber sido destinadas a la representación en carros en alguna festividad, como en el caso de *El mágico prodigioso* pudo haber relación con el espectáculo de conjunto del *auto sacramental* [Varey, 1985, 153].

Así, según Díez Borque [1983, 72-74], la representación del *auto* se inscribiría en una cultura religiosa en la se suman símbolos procesionales, danzas, flores, ornamentos sagrados, pendones y banderas, música, gigantes, tarascas, comidas, etc. El *auto* o la comedia religiosa se sumarían a este ambiente festivo, siendo no un elemento accesorio, sino definitorio. El *auto* o la comedia religiosa deben visualizar lo sobrenatural y la ficción alegórica que expone la palabra.

El mismo Díez Borque [1983, 80] aporta interesantes opiniones de otros críticos sobre la estructura de la función. Shergold y Varey [1961, xxiii] ponen de relieve la pluralidad de elementos citados (loas, bailes, entremeses, etc.). Lacosta [1965, 15] afirma que el orden era: una loa, un entremés, el *auto* y un baile. Agustín de la Granja [1981, 16] corrobora que Calderón optó por componer entremeses y mogigangas para algunos de sus *autos*.

El tiempo de la representación de P y Q, como comedia para corral, debió de ajustarse a las convenciones de la época (dos horas y media o tres), con sus correspondientes loa, entremés, baile... También estas obritas contrastarían con los momentos más trágicos, acumulados al final de los actos. No conozco documentos alusivos a posibles representaciones ni al orden o existencia de los géneros menores complementarios en P o Q.

El tiempo de la representación de P y Q, como obra para día festivo religioso, debió de ajustarse a la parafernalia típica de los días del Corpus, con sus desfiles y celebraciones, para acabar en la representación de la comedia religiosa, en la calle, con sus correspondientes loa, entremés y baile. Tampoco conozco datos de su posible representación.

3. Los espacios dramáticos (unidad de lugar).

Según algunos críticos el espacio es la categoría más relevante del género dramático [Ubersfeld y Banu, 1968, 12]. Bobes [1997, 388] resume que es un hecho que el espacio impone al drama dos condicionamientos: (a) al discurso, que adopta la forma de diálogo, por tanto en presente; y (b) a la fábula, a los actantes, al tiempo y a sus posibilidades escénicas.

Lope, en su *Arte Nuevo...*, no cita la unidad de lugar, ni la respeta en sus obras. Aristóteles

nada dice del lugar. Los preceptistas italianos sí la fijan: Segni (1549), Maggi (1550), y Castelvetro (1570); en los tratadistas españoles tampoco hay referencias a la obligatoriedad de la unidad de lugar [Romera Navarro, 1935, 85-97].

En P y Q no se respeta la unidad de lugar, puesto que la acción se representa en el monte, en la casa de Curcio y en el convento. La razón de que la mayor parte de la obra se mueva en el monte se debe a que allí está la milagrosa Cruz en torno a la que giran la mayor parte de los sucesos (venganza de Curcio, muerte de Rosmira, nacimiento de Eusebio, duelo de éste con Lisardo, delitos de Eusebio, ubicación del convento, captura de prisioneros, crímenes de Julia, lucha, muerte y confesión de Eusebio, vuelo de Julia asida de la misma Cruz, y soledad de Curcio). Parece que el símbolo de la Cruz condiciona la localización de los sucesos principales [Parker, 1964, 141-160]. Sloane [1977, 290] aporta la idea de la circularidad de la obra, ya que las acciones parecen repetirse y buscar los mismos escenarios, y porque Curcio mantiene en toda la obra los valores sociales convencionales.

3.1. Los ámbitos escénicos: Relaciones escenario-sala.

Bobes [1997, 389] considera que el ámbito escénico es el conjunto formado por la sala y el escenario. En principio el ámbito escénico no está vinculado a obras concretas, pues es anterior a ellas y persiste en sus formas durante una larga etapa histórica. Además las obras suelen estar destinadas en su espectacularidad para un ámbito escénico que el autor conoce experimentalmente.

Breyer [1968] explica enumera diversos ámbitos escénicos. Nos interesa el *ámbito en U*:

La escena se desplaza del centro y se sitúa en un lado del círculo, que se abre; la sala se dispone de modo que permite al público rodear el escenario por tres lados. La ley general de este ámbito consiste en tener una tensión media entre el enfrentamiento propio del ámbito en T y la participación del ámbito en O. El teatro griego clásico y el helenístico, el teatro isabelino y los corrales españoles en determinados casos crean y mantienen el ámbito escénico en U. La escena parece no ocultar nada, no parece artificializar el espacio, puesto que la sala es prolongación natural del escenario y de hecho avanza en él en los laterales, a la vez que suele compartir su verticalidad.

En relación al ámbito escénico del teatro áureo español las noticias son abundantes. Desde contemporáneos como Pellicer [1804, 68] hasta críticos modernos como Schack [1845, I, 269], Shergold [1967, 207-208], Arróniz [1977, 247-254], Díez Borque [1978, 4-5], Varey [1985, 146-161], Coso (con Higuera y Sanz) [1991, 237-247], Allen [1991, 197-211], Ruano [1990, 13-67], y Sentaurens [1991, 69-89], entre otros. Todos coinciden en que la estructura predominante es la de forma en U, debido al uso alternativo de la forma en T.

Recordemos cómo eran los tabladros de los corrales según Varey [1985, 149-150]:

Es posible visualizar en los teatros comerciales del siglo XVII un escenario que se proyectaba entre el público que lo rodeaba por tres costados. De un lado a otro de la parte posterior del escenario se extendía un balcón, sostenido por pilares, con un segundo balcón encima del primero. El espacio que había bajo el balcón inferior estaba separado con cortinas. A través de estas cortinas, los actores entraban en el escenario por dos "puertas" situadas a derecha e izquierda de la parte trasera del escenario (aunque, a pesar de las muchas acotaciones escénicas que hablan de "puertas", deberíamos visualizar aberturas en las cortinas en lugar de puertas de madera colocadas en sus marcos). Entre estas dos entradas, las cortinas podían correrse y revelar un "espacio de las apariencias" empleado para mostrar escenas de violencia, escenas alegóricas, elaboradas máquinas escénicas o permitir sacar al escenario objetos voluminosos. El espacio de las apariencias podía utilizarse igualmente como cueva o prisión. Había trampillas situadas en el escenario y en el espacio de las apariencias. Muchas obras de teatro postulan un medio de acceso desde el escenario al balcón a la vista del público (un problema que todavía no está resuelto). Otras indican que los actores tenían acceso al balcón desde detrás del escenario. El segundo balcón podía ser empleado para máquinas de nubes, controladas mediante cuerdas que se deslizaban sobre poleas, mientras que los contrapesos estaban ocultos tras los pilares que sostenían el escenario. Muchas obras teatrales no emplean

un "decorado" en sentido moderno, sino que las acotaciones escénicas de otras obras indican un método más "realista", con el uso de vegetación, montañas de imitación y así sucesivamente. Pero la mayoría de las obras que son hoy reconocidas como grandes logros del teatro español usan el escenario desnudo, "pintando" la escena mediante versos e imágenes del texto de las obras.

El mismo Varey establece una objeción:

Las obras pensadas para una serie de condiciones de representación podían ser representadas en cualquier otro lugar y, por consiguiente, precisar reformas: un buen ejemplo de ello se *El mágico prodigioso* de Calderón, originalmente pensado para ser escenificado sobre carros como parte de una festividad, pero impreso en una forma que sugiere que el texto facilitado a los impresores había sido adaptado para ser representado en corrales de comedias.

Recordemos cómo eran los tablados de carros según Varey [1987, 340-341]:

Se realizaba en una plaza o calle, sobre tres carros colocados en fila. El del centro, o carrillo, era plano, una simple plataforma sobre ruedas que proveía el espacio principal de actuación. Los dos carros situados a los extremos llevaban unas estructuras que en los documentos se denominan indistintamente *caja* o *casa*. Estas construcciones contenían las tramoyas necesarias para los efectos escénicos, y permitían la entrada y salida de los personajes. Al conjunto se le llamaba *carro*, es decir, la reunión de elementos necesarios para la representación de un auto sacramental; por tanto, a los dos carros de los extremos se les conoce con el nombre de *medio carro* y al del centro se le denomina *carrillo*. El auditorio se colocaba en torno a los tres carros, de forma que la representación puede tener ciertas similitudes con el llamado teatro en círculo.

Parece claro que ámbito escénico de P y Q pertenecería al tipo en U (tanto en el corral como en la calle) que permite la media distancia entre la representación y el público, a medio camino entre la escenificación ritual mítica (en O con la participación de los presentes) y el teatro en T, desde el barroco italiano, con total distanciamiento entre la escena y los espectadores.

3.2. Espacios representados / espacios narrados.

Bobes [1997, 395-397] dice que los espacios representados son fundamentalmente de cuatro tipos y están vinculados u originados por la obra, los actores, el escenario y los objetos del escenario. Los denomina: *espacios dramáticos* (lugares que crea el drama para situar a los personajes); *espacios lúdicos* (los creados por los actores con sus distancias y movimientos); *espacios escenográficos* (que reproducen en el escenario, mediante la decoración, los espacios dramáticos); y *espacios escénicos* (escenario, plaza, tablado, etc., lugar físico donde se representan los otros espacios). Frente a estas limitaciones espaciales del texto dramático y de su realización escénica, el relato y el poema se mueven por espacios imaginarios y oníricos sin limitación alguna; los movimientos en el espacio, los cambios de lugar dentro del mismo ámbito, el paso de un espacio real a uno psicológico, fantástico, onírico, etc. no tienen limitación alguna en los géneros no dramáticos, y tampoco en el cine y en la televisión, en cuyas filmaciones se puede mover la cámara y buscar espacios cerrados y abiertos.

Espacios representados en P y Q

a) *Espacios dramáticos* (lugares que crea el drama para situar a los personajes): El monte, en torno a la cruz; la casa de Curcio; y el convento.

b) *Espacios lúdicos* (los creados por los actores con sus distancias y movimientos): el camino con baches, el lugar del duelo, una habitación de la casa de Curcio, el campamento de los bandoleros, el monte en general, una celda religiosa y el exterior de los muros del convento.

c) *Espacios escenográficos* (que reproducen en el escenario, mediante la decoración, los espacios dramáticos): en la jornada I el monte y una habitación de la casa de Curcio; en la jornada II el campamento de bandoleros en la monte de día, y el convento y el bosque de noche; en la

jornada III todo en el monte en torno a la cruz.

Las escenas del convento precisan estudio, porque se alternan y simultanean dos espacios escenográficos: Monte y convento. Además la celda de Julia posee función sinecdótica.

En P 1102-1241 (Q 1404-1563) Eusebio ordena a los forajidos colocar la escala en el muro del convento. Se van todos. Sube Eusebio por la escala, sale por abajo, y el piso bajo del tablado se convierte en un pasillo del convento, gracias a que los bandoleros han retirado la escala. Ahora se produce la función sinecdótica, cuando la apariencia ha convertido, ante el espectador, lo que era monte en convento [Ruano, 1988, 92-93]. Abre una puerta en P, descubre una cortina en Q, y ve a Julia durmiendo. Julia pasa de la apariencia al tablado. Se van ambos a la celda de Julia, porque oyen ruidos.

En P 1242-1261 (Q 1564-1587) salen los bandoleros, informando de que son las tres de la mañana y es noche oscura, lo que implica que el tablado ha dejado de ser convento para convertirse en monte de nuevo. En P 1260 (Q 1587) un bandolero coloca la escala de nuevo al sospechar que regresa Eusebio.

En P 1262-1281 (Q 1588-1626) salen Eusebio y Julia por el balcón, estando abajo los forajidos. Eusebio baja por la escala. Ahora el tablado representa a la vez el monte (en el piso bajo) y el convento (en el balcón).

En P 1282-1298 (Q 1626-1638) Eusebio, se reúne asustado con los bandoleros, y se marchan, olvidando la escala. De nuevo el monte y el convento al par.

En P 1299-1379 (Q 1639-1773) Julia sigue en el balcón y sola en escena. Desdeñada decide seguir a Eusebio y baja por la escala olvidada por los bandoleros. Se asusta, decide volver, pero se esconde al oír ruido en el bosque. Sale un bandolero (en P, dos en Q) que se lleva la escala. Julia sale de su escondite, no halla la escala, no puede subir a su celda, y reta a los Cielos. De nuevo el monte y el convento simultáneamente.

d) *Espacios escénicos* (escenario, plaza, tablado, etc., lugar físico donde se representan los otros espacios): P y Q, como hemos estudiado en la unidad de tiempo, arriba, pudieron representarse en corral como obra habitual del repertorio de una compañía, o en la calle en la celebración de una fiesta religiosa, al modo de los *autos sacramentales*.

Sobre espacios narrados debemos recordar estas palabras de Orozco [1981, I, 144]:

A lo que materialmente la escenografía y maquinaria realizaba en este sentido, con recursos de la tramoya -que hacía subir, volar o descender a los personajes- y a los efectos de perspectiva y luces contribuían también a reforzarlos las brillantes descripciones de lugares y paisajes, y las referencias hiperbólicas a las figuras en movimiento sobre todo de los caballos veloces, por lo menos, como el viento. Unamos a todo ello el dinamismo de la acción, el concreto moverse de los personajes en la escena, con un continuo salir y entrar e incluso representando la más viva movilidad de la lucha. Todo ello contribuye a acentuar el sentido dinámico espacial, y por otra parte contrastaba los efectos de aproximación, con los recursos del soliloquio y el *aparte* prolongado o repetido, con los que la inquietud y agitación íntima del personaje se concentraba y, como en un desbordamiento espacial, se proyectaba directa y violentamente con gestos y palabras hacia el espectador, como haciéndole confidente y partícipe de su conflicto íntimo, lo que incluso se acentuaba en su efecto de acercamiento con el adelantarse el actor hacia el borde del tablado; en el centro para el importante soliloquio, y al margen o borde lateral de la escena para algún *aparte* o escena paralela, con el recurso que se decía "estar al paño".

Los espacios narrados en P y Q no repercuten en la representación ni en la escenografía, ya que aparecen en las relaciones de los personajes. Así Eusebio, al contar su vida a Lisardo antes del duelo (P 177-346, Q 203-400), cita que nació al pie de una cruz, vivió en la aldea de su padrastro Eusebio, fue arrojado a un pozo, casi se quema en una casa, naufragó en viaje a Roma, y caminó por el Moncayo. Curcio marchó a Roma y a la vuelta fue al monte a vengarse de

Rosmira (P 517-593, Q 631-729 y P 1010-1090, Q 1276-1392). Julia salió del convento, llegó a una pobre cabaña, después anduvo por el camino y pasó varios días en el monte (P 1638-1683, Q 1950-2003).

3.3. Valor sémico de los espacios dramáticos.

Bobes Naves comenta que por lo general a un determinado tipo de escenario corresponden una sala y un ámbito escénico determinado, y también una clase de textos. En los teatros nacionales (el griego, el isabelino y el español) puede hablarse de semantización del edificio y de sus espacios escénicos por relación a las obras dramáticas, al modo de representarlas y a la sociedad que se identifica con su teatro.

Una concepción del teatro como rito, como un discurso mental, como una reflexión religiosa, como una comunicación emotiva, como una crítica de la sociedad o del poder político, como un espectáculo lúdico, etc., está en la base de determinados estilos dramáticos, y condiciona el tema, el ámbito escénico, e incluso la situación del edificio teatral, que se integra en las calles de la ciudad o se sitúa a sus espaldas, en campo abierto.

El teatro español más genuino se representa en corrales, espacios escénicos integrados en la ciudad, con ámbito escénico dispuesto en forma envolvente, aunque pronto deriva hacia el ámbito en T, de enfrentamiento; trata temas cotidianos. El teatro, aparte los autos sacramentales y las llamadas comedias de santos, que escenifican temas de misterios y predestinación, de santidad y de sacramentos, con fines didácticos, se orienta hacia los problemas de la vida cotidiana. Este teatro ha perdido definitivamente su carácter religioso y ritual, y tiene un tono humanístico, antropocéntrico y social que lo incardina en la vida de todos los días. Los espacios dramáticos son las calles de la ciudad y los interiores de cualquier casa [Bobes, 1997, 415-428].

Aplicemos estas teorías a P y Q: Tanto si P y Q fueron representadas en un corral o en la calle, las afirmaciones de Bobes Naves son correctas, ya que el sentido mítico de la intervención divina en la vida de los personajes se desvanece con la distanciamiento propia del escenario en U y mucho más en T. El espectador no queda inmerso en los efectos de la Providencia Divina, sino que se mantiene distanciado (recordemos el aparato de loa, entremeses, mojigangas, etc.; el desfile procesional, las danzas, las flores, las tarascas, etc.; y en la obra la intervención del gracioso en momentos graves), para poder aprender la catequesis: Todo pecado tiene perdón y Dios vela por aquellos que obran según la gracia eficiente. El espacio dramático contribuye por tanto a las intenciones de Calderón.

3.4. Espacios simbólicos.

Amezcuca [1987, 38-39] expone:

Otro [lenguaje] que se juzga importante es el del espacio, quizá de mayor relevancia que el anterior, por cuanto el teatro es un género fuertemente anclado al lugar de la representación. [...] No se trata de descubrir la ingenuidad de que los actores ocupan un lugar sobre el tablado, sino de observar cuánto un personaje queda vinculado semánticamente a un espacio determinado, de manera que el carácter recibe connotaciones insólitas de la contingencia topológica: la esposa y la casa en un drama de honor, el pueblo común en la calle y la plaza, el proscrito -de fuertes caracteres de animalidad- en el monte, en descampado.

McKendrick [1990, 123-131] afirma que Calderón emplea, desde su primera época, el espacio ficticio, que desempeña un papel crucial en el desarrollo de la acción y que debe ser desarrollado por la imaginación del espectador. Como ejemplos aporta que con frecuencia una casa se convierte en prisión, y un monte en lugar de confusión. Además hay una relación entre espacios simbólicos y sexo del personaje encerrado: Casa y convento son los horizontes de la

mujer, en cambio, el espacio sin límite define al hombre.

Espacios simbólicos en P y Q

Cuando relacionamos estas afirmaciones de Amezcua y McKendrick con P y Q, comprobamos que se cumplen las observaciones, ya que Julia se mueve en los espacios reales de la casa de su padre, en el convento y en el monte, que equivalen respectivamente a los espacios simbólicos de la cárcel, del destierro y de la confusión; puesto que Rosmira está en casa, que supone orden, y en el monte que es confusión y venganza; porque Eusebio se desarrolla en los espacios reales del monte, de la casa de Curcio y del convento, que no le son propios, y que equivalen a los espacios simbólicos a la confusión y al delito. Rosmira y Julia ven muy reducidas sus posibilidades de espacios (casa y convento), hasta que la hija transgrede las normas y desafía al Cielo. Eusebio y Curcio no encuentran límites.

Por otra parte pensamos que el soliloquio y el aparte son creadores de espacios simbólicos. Así Eusebio, en su soliloquio, nos lleva por espacios ilimitados como bosques, mares, casas y jardines; Curcio marcha a Siena y al monte; Julia rompe con los espacios limitados de la casa y el convento y se interna en la naturaleza salvaje.

4. Los personajes.

En este apartado nos ocuparemos de los personajes como seres teatrales, representados o representables, sin las consideraciones de las fuentes, de la interpretación o de la narración.

Bobes [1997, 335] aborda la construcción de la figura dramático:

La construcción del personaje se atiene a dos principios generales y fundamentales: el de discrecionalidad y el de unidad. En principio el personaje dramático se presenta con un nombre, que es una etiqueta semántica y funcional en blanco; a medida que avanza el diálogo se va construyendo mediante datos discretos y discontinuos, procedentes de tres fuentes: 1) sus propias palabras, 2) sus propias acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él. El principio de unidad obliga a la construcción de personajes coherentes.

Ruiz Ramón [1989, 143-153] se acerca a la construcción del personaje del teatro clásico, considerando que debemos seguir los criterios de espacios, acotaciones, y diálogo, con una lectura que evite el anacronismo.

Díez Borque [1985, 53-65] estudia los recursos que permiten la presencia-ausencia del personaje y sus consecuencias en la recepción del drama. Primero distingue entre presencia escénica, presencia escenográfica y presencia dramaturgica. Los recursos habituales son: el monólogo (se justifica por la necesidad de informar al público de datos que ignora, pero precisos para la acción); la presencia de un personaje que no participa en la acción (presente escenográficamente pero ausente escénicamente); el disfraz (permite dos personajes: el propio y el que los otros creen que es); el personaje oculto (escenográficamente ausente, pero presente para algún personaje o para el público); el recurso de la espera (el personaje funciona dramaturgica antes que escénicamente); los personajes alegóricos (en los *autos* Dios siempre está presente, aunque no aparezca escénicamente); el sueño, y el personaje narrador (con función similar a la del monólogo).

4.1. Construcción.

Eusebio

1) Sus propias palabras. Se considera de origen misterioso y condicionado de buena forma a la Cruz, según cuenta a Lisardo.

2) Sus propias acciones. Muestran su carácter devoto (permite la confesión al agonizante

Lisardo, entierra a sus víctimas, libera al obispo Alberto, huye de Julia al ver la cruz en su pecho, y se confiesa al final); su deseo amoroso (en el duelo con Lisardo, al entrar en casa de Curcio, al recibir la ruptura de Julia y en el asalto al convento); y su buen comportamiento con villanos y prisioneros (captura y liberación de Gil y Menga, y charla con los artistas y con Julia disfrazada de varón).

3) Lo que los demás personajes dicen de él. La familia de Julia y los villanos tienen pésima opinión de él, primero como "deshonrador", y segundo como forajido criminal. Julia lo quiere.

4) Los espacios en que se mueve. El monte cerca de la Cruz es su lugar natural, porque allí nació, se batió en duelo, delinquiró, conoció a su padre, murió, se confesó y se redimió. En casa de Curcio su osadía amorosa. En el convento alcanzó su máxima degradación y allí empieza su camino a la Salvación.

5) La relación presencia-ausencia. Siempre está presente dramáticamente, ya que es el eje de la acción y es aludido con frecuencia. Escénicamente sus presencias son en vida (duelo, bandidaje, asalto al convento y lucha contra Curcio) y en muerte (la "resurrección" para confesarse). Escenográficamente se esconde y escucha *al paño* en casa de Curcio.

6) Unidad y discrecionalidad. Eusebio se va descubriendo a sí mismo en una sucesión de acontecimientos que le dan su unidad. La alternancia presencia-ausencia permite esa discrecionalidad precisa para el perspectivismo (opiniones de los otros sobre él).

7) Conclusión. Está bien construido para su interés casuístico y el público puede comprenderlo perfectamente, tanto en su ser literario como alegórico.

Julia

1) Sus propias palabras. Se presenta como persona terrible: desafía a los Cielos, y narra sus crímenes a Eusebio.

2) Sus propias acciones. Está enamorada (conserva el amor a Eusebio hasta que descubre que es su hermano). Es inteligente (discute sobre albedrío con Curcio), familiar (rechaza a Eusebio tras la muerte de Lisardo), inconstante (en el convento se asusta de Eusebio, mas luego lo persigue), desafiante (reta a los Cielos), temeraria (se entrega a la vida criminal), y devota (se arrepiente de sus pecados).

3) Lo que los demás personajes dicen de ella. Lisardo y Curcio la consideran deshonrada. Eusebio piensa en ella como amante y como hermana.

4) Los espacios en que se mueve. En la casa familiar y en el convento (lugares simbólicos para las mujeres) y en el monte (lugar simbólico del caos, donde asesina y dirige a los bandoleros).

5) La relación presencia-ausencia. Dramáticamente está presente desde la mitad del primer acto hasta el final. Escénicamente habla con Arminda, protagoniza una discusión (con Curcio) y una ruptura (con Eusebio), es acosada en su celda del convento, charla con Eusebio disfrazada de varón en el campamento, y, en el final, es redimida por buscar la Cruz; son pocas apariciones pero muy intensas. Escenográficamente dirige a los bandoleros, mientras Curcio, en el otro extremo del escenario, se entera de que Julia falta del convento.

6) Unidad y discrecionalidad. No es un personaje unitario, quizás sea el más voluble de todos, pero esta inconstancia permite a Calderón demostrar que una mujer "fatal" también puede salvarse. Sus apariciones son escasas y seleccionadas en los finales de los actos para acumular la tensión de la honra familiar en ella.

7) Conclusión. Bien construido para las intenciones de la casuística de este drama teológico, aunque no para una obra de corte realista.

Arminda

- 1) Sus propias palabras. No tiene pasado.
- 2) Sus propias acciones. Escucha y comprende a Julia.
- 3) Lo que los demás personajes dicen de ella. Nada.
- 4) Los espacios en que se mueve. La casa de Curcio.
- 5) La relación presencia-ausencia. Dramáticamente aparece en el primer acto junto a Julia. Escénicamente escucha las penas de ama. Escenográficamente sin valor.
- 6) Unidad y discrecionalidad. Personaje unitario de escaso relieve, con poca importancia, casi ausente en toda la obra.
- 7) Conclusión. Como criada convencional del teatro clásico español está bien perfilada.

Curcio

1) Sus propias palabras. Narra su pasado en dos relaciones. Asesina a su esposa por sospechar que estaba embarazada de otro, pero ella resucita con una hija en los brazos en la propia casa de Curcio. Además Curcio se considera víctima del código del honor, que le obliga a la venganza.

2) Sus propias acciones. Se muestra vengativo por asesinar a la inocente Rosmira, autoritario con Julia, dolorido por la muerte de Lisardo, terrible perseguidor de Eusebio, amoroso con el mismo tras reconocerlo como hijo, devoto al enterrarlo y energúmeno al desear matar a Julia al final.

3) Lo que los demás personajes dicen de él. Nadie habla de él, aunque suponemos que es la persona más importante del lugar (embajador de Siena ante la Santa Sede y propietario de tierras).

4) Los espacios en que se mueve. En casa (espacio simbólico del patriarca) y en el monte (espacio del caos, donde asesinó a Rosmira, perdió a Eusebio e intentó matar a Julia).

5) La relación presencia-ausencia. Dramáticamente aparece después de la mitad del primer acto para descubrir a Lisardo muerto y enviar a Julia al convento, en la mitad del segundo para confirmar que asesinó a Rosmira, y al final del tercero para reconocer a Eusebio, verlo morir, enterrarlo, intentar matar a Julia y recibir el castigo divino de perder a su familia, quedándose solo.

6) Unidad y discrecionalidad. Es personaje unitario, porque su crecimiento es coherente, según avanza la obra es más violento, autoritario y disparatado. Sale en pocos momentos, aunque con gran intensidad.

7) Conclusión. Como Julia y Eusebio, Curcio representa en la casuística el ejemplo anticristiano, que no debe seguir el público, porque debe confiar en la voluntad divina.

Lisardo

1) Sus propias palabras. Es galán, pero debe defender el honor familiar, personificado en su hermana.

2) Sus propias acciones. Se bate en duelo con Eusebio.

3) Lo que los demás personajes dicen de él. Su familia se entristece con su muerte. Los villanos se asombran de ese duelo tan singular, en que el perdedor (Lisardo) logra confesarse antes de morir.

4) Los espacios en que se mueve. El monte (símbolo del caos).

5) La relación presencia-ausencia. Dramática y escénicamente sólo al principio del primer acto, porque muere.

6) Unidad y discrecionalidad. Personaje unitario, casi plano.

7) Conclusión. Es un típico galán de la *comedia* que se ve obligado a luchar contra otro galán para defender el honor familiar.

Rosmira

No existe como personaje. Tan sólo vive en el recuerdo de Curcio, como mujer excelente y portadora del honor familiar, por el que debió morir. Es inocente e ingenua. Se mueve en el monte (el caos donde muere) y la casa (el orden donde resucita). También parece un ser literario plano y madre convencional en la *comedia*.

Gil

1) Sus propias palabras. Complica las acciones con sus parlamentos y silencios. Cuenta a sus amigos y Curcio de forma cómica el duelo que ha presenciado. No transmite a Curcio un mensaje importante de Eusebio: Lisardo ha muerto en duelo justo, no a traición. Este olvido provoca que la ira de Curcio hacia Lisardo sea extrema. Avisa, al final, del milagro de la confesión de Eusebio muerto.

2) Sus propias acciones. Nos lo acercan como curioso por presenciar escondido el duelo, poco inteligente por no saber interpretar lo que ve, olvidadizo por no transmitir un mensaje de Eusebio a Curcio, práctico por unirse a los bandoleros, cobarde por no defender a éstos mismos, grosero con chascarrillos poco afortunados, sin interés por el amor de Menga, y poco cualificado por valer para tareas menudas.

3) Lo que los demás personajes dicen de él. Todos, a pesar de sus defectos, lo aprecian, ya que su escasa inteligencia y su bondad natural lo convierten en ser fácilmente manipulable.

4) Los espacios en que se mueve. El monte (el caos: ve el duelo, es capturado por los bandoleros y después por los villanos) y la casa de Curcio (el caos para este rústico, que no está a la altura del dolor familiar).

5) La relación presencia-ausencia. Dramatúrgicamente aparece y desaparece por doquier, ya que está relacionado con todos los personajes. Escénicamente sirve como enlace entre las escenas importantes (entre el duelo y el lloro en casa de Curcio; entre el mensaje de Eusebio y la segunda relación de Curcio; y entre la confesión de Eusebio y el final). Escenográficamente está *al paño* del duelo entre Lisardo y Eusebio, y de la confesión de este último al final.

6) Unidad y discrecionalidad. Personaje unitario por sus rasgos de carácter y muy frecuente en los tres actos.

7) Conclusión. Es un gracioso típico de Calderón.

Alberto

1) Sus propias palabras. Fue obispo en Trento, estudió en Bolonia y pasa a Roma.

2) Sus propias acciones. Promete confesar a Eusebio y lo confesará.

3) Lo que los demás personajes dicen de él. Gil lo admira en el milagro de la confesión.

4) Los espacios en que se mueve. El monte, que no es caos para él, sino el lugar en Dios se manifiesta: allí no murió de un tiro en el pecho porque la bala se incrustó en un libro que portaba, y allí confesó a Eusebio "resucitado".

5) La relación presencia-ausencia. Dramatúrgicamente empieza al principio del acto segundo. Escénicamente aparece dos veces, en el acto segundo (conoce a Eusebio) y al final del tercero (lo confiesa).

6) Unidad y discrecionalidad. Es otro personaje unitario que no se sale de su *role-playing*. Aparece poco, aunque con gran valor.

7) Conclusión. Bien construido por su simplicidad, ya que representa a Cristo en la Tierra.

Los villanos

1) Sus propias palabras. Nada aportan.

2) Sus propias acciones. Están unidos entre sí y son fieles vasallos de Curcio.

3) Lo que los demás personajes dicen de ellos. Nada.

4) Los espacios en que se mueven. El monte (el caos) y la casa (el orden).

5) La relación presencia-ausencia. Dramatúrgicamente están desde el principio del acto

primero. Escénicamente portan el cadáver de Lisardo, protagonizan una paliza a Gil, y son las tropas de Curcio. Escenográficamente son los figurantes de la escena final.

6) Unidad y discrecionalidad. Son personajes coherentes y frecuentes.

7) Conclusión. Son villanos típicos de la *comedia*.

Bandoleros y cortesanos

1) Sus propias palabras. Nada.

2) Sus propias acciones. Se limitan a cumplir con las órdenes de sus amos (Eusebio y Curcio).

3) Lo que los demás personajes dicen de ellos. Los bandoleros y los cortesanos (y villanos) se temen mutuamente.

4) Los espacios en que se mueven. Los bandoleros en el monte (el caos) y en las afueras del convento (el caos). Los cortesanos en el monte (caos) y en casa de Curcio (orden).

5) La relación presencia-ausencia. Dramatúrgicamente los bandoleros en el principio del acto segundo; los cortesanos en la mitad del primero (ven el cadáver de Lisardo). Escénicamente los bandoleros protagonizan una conversación mientras esperan a Eusebio, que está en el convento, en el acto segundo; los cortesanos están asociados a Curcio siempre. Escenográficamente bandoleros y cortesanos son figurantes en el campamento, en las batallas y en la escena final.

6) Unidad y discrecionalidad. Su fidelidad al amo les confiere la unidad, y están asociados a él.

7) Conclusión. Son típicos villanos y cortesanos de la *comedia*.

Los prisioneros (sólo en P)

1) Sus propias palabras. Se define como poeta, pintor y astrólogo.

2) Sus propias acciones. Se limitan a exponer sus ideas sobre sus respectivas artes.

3) Lo que los demás personajes dicen de él. Eusebio los descalifica.

4) Los espacios en que se mueven. El monte (el caos para los artistas).

5) La relación presencia-ausencia. Al principio del tercer acto.

6) Unidad y discrecionalidad. Son personajes con ideas y coherentes.

7) Conclusión. Calderón aprovecha a estos personajes para que Eusebio hable de poesía, de pintura y de teología. Aquí Eusebio sería *alter ego* de Calderón.

5. La organización de los signos y formantes de la obra dramática.

Como introducción a este capítulo recordamos las ideas de Bobes [1997, 144-150] sobre que el signo literario es un proceso de comunicación:

El signo dramático, el signo literario en general, se constituye como signo en un *proceso de comunicación* en el que, partiendo de una previa *convención inicial codificada* sobre la que el emisor realiza un ajuste, o de una *convención inicial propuesta* por el mismo emisor en un acto creativo y generalmente apoyada en una relación metonímica, alcanza un sentido mediante la colaboración del receptor que interpreta las formas propuestas de alguna de aquellas maneras por el emisor, el cual, al textualizarlas, ha tenido en cuenta la futura participación del lector (efecto *feedback*).

Además los signos literarios no son convencionales:

Los signos literarios pueden constituirse como tales en el tiempo y en el espacio en un proceso de comunicación literaria, sin que previamente esté codificados como signos literarios, y a veces ni siquiera como signos.

Tampoco codificados:

Los objetos, las acciones, las relaciones de la escena, no son signos codificados fuera del uso, porque no están ligados establemente a un contenido, no son unidades que puedan combinarse de acuerdo con unas normas preestablecidas y teniendo en cuenta una doble articulación, son formas que se semantizan en el proceso dramático, y que se disponen como quiere el autor.

Se ve la interacción entre signos no verbales y verbales:

Los signos no verbales pueden coincidir en su sentido con signos verbales, sin que esto suponga relaciones de subordinación, sino de convergencia semántica: los signos no verbales no alcanzan su sentido, en muchas ocasiones, si no van acompañados de signos verbales, pero ocurre también lo contrario, que los signos verbales se llenan de contenido preciso con la presencia de los signos no verbales, y lo que es más drástico, no se pueden articular sin otra clase de signos, paraverbales, quinésicos y proxémicos. La relación entre signos verbales y signos no verbales es, pues, recíproca.

Kowzan [1958, 59-90], utilizando criterios formales y funcionales, señala trece códigos a los que reduce el inventario dramático: 1. La palabra; 2. El tono; 3. La mímica; 4. El gesto; 5. El movimiento; 6. El maquillaje; 7. El peinado; 8. El traje; 9. Los accesorios; 10. El decorado; 11. La luz; 12. La música; 13. El sonido.

En resumen, podemos agrupar esta y otras clasificaciones en cuatro códigos: Verbales, paraverbales, quinésicos y proxémicos.

Díez Borque [1975, 49-92] estudia el sistema de signos en el teatro áureo. Ejemplifica con veinticinco comedias de Lope de Vega. Deja un inventario muy interesante de posibilidades. Destaca la importancia de la palabra (con signos supratextuales, la relación entre signos verbales y vestido, el decorado verbal y la acción verbal), de los signos kinésicos (mímica, gestos, movimiento escénico), de los signos externos del actor (maquillaje, peinado, traje, etc.), del decorado, y de las comedias de santos y mitológica (con gran maquinaria y accesorios especializados).

Arellano [1995, 157-179] se detiene en la puesta en escena de la comedia de santos en Tirso de Molina. Aporta informaciones sobre el escenario (huecos, apariencias, decorados y composiciones hagiográficas), milagros (y la extensión sobrenatural del espacio escénico), el vestido, los gestos (ritualización y éxtasis), los efectos sonoros (voces del cielo y música) y el folklore.

5.1. Interacción entre signos verbales y no verbales: Los códigos dramáticos en P y Q.

El signo dramático *La Cruz en la sepultura* (y *La devoción de la Cruz*) se constituye en signo en un proceso de comunicación, que parte de una convención inicial codificada (la superioridad del poder divino sobre el humano), sobre la que el emisor (Calderón) realiza un ajuste (se concreta en el tema del honor divino frente al honor humano bajo el poder de la Redención), y alcanza sentido por la colaboración del receptor (acepta y aprende el mensaje teológico).

En P y Q Calderón emplea signos verbales y no verbales. Los signos verbales son los estilos de las clases sociales. Los signos no verbales son los gestos, los trajes, los decorados, los accesorios, la maquinaria de vuelo y la luz.

De la interacción de estos signos verbales y no verbales aparecen los códigos dramáticos, que pueden clasificarse en sociales e ideológicos.

El análisis por secuencias puede estudiarse aquí:

Bloque 1%

Secuencia 1\$ P 1-63, Q 1-79

Gil y Menga en un bache en el monte.

Signos verbales: Habla villana, diálogo, intervenciones breves.

Signos no verbales: Decorado (cortina con un monte pintado), gestos de enfado, traje de villanos, movimiento en un lado de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión villana y el traje. Predomina la palabra. Calderón imita la realidad.

Secuencia 2\$ P 64-350, Q 80-400

Duelo entre Lisardo y Eusebio.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones extensas (con una narración).

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina de antes), gestos de contrariedad y violencia, también de devoción (cargar con el enemigo para que se confiese), lucha con espadas, traje de caballeros, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje de caballeros. La palabra es tan importante como la gestualidad (caballescía y religiosa). Elementos verosímiles (duelo de honor) e inverosímiles (cargar con enemigo...).

Secuencia 3\$ P 351-368, Q 401-422

Gil comenta a sus amigos lo sucedido.

Signos verbales: Habla villana, diálogo, intervenciones breves.

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina de antes), gestos de asombro, traje de villanos, movimiento en un lado de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión villana y el traje de villanos. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Bloque 2%

Secuencia 1\$ P 369-412, Q 423-486

En casa de Curcio, Julia quejosa, irá al convento.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones breves y medias.

Signos no verbales: Decorado (cortina pintada con habitación de casa cortesana), gestos de contrariedad, traje de damas, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje de damas. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 2\$ P 413-455, Q 487-553

Eusebio se cuele en casa de Curcio.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina), gestos de asombro y miedo, traje de cortesanos, movimiento en el centro de la escena, ocultación de Eusebio, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje cortesano. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 3\$ P 456-593, Q 554-729

Curcio y Julia discuten.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias y extensas (con una narración).

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina), gestos autoritarios y contrariados, traje de cortesanos, movimiento en el centro de la escena, ocultación de Eusebio, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje cortesano. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 4\$ P 593-610, Q 729-752

Noticia de la muerte de Lisardo.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina), gestos de dolor y sorpresa, traje de cortesanos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje cortesano. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 5\$ P 610-676, Q 752-794

Los villanos traen a Lisardo muerto.

Signos verbales: Habla cortesana con intervenciones extensas, habla villana con intervenciones breves, diálogo.

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina), Lisardo muerto en una silla (además ensangrentado el rostro en Q), gestos de dolor, traje de cortesanos y de villanos correctamente atribuidos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresiones cortesanas y villanas y sus trajes correspondientes socialmente. A pesar de la brillantez de la expresión verbal del dolor, la figura de Lisardo muerto en el centro de la escena con Julia castigada a su lado predomina sobre la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 6\$ P 677-756, Q 795-944

Julia rompe con Eusebio.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la misma cortina), el cadáver de Lisardo, gestos de dolor, ira y amor, traje de cortesanos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje cortesano. Predomina la palabra, reforzada por la presencia del cadáver. Imitación de la realidad.

Jornada segunda

Bloque 1%

Secuencia 1\$ P 757-788, Q 945-976

Eusebio es bandolero devoto. Vida de bandoleros. Captura de Alberto.

Signos verbales: Habla coloquial, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de camaradería, traje de bandoleros, movimiento en un lado de la escena, un libro, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión coloquial y el traje de bandolero. Predomina la palabra. Simbolismo del libro que ha detenido la bala. Imitación de la realidad.

Secuencia 2\$ P 789-865, Q 977-1080

Liberación de Alberto y promesa de confesión. Eusebio decide asaltar el convento.

Signos verbales: Habla caballerescas y religiosa, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de devoción, traje de bandolero (Eusebio) y de sacerdote (Alberto), movimiento en el centro de la escena, un libro, y luz del día.

No existe adecuación entre la expresión caballerescas y el traje de bandolero en Eusebio, aunque sí entre el traje de sacerdote y la expresión religiosa en Alberto. Predomina la palabra. Simbolismo del libro que ha detenido la bala. Elementos verosímiles (un libro con una bala incrustada) e inverosímiles (que trate de la Cruz).

Secuencia 3\$ P 866-973, Q 1081-1207

Gil y Menga capturados.

Signos verbales: Habla coloquial y villana, diálogo, intervenciones medias y breves.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de sorpresa, trajes de bandoleros y de villanos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresiones coloquial y villana y sus respectivos trajes de bandolero y villano. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 4\$ P 974-1009, Q 1208-1275

Gil y Menga liberados.

Signos verbales: Habla cortesana y villana, diálogo, intervenciones breves.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de sorpresa, trajes de cortesanos y de villanos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresiones cortesana y villana y sus respectivos trajes de cortesano y villano. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 5\$ P 1010-1101, Q 1276-1403

Curcio sigue con la narración de la venganza

Signos verbales: Habla cortesana, con una narración.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de dolor y culpa, trajes de cortesanos, movimiento en el centro de la escena, y luz del día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y su traje. Predomina la imagen creada por la palabra. Imitación de la realidad.

Bloque 2%

Secuencia 1\$ P 1102-1241, Q 1404-1563

Eusebio en el convento. Máxima degradación. De noche

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias y largas.

Signos no verbales: Decorado (se elimina la cortina del monte y se escenifica en torno al balcón y a una apariencia que es una puerta que representa a una celda), gestos de ansiedad, asombro y susto, traje de bandoleros (Eusebio y los otros) y de novicia (Julia), la subida al convento, movimiento desde un lado de la escena al centro, y de noche.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y los trajes de bandolero y novicia. Predomina la imagen y la espectacularidad del asalto (Eusebio sube por una escala al balcón, entra, vuelve por abajo, abre una apariencia que es una puerta que representa a una celda, en donde duerme Julia, que, despierta, pasa al centro del escenario), a pesar de la brillantez verbal. El asalto supone la máxima degradación de Eusebio. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 2\$ P 1242-1261, Q 1564-1587

Bandoleros vigilantes.

Signos verbales: Habla coloquial, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de camaradería, traje de bandoleros, movimiento en un lado de la escena, y de noche.

Existe adecuación entre la expresión coloquial y el traje de bandolero. Predomina la palabra. La noche y la ruptura de códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 3\$ P 1262-1281, Q 1588-1626

Eusebio huye de Julia.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de ansiedad, asombro y susto,

traje de bandoleros y de novicia, movimiento desde el centro de la escena hacia un lado, y de noche.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y los trajes de bandolero y novicia. Predomina la imagen y la espectacularidad de la huida (cerca de la seducción Eusebio huye). Simbolismo de la cruz en el pecho de Julia. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 4\$ P 1282-1298, Q 1626-1638

Eusebio se marcha con sus hombres.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo, intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de arrepentimiento y devoción, trajes de bandolero, movimiento en un lado de la escena, y de noche.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y religiosa y el traje de bandolero de Eusebio. Predomina la palabra. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 5\$ P 1299-1354, Q 1639-1748

Julia fuera del convento. Busca a Eusebio.

Signos verbales: Habla cortesana, monólogo largo.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de asombro, decisión y miedo, traje de novicia, movimiento desde el centro de la escena a un lado, y de noche.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje de novicia. Predomina la palabra. Huir del convento supone la máxima degradación de Julia. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 6\$ P 1355-1359, Q 1749-1753

Un bandolero recoge la escala olvidada.

Signos verbales: Habla coloquial.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de normalidad, traje de bandolero, movimiento desde fuera al centro de la escena y de nuevo fuera, y de noche.

Existe adecuación entre la expresión coloquial y el traje de bandolero. Predomina la imagen. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 7\$ P 1359-1379, Q 1753-1773

Julia no puede subir, reta al Cielo, máxima degradación.

Signos verbales: Habla cortesana, monólogo breve.

Signos no verbales: Decorado (el balcón...), gestos de ira y desafío, traje de novicia, movimiento desde el centro de la escena a fuera, y de noche.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje de novicia. Predomina la palabra. Huir del convento supone la máxima degradación de Julia. La noche indica la ruptura de los códigos morales. Imitación de la realidad.

Jornada tercera

Bloque 1%

Secuencia 1\$ P 1380-1400, Q 1774-1798

Gil busca leña por el monte.

Signos verbales: Habla villana, monólogo breve.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de precaución, traje de villano con accesorio de cruces, movimiento desde un lado de la escena, y de día.

Existe adecuación entre la expresión villana y su traje. Predomina la imagen (las cruces). El día implica la vuelta a la normalidad en los códigos morales. Imitación de la realidad.

Secuencia 2\$ P 1401-1601, Q 1799-1890

Gil es bandolero. Eusebio charla con los prisioneros en P, suprimidos en Q. Julia, prisionera, disfrazada.

Signos verbales: Habla coloquial y artística, diálogo con intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de camaradería (entre bandoleros) y de superioridad (de bandoleros a prisioneros), trajes de bandoleros y de viaje, movimiento en el centro de la escena, y de día.

Existe adecuación entre la expresión coloquial y el traje de bandolero, pero no entre el habla artística de Eusebio y su traje de bandolero. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 3\$ P 1602-1683, Q 1891-2015.

Julia, descubierta, narra sus crímenes a Eusebio.

Signos verbales: Habla cortesana, diálogo con intervenciones largas.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de asombro y atención, trajes de bandoleros (Julia disfrazada de bandolero), movimiento en el centro de la escena, y de día.

No existe adecuación entre la expresión cortesana y el traje de bandolero. Predomina la palabra. El disfraz de Julia rompe con los códigos de actividades y comportamientos según el sexo. Imitación de la realidad.

Secuencia 4\$ P 1684-1753, Q 2016-2141.

Escaramuzas. Gil con los villanos.

Signos verbales: Habla coloquial y villana, intervenciones breves.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte), gestos de agitación, trajes de bandoleros y villanos, movimiento por todos los lados de la escena, y de día.

Existe adecuación entre las expresiones cortesana y villana y sus respectivos trajes. Predomina la imagen (la barahúnda va acompañada de voces y ruidos). Imitación de la realidad.

Bloque 2%

Secuencia 1\$ P 1754-1965, Q 2142-2391.

Eusebio y Curcio luchan, sus espadas se detienen por causa ignota. Anagnórisis. Desconcierto, Eusebio perseguido, se despeña y muere.

Signos verbales: Habla cortesana, con intervenciones medias y largas.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte); gestos de agitación, lucha, asombro, caballerosidad y triste emoción; ruidos; trajes de bandoleros y cortesanos; movimiento por todos los lados de la escena; y de día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana de Curcio y su traje, aunque no entre la expresión cortesana de Eusebio y su traje de bandolero. Predomina la imagen (anagnórisis y barahúnda). Inverosimilitud, aunque justicia poética.

Secuencia 2\$ P 1966-1979, Q 2391-2415.

Curcio se entera de que Julia no está en el convento.

Signos verbales: Habla cortesana, con intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte); gestos de contrariedad; trajes de cortesanos; movimiento en el centro de la escena; y de día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y su traje. Predomina la palabra. Imitación de la realidad.

Secuencia 3\$ P 1980-2006, Q 2416-2452.

Gil vigila la tumba de Eusebio.

Signos verbales: Hablas villana y cortesana, con intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte); gestos de venganza (villanos) y pena (Curcio); trajes de villanos y cortesanos; el accesorio de la cruz en la tumba; movimiento en un lado de la escena; y de día.

Existe adecuación entre las expresiones cortesana y villana y sus trajes respectivos. Predomina la imagen (la tumba con la cruz). Imitación de la realidad.

Secuencia 4 P 2007-2046, Q 2453-2504.

Alberto confiesa a Eusebio.

Signos verbales: Hablas cortesana y religiosa, con intervenciones medias.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte y la tumba); gestos de devoción; trajes de bandolero y sacerdote; el accesorio de la cruz en la tumba; movimiento desde un lado al centro de la escena; y de día.

Existe adecuación entre la expresión religiosa y su traje, aunque no entre el habla cortesana y el traje de bandolero. Predomina la imagen (la "resurrección de Eusebio"). Inverosimilitud.

Secuencia 5 P 2047-2054, Q 2505-2511.

Julia dirige a los bandoleros.

Signos verbales: Habla coloquial, con intervenciones breves.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte); gestos de agitación; trajes de cortesanos y de bandolero de Julia; movimiento en todos lados de la escena; y de día.

Existe adecuación entre la expresión coloquial y los momentos agitados, aunque no entre Julia y su traje de bandolero. Predomina la imagen (Julia capitaneando). Inverosimilitud.

Secuencia 6 P 2055-2108, Q 2512-2578.

Bandoleros derrotados, Julia arrepentida, Curcio intenta matarla, actúa la Providencia, Julia desaparece (en Q en vuelo), Curcio solo.

Signos verbales: Habla cortesana, con intervenciones medias y largas.

Signos no verbales: Decorado (la cortina del monte y la tumba con la cruz); gestos de sorpresa, ira y agitación; trajes de cortesanos y de bandolero de Julia; vuelo de Julia en Q; movimiento en todos lados de la escena; y de día.

Existe adecuación entre la expresión cortesana y su traje, aunque no entre Julia y su traje de bandolero. Predomina la imagen (violencia y vuelo, en Q). El día ha sido el tiempo en que se han restaurado los códigos morales. Inverosimilitud.

Códigos sociales:

a) Clases:

- Villanos. Con traje pobre, desarmados, habla rústica, gran gestualidad cómica, inocencia y pragmatismo.

- Bandoleros. Con mejor traje que los villanos, armados, habla coloquial, seriedad y lealtad.

- Caballeros y cortesanos. Con traje elegante, armados, habla culta y afectada, seriedad trágica y sentido de superioridad social.

b) Orden y marginalidad:

- Los caballeros, los cortesanos y los villanos representan el orden, porque se corresponden con ellos mismos sus trajes, sus hablas y sus lugares.

- El caballero y la damas bandoleros representan la transgresión de códigos sociales, puesto que ni su comportamiento delictivo, ni su traje, ni su expresión se corresponden

con su clase social.

- Los bandoleros representan la marginalidad, ya que no se corresponden con ellos ni sus trajes, ni sus hablas, ni sus lugares.

Códigos ideológicos:

a) Religioso-teológico:

- Se exalta el sacramento de la confesión.
- Se exalta el símbolo de la cruz.
- El honor divino vence al humano.

b) Sexual:

- La mujer debe comportarse y vestir como mujer, por ello Julia, al salir del convento, viste como hombre-bandolero, rompe con el código de feminidad de la época y delinque.

c) Topológico:

- El monte es lugar propio de delincuentes, por ello los villanos y los caballeros no se desenvuelven bien.

- El convento y la casa son los espacios de las damas.

- La casa y la hacienda son los espacios de los caballeros.

d) De luz:

- La oscuridad y la noche implican la ruptura de los códigos morales (Curcio asesina a Rosmira en la oscuridad del bosque, Eusebio asalta el convento de noche y Julia escapa de él la misma noche).

- El día supone la restauración de los códigos morales (Eusebio se confiesa, Julia se salva de Curcio, y todos se reconocen como familia).

6. La escenografía.

En este apartado observaremos las diferencias escenográficas entre P y Q, motivadas por diversas causas (literarias, extraliterarias y escénicas):

1\$ P con sus 2108 versos es una obra muy breve, puesto que la cantidad habitual en la convención de la *comedia* solía alcanzar y, a menudo sobrepasar, los tres mil versos.

2\$ Q tiene 2578 versos, pero sigue como obra breve, aún lejana de los famosos tres mil versos. Esto implica que las escenas se amplíen, los personajes pasen mayor tiempo en el tablado y los recursos en general se intensifiquen.

3\$ Esta diferencia de cantidad de versos tiene repercusión importante en el desarrollo de los personajes ante el público, porque el espectador recibe unos personajes más condensados y sencillos en P que en Q, cuyos parlamentos son más complejos y sus actitudes más *patéticas*.

4\$ La extensión de P (2108 versos) es similar a la de los *autos sacramentales*, y muy lejana a la de las comedias. Comparando con los *autos* que seleccionamos para nuestra interpretación [Parker, 1943, 250-252], observaremos que desde el periodo anterior a 1635 hasta 1645 no se sobrepasan los 2000 versos (*El veneno y la triaca*, anterior a 1634; *El gran teatro del mundo*, hacia 1633-1636; *El gran mercado del mundo*, hacia 1636-1638; *La vida es sueño*, hacia 1636-1638 la primera versión, con 1400; *El Pleito Matrimonial*, hacia 1636-1638). Desde 1645 hasta 1681 se sobrepasan a menudo los 2000 versos (*El pintor de su deshonra*, hacia 1645; *El Año Santo de Roma* en 1650; *El Año Santo en Madrid*, hacia 1652; *Lo que va del hombre a Dios*, hacia 1652-57; *La Cura y la Enfermedad*, hacia 1652-1657; *No hay más fortuna que Dios*, hacia 1653; *La Inmunidad del Sagrado* en 1664; *Los alimentos del Hombre* en 1676; *La Redención de cautivos* en 1677; *Andrómeda y Perseo* en 1680; *La Divina Filotea* en 1681), con cantidades que

no suelen exceder de 2200, ya que rozan con la extensión de las comedias breves, aunque haya *autos* como *Lo que va del hombre a Dios* y *La nave del mercader* que superen los 2400.

5§ La extensión de Q (2578 versos) se acerca más a la de las comedias que a la de los *autos*. Comparando con las comedias religiosas que seleccionamos para nuestra interpretación, fechas en Wooldridge [1981, 162-166], observaremos que Q es algo inferior a las obras comprendidas entre 1623 y 1629, cercanas a los 3000 versos (*Judas Macabeo*, 1623, y *El príncipe constante*, 1629); está lejana del periodo 1634-1648, con más de 3000 (*Los cabellos de Absalón*, c. 1634; *El purgatorio de San Patricio*, c. 1634; *La Sibila del Oriente*, c. 1634-1636; *Las cadenas del Demonio*, c. 1635-36; *Los dos amantes del Cielo*, c. 1636; *El mágico prodigioso*, de 1637; y *El José de las mujeres*, c. 1641-44); y muy lejana de las últimas, de 1648 a 1668, que llegan a los 4000 (*La exaltación de la Cruz*, de 1648; *La Aurora en Copacabana*, c. 1661; y *El gran príncipe de Fez*, de 1668).

6§ Quizás la brevedad de P se adaptara bien a las exigencias de una representación en día de fiesta religiosa (el 14 de septiembre se celebra *La exaltación de la Cruz*), y, en cambio, la extensión de Q es similar a la de muchas comedias breves.

El mágico prodigioso fue pensado para ser escenificado sobre carros como parte de una festividad, y luego impreso como comedia para ser representada en corral [Varey, 1985, 146161].

Shergold y Varey han encontrado documentación que muestra que en el periodo de 1623 a 1637 se representaron más de veinte obras en palacio, que, según Amadei-Pulice [1990, 174] pudieron ser adaptadas a la escena del corral. Shergold y Varey no recogen documentación ni de *La Cruz en la sepultura* ni de *La devoción de la Cruz*, lo que no implica que no fuesen representadas en palacio.

Sobre las dos versiones de *La vida es sueño* Ruano [1990, 142] cree que la versión de 1636 de Madrid (*Primera parte...* de Calderón) fue compuesta para ser representada en Madrid, y en cambio la versión de 1636 de Zaragoza (*Parte treinta...* de varios) fue compuesta para ser representada en otros escenarios, según las variantes textuales y las acotaciones.

Arellano y García Ruiz [1989, 37-41] piensan que la reelaboración de *El agua mansa* (manuscrito fechable sobre 1642-1644) en *Guárdate del agua mansa* (impresa en 1657 en Madrid (*Octava parte de comedias nuevas escogidas...*) puede deberse a su representación en palacio ante Felipe IV y su esposa Mariana. Citan también las refundiciones de *El laurel de Apolo*, de *El Conde Lucanor*, de *La dama duende* como ejemplos de comedias reelaboradas para ser representadas en escenarios palaciegos.

7§ En las escenas del convento hay acotaciones diferentes en P y Q, cuando Eusebio busca a Julia en el interior. En P (*post* 1171): *Abre vna celda donde está Iulia sentada en vna silla durmiendo*, lo que nos hace suponer que la celda se corresponde con la puerta visible al público de una *caja* o *casa* del tablado de carros. En P no hay función sinecdótica, porque la *caja* del convento es siempre convento y está perfectamente identificada desde el principio por el espectador. En Q (*post* 1456): *Corre una cortina*, lo que nos hace suponer el espacio central con cortinas para revelar apariencias del tablado del corral. En Q se produce la función sinecdótica, puesto que el desvelar esa apariencia no deja dudas al público de que el tablado, que hace un momento era monte, se convierte en convento.

8§ En la noche se producen las escenas del convento (P 1102-1379, Q 1404-1773).

En P sabemos que es de noche porque, en la primera réplica del bloque, dice el bandolero Ricardo (P 1102)

:

Ya son las doze.

En Q ignoramos que es de noche hasta 34 versos después de iniciarse el bloque, según Ricardo (Q 1438-1439):

Hasta el día
aquí le hemos de esperar

¿Cómo es ello posible? Si P fue representado en carros en la calle difícilmente se pudo conseguir el efecto de la oscuridad, en cambio en Q, para corral de comedias, se habrían utilizado toldos para las escenas nocturnas..

9\$ Las escenas previas al desenlace, con escaramuzas, persecuciones y despeñamiento de Eusebio se pueden representar mejor en P por el mayor espacio del tablado.

10\$En Q el final es más espectacular con el vuelo de Julia (Q 2571-2574):

Valedme vos, Cruz divina,
que yo mi palabra os doy
de bolverme a mi convento,
y hazer nueva vida. fAdiós!

*Vase Iulia a lo alto assida de la Cruz
que está en el sepulcro de Eusebio*

En P Julia sólo se va al convento (P 2089-2096):

Valedme vos, Cruz diuina,
que yo mi palabra os doy,
de que si ha sido común
mi pecado, desde oy
lo será mi penitencia:
Yo yré pidiendo perdón
al mundo del mal exemplo,
de la mala vida a Dios.

Vase

El hecho de que el vuelo no aparezca en P nos induce a pensar que su estructura física de carros era más endeble que la estructura del corral, pero en muchos *autos* subían y bajaban genios, nubes, globos y diversas tramoyas pesadas.

Explica Varey que en el tablado del corral de comedias había dos balcones superpuestos. En la mayoría de obras teatrales se utiliza el primer balcón, y se deja el segundo para las tramoyas de comedias de espectáculo [1986, 271-272].

Partiendo de esta realidad arquitectónica, debemos revisar los finales de P y Q. En P (2097-2103) Julia se va andando:

Cur. Fatigada, de la vista
se va perdiendo, y mi amor
como padre va a buscarla.

Alb. Ve a su conuento oy,
será religiosa en él,
con humilde contrición.

En Q (2575) exclama Alberto observando el vuelo de Julia:

¶Gran milagro!

Pienso que en el escenario de carros Julia podría andar desde la tumba de Eusebio hacia el convento bajo la observación de Curcio y Alberto. Sin embargo, en el corral, la tumba de Eusebio se halla bajo el balcón del convento (que está bajo el balcón de tramoyas) y Julia asciende desde la tierra (el pecado) al convento (el orden), quedándose Curcio en la tierra (el pecado). En P el final se desplaza horizontal hacia la *caja* del convento con lentitud y menor tensión, y en Q en vertical hacia la celda con mayor rapidez y simbolismo. Así en P quedaría resaltada la imagen de la Cruz de la tumba de Eusebio en el *carrillo*, en el centro, sobre los demás elementos y personajes. En Q se resaltan a la vez la Cruz y las dos personas redimidas (Eusebio y Julia) en el centro del tablado de abajo a arriba, con fuerte sentido teológico.

11\$ Estas consideraciones justifican dos tipos distintos de representación y sendos estudios escenográficos. Uno para P para representarse en una festividad (recordemos que nos preguntábamos si era comedia sacramental, al modo del teatro jesuítico [Granja, 1979, II, 145-169]) al modo de los *autos*; y otro para Q para representarse en un corral de comedias (recordemos refundiciones citadas como la de *El mágico prodigioso*). Como explica Egido [1995, 236] resultaría ridícula una representación con variantes, refiriéndose a las diversas versiones impresas y manuscritas de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón.

6.1. La puesta en escena de P.

1%Punto de partida. Nos acercamos a la puesta en escena de los *autos* sacramentales, ya que la escenografía de P comparte bastantes rasgos con la de los *autos*, y pudo haber sido representada en un día festivo.

Nuestras primeras fuentes serán los trabajos Rennert [1909] y Wardropper [1953], que explican la historia del *auto* desde sus orígenes hasta su escenografía, con la disposición de carros en plazas y calles.

El hecho de que, posiblemente, la primera representación de *La Cruz en la sepultura* se realizara en Madrid nos lleva a un trabajo específico de Varey, quien repasa el estado anterior de la cuestión y aporta nuevos datos. Informa de que en la primera parte del siglo XVII se distinguían tres tipos de representaciones: para el pueblo, para los Consejos de Estado, y para los miembros del Ayuntamiento y esposas.

La primera para el pueblo se realizaba en una plaza o calle, sobre tres carros colocados en fila. El del centro, o carrillo, era plano, una simple plataforma sobre ruedas que proveía el espacio principal de actuación. Los dos carros situados a los extremos llevaban unas estructuras que en los documentos se denominan indistintamente *caja* o *casa*. Estas construcciones contenían las tramoyas necesarias para los efectos escénicos, y permitían la entrada y salida de los personajes. Al conjunto se le llamaba *carro*, es decir, la reunión de elementos necesarios para la representación de un auto sacramental; por tanto, a los dos carros de los extremos se les conoce con el nombre de *medio carro* y al del centro se le denomina *carrillo*. El auditorio se colocaba en torno a los tres carros, de forma que la representación puede tener ciertas similitudes con el llamado teatro en círculo.

En las representaciones dedicadas a los Consejos de Estado y al Ayuntamiento el escenario solía ser más pequeño, puesto que eran sesiones con carácter privado [Varey, 1987, 340-341].

Shergold [1969, 78] indica que *El gran teatro del mundo* es un auto de dos carros y un carrillo. La estructura básica es de dos pisos, alto y bajo, y un balconcillo por donde se vincula al tablado, o al carrillo que servía de tablado. En el lado que da al balconcillo del piso bajo había una puerta que daba entrada al escenario, por la que entraban y salían los actores. En el lado

frontal al público se ven ventanas por las que se podían asomar los actores. Así un carro como el descrito ocuparía la izquierda del tablado y otro la derecha, quedando ambos vinculados por su lado corto al tablado de la representación o carrillo.

Egido [1982, 62-63], sobre *Los encantos de la culpa*, explica:

El texto del auto hace pensar en un teatro formado por dos carros laterales que sostendrían la plataforma escénica. En uno, posiblemente el de la derecha, se situaría la montaña que en su interior albergaba el palacio de Culpa. El otro carro, a la izquierda, escondería la nave tras sus dos apariciones. La plataforma o tablado lógicamente constaría de diversos *telari* o bastidores en perspectiva que dibujarían la isla con sus jardines y un fondo, todo o en parte, con olas móviles para acompañar los movimientos del bajel. El ciprés, a cuya sombra sueña el Hombre, debería estar en lugar destacado. De un carro a otro las nubes cubrirían lo alto, escondiendo los mecanismos por los que Penitencia-Iris debía sobrevolar con su arco, descender, ascender y esconderse por medio de pescante. Un escotillón en el suelo haría ascender la mesa. Cada carro tendría, como era usual, su puerta, para las entradas y salidas de los personajes.

La diferencia de Ruano [1988, 8-89] entre decorados simples y múltiples no sirve en P, ya que se escenificó como un *auto* sacramental.

Rodríguez [1989, 48] explica muchos de los decorados y tramoyas preparados por Nicolás Sabatini en Italia, que se realizaban de forma similar en España. Un tipo de decorado que vale para P es:

Distinguía los bastidores primeros, inmediatos al proscenio, en que los edificios y objetos a representar se habían de dibujar paralelos al mismo, según la tradición de Serlio. Los bastidores intermedios se representarían sucesivamente en diagonal, convergiendo hacia el punto de fuga de la perspectiva, mientras el telón de fondo, que él denominaba "perspectiva mediana", era plano y paralelo a la pared del fondo del escenario. En efecto, este telón de fondo venía a colocarse hacia el medio del profundo escenario dejando detrás un espacio muy desahogado entre él y la pared trasera de la escena no sólo para colocar eventualmente algunas de las máquinas, sino porque además era practicable, podía abrirse y enrollarse dejando ver nuevos telones de fondo y perspectivas.

Por otra parte, nos acercamos a los documentos de Pérez Pastor [1905, 303-305], para conocer múltiples instrucciones de tramoya para comedias y *autos*. Este estudioso reproduce la *memoria de apariencias* del *auto* titulado *A María, el corazón*, representado en las fiestas del Corpus de 1664:

El primer carro ha de ser una selva pintada de países y boscajes alegres y vistosos. Ésta ha de tener en su primer cuerpo embebido el segundo, sin que se descubra nada dél, hasta que a su tiempo suba por elevación, y ella se vea una casa a manera de ermita con su tejado a dos aguas, puerta y ventana, según la capacidad que le corresponda; ha de estar fundada como en el aire sobre nubarrones sembrados de serafines y estrellas. A las cuatro esquinas desta casa han de subir con ella cuatro ángeles, niños pequeños, y delante de la fachada principal otro ángel, que le ha de hacer una mujer, de modo que lo que ha de verse es la casa lo más alta que pueda, así para los ángeles se descubran como para que el principal, que ha de estar delante, no le quite la vista. En habiendo subido todo junto sin dar vuelta, los cinco ángeles han de desaparecer dejando la casa descubierta, hasta que a su tiempo vuelvan a subir por ella, y dando una y más vueltas, se mueva todo junto y desaparezca, quedando el carro como estaba en su principio.

El segundo carro ha de ser una montaña bruta, pintada de riscos y asperezas. Del primer cuerpo della (abriéndose en dos mitades que con faldones salven las barandillas para que sin quitar la vista puedan doblarse los costados), ha de salir una Hidra grande, cuanto pueda dar la capacidad, con siete cabezas coronadas, de cuyas bocas han de salir siete bandas o colonias, que puedan traer en las manos siete personas, que han de venir como tirando de ella. Ha de estar fundada sobre una tarimilla de rueda, de modo que, gobernada por la parte de adentro, puede salir hasta la mitad del tablado de la representación con una mujer que ha de venir sentada en ella y retirarse en habiéndose apeado. El segundo cuerpo deste carro se ha de abrir después en bastidores, y verse dentro dél otra casa como su primera, con los mismos tamaños, nubes y serafines, con diferencia de que ésta ha de estar fija y no han de aparecer los ángeles en ella, sino en lugar suyo dos hombres, que por un lado y otro puedan salir y entrar, teniendo capacidad para representar delante de su puerta.

El tercer carro ha de ser una galera con sus árboles, jarcias y remos fundada sobre juego que pueda dar una o más vueltas.

El cuarto carro ha de ser una fábrica enriquecida en su pintura de jaspes, mármoles y bronces, que signifique lo más que pueda templo suntuoso con su media naranja y capitel. La fachada de este templo ha de caer toda sobre el tablado de la representación, dejando hecha una escalera de su misma arquitectura, lo más capaz que pueda, y con fortaleza para poder subir por ella. En lo eminente deste carro se ha de ver un retablo de altar con sus columnas, compartimientos y demás adornos, y en el nicho principal una imagen de Nuestra Señora, de talla, con el Niño en brazos, y en el altar hostia y cáliz con su Araceli, y todo lo más adornado que se pueda.

2%Elementos que describir. Seguimos a Díez Borque [1975, 59-92], quien estudia la palabra, los signos kinésicos, los signos externos del actor, el decorado, la presentación visual en las comedias de santos y mitológica, y el decorado verbal; y a Oliva [1981, 1147-1153], quien establece relaciones entre la escenografía de las comedias mitológicas y de los *autos*.

3%Escenario. Pienso que el escenario debió de ser bastante sencillo, ya que la única complicación del movimiento de los personajes consiste en la subida de Eusebio al convento y su posterior bajada, acciones asumidas en las tramoyas más sencillas de los *autos*. Así la representación se habría realizado en una plaza, calle o palacio, sobre tres carros dispuestos en fila, denominados *carrillo* (el central) y *caja* (los laterales) con la puerta y el balconcillo habituales.

La dramatización de un asunto religioso con convento incluido implica que no debemos dejar al azar qué *caja* debe asumir tal recinto espiritual, debido a que la iconografía eclesiástica posee leyes propias, muy repetidas en la cultura del Barroco español. Tradicionalmente las imágenes religiosas cristianas, pictóricas y escultóricas, se presentan con la siguiente estructura: Composición triangular con elementos simétricos, que simbolizan el bien, a la derecha de la figura veneranda, y el mal, a la izquierda. Calderón conocía a la perfección este código y creo que la *caja* del convento, en donde se gesta la salvación de Eusebio y Julia, fue la de la derecha de los comediantes. Como consecuencia de ello la *caja* de la hacienda de Curcio, en donde ocurren violencias familiares, fue la de la izquierda de los actores. Además se impone la división del *carrillo* en derecha e izquierda por los mismos motivos. En la parte derecha, lindante con el convento, se encontraba la milagrosa Cruz del sepulcro de Eusebio, y en la parte izquierda, lindante con la hacienda de Curcio, se encontraba el áspero bosque de los bandoleros.

Podemos relacionar estas ideas con algunas teorías de Varey [1987, 23-36] y de Cro [1988, 35-51] sobre los espacios simbólicos en los escenarios.

Además el *carrillo* pudo constar de diversos bastidores fijos en perspectiva que dibujarían un bosque áspero, con rocas, maleza, árboles y montañas [Varey, 1987, 37-69]. Una sencilla bóveda decorada con nubes pudo cerrar la construcción y crear el efecto de escenario completo, como ocurre en cualquier retablo de iglesia, donde todos los elementos están codificados y no es posible elaborar interpretaciones diferentes a las dirigidas por el autor.

Según Rodríguez [1989, 50-52] el telón de boca fue elemento muy importante en todo tipo de representaciones teatrales, pues servía de fondo a los actores que recitaban la loa. Sus motivos de adorno y de simbología solían relacionarse con la fiesta que los ocasionaba. Parece ser que en España no se prefería la subida uniforme del telón, para destacar a algún personaje u objeto presentes en el tablado. El telón no se repetía en cada comedia.

La probable presencia del telón de boca en P implicaría que entre el telón de fondo y las dos *cajas* debió construirse un techo especial para la representación, compárese con Valbuena Prat [1930, 1-17]. Pienso que en el telón de P estaría, al menos, bordada la Cruz, ya que se pueden añadir numerosos emblemas con ella relacionados.

4%Personajes. Un elenco de dieciocho personajes, además algunos hombres y mujeres, como villanos, bandoleros y cortesanos que se añaden en los momentos de lucha.

5\$ Acotaciones. Explicitan levemente las mutaciones, entradas y salidas, y con cierta

vaguedad los cambios de perspectiva y la vestimenta. Son incompletas y deben ampliarse a sabiendas de que no hay memoria de apariencias para esta obra.

6%Indumentaria. Afirma Varey que el empleo de la ropa servía para indicar la categoría social del personaje. La indumentaria sirve para diferenciar las clases sociales. Los cambios de ropa pueden indicar cambios sociales en el individuo. El disfraz de varón para una bella actriz atraía al público a la taquilla y servía para que el personaje femenino recuperara su posición social. El uso de capas negras sugiere que la acción se desarrolla de noche [Varey, 1987, 263-272].

En P y Q se observa el mismo uso. Eusebio en el acto I viste como caballero joven, en II y III como bandolero, porque ha cambiado su rango de caballero a delincuente; en el asalto al convento debió utilizar una capa negra. Julia en el acto I como dama, en II como novicia, y en III como bandolero (disfraz de varón), por el cambio de rango propio (dama o novicia según sus espacios simbólicos propios de mujer) a delincuente (retó a los Cielos). Arminda como dama menos arreglada que Julia. Curcio siempre como caballero, puesto que nunca cambia de rango, y en las escenas de monte con capa. Lisardo como caballero joven y con la cara ensangrentada. Gil como rústico en I y II, como rústico lleno de cruces al principio de III y como bandolero hasta el final de la comedia, puesto que Eusebio lo reclutó por la fuerza. Alberto como viajero al principio de II y como sacerdote al final de III. Los villanos como rústicos en toda la obra. Los bandoleros como tales. Los cortesanos de casa de Curcio como caballeros. Los prisioneros de Eusebio, sólo en P, con ropa de viajeros.

Podemos imaginar qué tipo de ropa vestían los personajes gracias a un trabajo de Ezquerdo [1978, 447-544], en que documenta prendas que dejaron varias compañías en el Hospital General de Valencia en depósito, ya que algunas compañías no cumplían con sus contratos.

Podemos aproximarnos a la vestimenta de los personajes:

Eusebio como caballero: un vestido de hombre a la francesa, de setí de color rosado, con capa forrada con felpa de raso de carmesí; espada y tahalí bordado en oro y plata. Como bandolero: un vestido de hombre de bandolero, de jerguilla pelo de rata, forrado de tafetán anaranjado, espada y arcabuz. Como bandolero en el asalto al convento: con la misma ropa de bandolero más una capa de camelote de aguas, de grana, y arcabuz (la espada molesta para subir por la escalera).

Julia como dama: un vestido de raso de flor de romero forrado en lama de plata blanca, saya, ropa y jubón; chapines de raso encarnados; una cadena de oro en el cuello. Como novicia: un "monjil" de bayeta forrado de tafetán. Como bandolera: vestido de hombre de bandolero, de color negro; con capote y arcabuz.

Arminda: un vestido de mujer de piñuela negra, ropa, basquiña y jubón guarnecido con plata.

Curcio: un vestido de terciopelo en lama de oro, un espadín de plata siempre; y una capa, una espada con el aderezo dorado y tahalí bordado en oro y plata, en el tercer acto.

Lisardo: un vestido de hombre a la francesa, de setí de color naranja, con capa forrada con felpa de raso verde; espada y tahalí bordado en oro y plata.

Gil como villano: un vestido de villano de color de grana. Como bandolero: un vestido de hombre de bandolero, de jerguilla pelo de rata, forrado de tafetán grana.

Alberto: un vestido de peregrino con su esclavina parda en el acto II, y con vestido de sacerdote en el acto III.

Villanos: Menga con vestido de villana de tela azul, Teresa con vestido de villana de tela rosada, los varones con vestidos de villano de color de grana y marrón.

Bandoleros: un vestido de hombre de bandolero, de jerguilla pelo de rata, forrado de tafetán verde, marrón; espada, arcabuz; y capas de color grana para el asalto al convento.

Cortesianos: vestidos de hombre de diversos colores, con alamares, y bordados de plata.

Prisioneros: gabanes de sarga naranja, de lama parda y gabardina.

7% Disfraces. No debemos olvidar que Julia se viste de varón, y Eusebio y Gil de bandoleros, con la función de mostrar la marginalidad.

8% Música. Querol [1981, 1155-1160] demuestra con una amplia ejemplificación que las obras de Calderón son una fuente inagotable en detalles de interés musicológico.

En P no hallamos alusiones a la música ni a cualquier tipo de canto.

9% Ruidos. Recoules [1975, 109-145] estudia los ruidos y sonidos presentes en las acotaciones de muchas obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

En P encontramos:

a) Cuando Gil se esconde para observar el duelo entre Eusebio y Lisardo (P 64):

Gil. Mas ¿qué ruydo es éste? Allí

b) Al final del acto I Julia rompe con Eusebio delante del cadáver de Lisardo y cada uno sale por una puerta (P 756) sin acotación ni indicios verbales.

c) Al principio del acto II una escena de bandoleros (P 757) sin acotación ni indicios verbales.

d) En II desde su celda Julia siente ruido y sale con Eusebio de escena (P 1234):

Jul. ruydo siento, y por aquí

e) En II, Julia, después de bajar del convento, se esconde por sentir ruido (P 1352):

Jul. Gente suena; hazia esta parte

f) En III las escenas de pelea entre amigos de Curcio y bandoleros ocasionan ruido y voces dentro y fuera de escena, que deducimos de las acotaciones *dentro*, seguidas de intervenciones de personajes, que serían oídas por el público, quien asumiría la idea del fragor del combate, difícilmente escenificable en tablado, porque su dimensión es inferior al espacio requerido para una batalla. Estos efectos sólo aparecen en P 1705-1706.

g) En III los amigos de Curcio persiguen a Eusebio (P 1834):

Eus. Llegad, pues, al rigor de aquestas manos

10% Los escondidos. Gil se esconde durante el duelo entre Lisardo y Eusebio (P 81-346) y sale asombrado de lo que ha visto (P 347-350). Después del duelo, Eusebio entra en casa de Curcio, para hablar con Julia (P 413), hasta que se oyen los pasos del padre, se esconde en un aposento (P 455), y sale cuando Julia se queda sola con el cadáver (P 677). El escondite de Gil en el bosque es la puerta lateral de acceso al *carrillo* por donde salen y entran los actores, y pertenece a la *caja* que simboliza la casa de Curcio, ya que la otra se utilizará posteriormente como convento. El aposento en donde se refugia Eusebio es la puerta que se ve de la *caja* que hace de casa de Curcio.

Varey [1987, 249-261] explica que este tipo de descubrimientos era muy frecuente y solía utilizarse para representar una prisión o cueva.

11% La carta entre los amantes. Mason [1973, 99-109] ejemplifica una serie de recursos empleados por Calderón en sus obras. Nos interesa el de cartas y papeles para que la dama y el

galán se comuniquen, y los coge el padre.

En P 369-412 (Q 423-486) Julia cuenta a Arminda que Lisardo encontró los papeles de amor de Eusebio. Éste es un recurso que precipita el duelo del honor entre el hermano y el amante.

12% El cuerpo muerto de Lisardo. Después del duelo Eusebio carga con el agonizante Lisardo, para que éste se confiese. En una escena posterior los villanos cargan con su cuerpo hasta la casa de Curcio. Dice la acotación de P 610:

Salen los villanos con Lisardo en vna silla, muerto

En P 610-676 Curcio se queja de la muerte de su hijo, interroga al villano Gil y castiga a Julia dejándola sola con el cadáver de su hermano. En P 677-756 sale Eusebio, escondido tras la ventana de la *caja*, y Julia rompe su relación amorosa con él, delante del cadáver de Lisardo.

Comprobamos que el cadáver no es presentado como un cuerpo horrible, sino más bien como una causa de la ruptura entre los amantes, compárese con Varey [1986, 288]. Además se nos presenta a Lisardo en la silla por la razón simbólica, hundida en nuestra cultura, de que el poderoso, humano o divino, preside sentado su corte, humana o celestial. Así, Lisardo domina y origina la ruptura entre Julia y Eusebio.

13% Arcabuces. Al principio de la jornada II aparecen los bandoleros, que deben portar sendos arcabuces y jugar con ellos durante el resto de la obra, a pesar que ninguna acotación lo especifique.

14\$ La noche. En ella se producen las escenas del convento (P 1102-1379, Q 1404-1773). En P sabemos que es de noche porque, en la primera réplica del bloque, dice el bandolero Ricardo (P 1102):

Ya son las doze.

En Q ignoramos que es de noche hasta 34 versos después de iniciarse el bloque, según Ricardo (Q 1438-1439):

Hasta el día
aquí le hemos de esperar

Si P fue representado en carros en la calle difícilmente se pudo conseguir el efecto de la oscuridad, y la información verbal es precisa, en cambio en Q, para corral de comedias, se habrían utilizado toldos para las escenas nocturnas. Raposo [1981, 41-48] recuerda la destreza de Calderón para recrear en escena los asuntos de luz, las sombras, el claroscuro y el cromatismo en decorados.

15% La escala. Es el objeto que permite subir a Eusebio al convento, y bajar de él, como descender a Julia. La máxima degradación del galán ocurre después de subir por la escala, y el principio de su redención al bajar. La degradación de Julia empieza al descender, acabando en un reto a los Cielos, cuando descubre que no puede subir al recinto religioso, porque un bandolero ha retirado la escala.

16% Julia dormida. Eusebio vaga por el convento, encuentra la celda de Julia y en ella duerme la chica (P 1171):

Abre vna celda donde está Iulia sentada en vna silla durmiendo

La celda que abre Eusebio es la puerta que ve el público de la *caja* que hace de convento.

Varey [1987, 249-261] explica que este tipo de descubrimientos era muy frecuente y solía utilizarse para representar una prisión o cueva. La bella dormida es un recurso habitual en Calderón, que en el drama aporta tensión [Porqueras, 1981, 49-64].

Además se nos presenta a Julia en la silla similitud con la Virgen, habitualmente representada sentada en muchas imágenes religiosas.

17% Julia no vuela. En Q el final es más espectacular con el vuelo de Julia (Q 2571-2574). En P Julia sólo se va al convento (P 2089-2096):

Valedme vos, Cruz diuina,
que yo mi palabra os doy,
de que si ha sido común
mi pecado, desde oy
lo será mi penitencia:
Yo yré pidiendo perdón
al mundo del mal exemplo,
de la mala vida a Dios.

Vase

El hecho de que el vuelo no aparezca en P nos induce a pensar que su estructura física de carros era más endeble que la estructura del corral, pero en muchos *autos* subían y bajaban genios, nubes, globos y diversas tramoyas pesadas.

Explica Varey [1987, 271-282] que en el tablado del corral de comedias había dos balcones superpuestos. En la mayoría de obras teatrales se utiliza el primer balcón, y se deja el segundo para las tramoyas de comedias de espectáculo.

Partiendo de esta realidad arquitectónica, debemos revisar el final de P, ya que en el escenario de carros no existían esos balcones superpuestos. En P (2097-2103) Julia se va andando:

Cur. Fatigada, de la vista
se va perdiendo, y mi amor
como padre va a buscarla.
Alb. Ve a su conuento oy,
será religiosa en él,
con humilde contrición.

Pienso que en el escenario de carros Julia podría andar desde la tumba de Eusebio hacia el convento bajo la observación de Curcio y Alberto. En P el final se desplaza horizontal hacia la *caja* del convento con lentitud y poca tensión. Así quedaría resaltada la imagen de la Cruz de la tumba de Eusebio sobre los demás elementos y personajes.

18% La comicidad escénica. El gesto es el medio principal de la comicidad, puesto que Gil gracioso no resulta convincente, ni por sus escasas burlas, ni por su habla. De hecho, Arellano [1986, 47-92] en su exhaustivo estudio sobre los recursos cómicos escénicos en Calderón no lo incluye.

Los gestos de Gil parecen desmesurados en relación a los personajes que acompaña. Con los villanos parece listo, ingenioso y experto. Con Curcio grosero y despistado. Con Eusebio muy miedo cuando no lo conoce, y muy aliado cuando es reclutado. El apaleamiento del gracioso es recurso habitual en Calderón. Gil es apaleado por sus amigos, que lo confunden con un bandolero por su traje. También el gracioso degrada a otros personajes. En P Gil se burla de los prisioneros de Eusebio, a pesar de que su cultura es inferior a la del pintor, el poeta y el astrólogo. El vestuario se convierte en motivo de burla. Gil pasa del traje del rústico villano al de bandolero,

pasando por un exagerado traje lleno de cruces como talismán contra el devoto bandolero Eusebio. Gracias al traje de bandolero es apaleado por sus amigos. Los accesorios de Gil aportan al espectador una idea más grotesca que simpática del personaje. Al principio del acto III sale con su traje de villano lleno de cruces, con una muy grande al cuello.

19% La gestualidad. Villalba [1989, 55-75] estudia los gestos en la comedia de capa y espada para establecer relaciones entre determinadas situaciones y su reflejo gestual, mostrando códigos basados en gestos, movimientos y trajes. Así, por ejemplo, la situación del conflicto por honor se observa en escena al sacar la espada (sólo los caballeros), lo que significa desafío.

En P aparecen algunas de las situaciones descritas:

- El duelo entre Lisardo y Eusebio: La situación del conflicto por honor se observa en escena al sacar la espada (sólo los caballeros), lo que significa desafío, para después luchar.

- Gil se esconde con frecuencia: El peligro implica escondite, lo que significa el *status* cobarde del criado.

- Los personajes son sorprendidos (Julia en casa por Eusebio, Gil por Eusebio y por los villanos, Curcio por Eusebio...): La sorpresa turba el rostro, lo que significa miedo, sospecha e incertidumbre.

20% Los lances calderonianos. Aubrun [1977, 1-6] recuerda que Calderón denomina lances a los engranajes entre las situaciones dramáticas, siendo parte fundamental del espectáculo. Los lances más habituales suelen ser errores en la identidad de personajes, disfraces, cortinas, escondites, noches oscuras, y en las comedias religiosas abundan los lances sobrenaturales, originados por la tramoya.

Estos lances surgen en la escenografía. El error en la identidad de los personajes es el motivo que conduce a la casi consumación del incesto entre Eusebio y Julia, que es evitado por el lance sobrenatural de ver Eusebio la cruz en el pecho de ella; también la lucha entre Eusebio y Curcio es detenida por este lance sobrenatural. Los disfraces convierten a Gil en bandolero apaleado por sus amigos y esconden los problemas de Julia. Las cortinas y las peñas esconden a Eusebio, Julia y Gil. En noche oscura Eusebio asalta en convento y Julia alcanza su máxima degradación. En P el lance sobrenatural máximo es la resurrección de Eusebio para confesarse.

21% Movimiento de los actores. Un factor fundamental en P es la dialéctica de los movimientos en los espacios simbólicos del bosque, el convento y la casa de Curcio. Igual que en la imaginería (pictórica y escultórica) religiosa los buenos quedan a la derecha de la figura sacra (a la izquierda del que mira), y los malos a la izquierda de la figura sacra (a la derecha del que mira), la escena puede dividirse en el espacio derecho del convento y bosque bueno, y en el espacio de la casa de Curcio y bosque malo. En el bosque bueno es depositado el muerto Eusebio, donde es también confesado y donde Julia se arrepiente de sus pecados. En el bosque malo Eusebio se mueve como bandolero. Estos y otros elementos importantes de la fábula condicionan las direcciones de los actores: los bandoleros salen y entran por la izquierda, los villanos y vasallos de Curcio por la derecha; en el centro de la escena se define el límite entre lo bueno y lo malo, quedando los buenos a la derecha y los malos a la izquierda. Además, las grandes dimensiones del montaje permiten que los bastidores simbolicen las distancias que Calderón intenta transmitir en las palabras de los personajes, así los bandoleros suelen llegar del último bastidor, para que el público imagine que vagan por el bosque y que ha transcurrido un lapso extenso de tiempo; también en las escenas que se localizan en el centro del tablado los personajes entran y salen por bastidores cercanos a la *caja* correspondiente, para que el público imagine que se encuentran cerca y que el lapso de tiempo es inmediato.

22% Actor y público. Oehrlein [1993, 185] afirma que

Tarea del actor era mediar entre las intenciones del poeta y los intereses del público. Al actor del Siglo de Oro en el escenario se le puede suponer un especial sentido para conocer las necesidades de sus espectadores, la correspondiente habilidad para despertarlas en caso necesario y, finalmente, la capacidad de satisfacerles a través de la interpretación.

Rozas [1980, 191-202] y Martín explican lo mismo [1989, 763-787].

23% Escenografía por jornadas.

Primera jornada.

Bloque primero, versos 1-368. Los actores se mueven en el bosque, el espacio formado por los bastidores, por donde todos salen y entran, decorado con profusión de maleza, árboles y peñas. Salen Menga y Gil por uno de los bastidores más lejanos de la derecha (proceden del orden), quejándose de que la burra se ha atascado en un bache, ella entra a buscar ayuda, y él se esconde detrás de un matorral, por oír ruidos, que proceden de dos galanes que salen discutiendo por uno de los bastidores centrales de la izquierda (vienen del caos). Lisardo defiende el honor de su hermana, Julia, frente a Eusebio, luchan, recibe una estocada Lisardo, que agoniza, y Eusebio lo lleva a cuevas hacia uno de los bastidores de la derecha (el orden divino), entran para buscar confesión de unos eremitas al moribundo. Aparece Gil desde el matorral y topa con sus amigos villanos, que han salido por el mismo bastidor de la derecha por el que él salió a escena (los villanos son puros), comentan lo sucedido, y entran todos por el mismo bastidor.

Bloque segundo, versos 369-756. Los actores se mueven delante de la *caja* o *casa* de Curcio, a la izquierda (el caos humano), por donde todos salen y entran, decorado con una mesa, dos sillas, objetos de época, y una panoplia y un tríptico religioso a ambos lados de la puerta. Salen Julia y Arminda, la dama cuenta sus cuitas y el temor al noviciado, sale Eusebio excitado, se alarman por el ruido cercano de Curcio, por lo que Eusebio entra con rapidez y se esconde detrás de la ventana, para observar las siguientes escenas e introducir algún *aparte*. Sale Curcio, riñe con su hija y monologa, delante de su hija, porque su criada entra, bajo la observación del galán, sobre los celos a su esposa. Sale el vasallo Octavio e informa de que los villanos traen a Lisardo muerto. Salen los villanos, Gil es interrogado, se averigua quién es el asesino, se alcanza el apogeo del dolor familiar de Curcio. Entran todos excepto Julia, sale Eusebio, discuten, ella rompe su amor con él en una escena fuertemente simbólica, ya que ambos rodean el cadáver sentado de Lisardo, que domina la situación. Julia debe estar a la derecha del finado y Eusebio a la izquierda, porque ella rompe con el pecado y él insiste en el amor destructivo.

Segunda jornada.

Bloque primero, versos 757-1101. Los actores se mueven en el bosque, el espacio formado por los bastidores, por donde todos salen y entran, decorado con profusión de maleza, árboles y peñas. Los bandoleros salen y entran por los bastidores de la izquierda. Curcio y sus vasallos salen y entran por los bastidores de la izquierda. Salen Eusebio y bandoleros por el bastidor más lejano, comentando que deben enterrar a un viajero asaltado. Entran los bandoleros por un bastidor cercano, y Eusebio monologa en el centro del escenario, diciendo al público que la justicia lo persigue. Sale un bandolero, cuenta que un caminante ha quedado indemne, entra. Sale el aludido caminante por el mismo bastidor de la izquierda, es el obispo Alberto, con quien habla Eusebio en el centro de la escena. Alberto a la derecha y Eusebio a la izquierda. Alberto promete confesión a Eusebio, quien le permite marchar. Entra Alberto por un bastidor de la derecha. Sale otro bandolero, informa a Eusebio de que Julia vive en un convento, entra el bandolero. Salen Gil y Menga por el bastidor más lejano de la derecha, temen a Eusebio, con quien topan, confundiendo con un viajero. Salen dos bandoleros, por supuesto por la izquierda, descubren a Eusebio y los villanos se atemorizan. Sale otro bandolero con la noticia de que Curcio los persigue, Eusebio se enfada y dejan atados a Gil y Menga, en el centro del bosque.

Entran huyendo Eusebio y los bandoleros por el bastidor más lejano. Gil y Menga medrosos y solos. Se oye dentro la voz liberadora de Curcio. Salen Curcio y sus vasallos por un bastidor de la izquierda (recordemos que Curcio es el personaje más negativo) y desatan a Gil y Menga. Entran villanos y vasallos. Curcio, en el centro de la escena, monologa, retomando la narración de los celos de su esposa. Sale un vasallo informando por dónde van los bandoleros. Curcio y su vasallo entran.

Bloque segundo, versos 1102-1379. Los actores se mueven en el bosque y delante de la *caja* del convento, a la derecha de la escena. Es de noche, desde las doce. Salen Eusebio y dos bandoleros por un bastidor de la izquierda, se dirigen al convento, a la derecha, con una escala, que apoyan en la pared, sube Eusebio, entra por la ventana, y los bandoleros recogen la escala y entran por un bastidor cercano de la derecha. La escena queda vacía por unos segundos. Sale Eusebio por abajo, o sea, por una puerta lateral de la *caja*, se mueve solamente delante de la *caja*, consiguiéndose así la función sinecdótica, porque ese espacio hace un momento era el exterior del convento y zona de bosque, y ahora, en cambio, es una galería del convento. Eusebio vaga por la derecha, cercano al espectador, abre la puerta frontal de la *caja*, la que ve el público, se divisa a Julia, sentada, durmiendo. Sorpresa. Eusebio requiebra a Julia, ésta se resiste y oye ruido (no percibido por el público), por lo que ambos entran por la misma puerta frontal. Desaparece la función sinecdótica. Salen los bandoleros por el mismo bastidor derecho al tablado, que es de nuevo bosque, dicen que son las tres de la madrugada y dejan la escala, antes de entrar por el mismo bastidor. De nuevo la función sinecdótica: Salen Julia y Eusebio por la puerta frontal, discutiendo, debido a que el galán huye de la dama, por haber visto en su pecho "no sé qué deidad", mientras ella insiste en que no se marche. Entran por la misma puerta. Desaparece la función sinecdótica: Sale Eusebio, bajando por la escala. Salen los bandoleros por el mismo bastidor, se encuentran todos y entran por un bastidor de la izquierda. Olvidan la escala. Julia se asoma por la ventana, decide buscar a Eusebio, baja por la escala, oye ruidos, se esconde tras un matorral. Sale un bandolero donde entró, toma la escala y entra por el mismo sitio. Aparece Julia con deseo de subir al convento, pero, como la escala ha desaparecido, se enfada y reta a los cielos, en el centro del escenario, desplazándose hacia la izquierda e internándose en el bosque.

Tercera jornada.

Bloque primero, versos 1380-1753. Los actores se mueven en el espacio formado por los bastidores o bosque. Sale Gil (lleno de cruces y una muy grande en el cuello) por el bastidor más lejano de la derecha, temiendo hallar a Eusebio. Sale éste por el bastidor más lejano de la izquierda, se encuentran y el galán recluta a Gil, al fondo a la izquierda. Marchan por el lado izquierdo al centro del bosque. Sale por un bastidor cercano de la izquierda un bandolero con cuatro prisioneros, tres son artistas y uno no ha desvelado su identidad. Eusebio interroga a los artistas (un pintor, un poeta y un astrólogo). Entran por donde han entrado el bandolero y los tres artistas. Quedan en el mismo sitio Eusebio y el prisionero misterioso, que es Julia disfrazada de varón, quien muestra su identidad, narra sus crímenes y desea vengarse de su antiguo novio. Sale por el mismo bastidor de la izquierda un bandolero e informa de que Curcio y sus vasallos se acercan. Se oye dentro la voz de Curcio. Entran por el mismo bastidor Julia, Eusebio y el bandolero. Sale Gil por otro bastidor cercano de la izquierda, quejándose de que su vida de bandolero no es buena. Salen los villanos por la derecha, lo atrapan, lo golpean y descubren que es su amigo Gil. Entran los villanos y Gil por un bastidor cercano de la derecha.

Bloque segundo, versos 1754-2108. Los actores se mueven en el bosque. Salen Eusebio y Curcio por un bastidor lejano de la izquierda, marchan hacia el centro con las espadas desenvainadas. Curcio a la derecha y Eusebio a la izquierda. No luchan, se abrazan por misteriosas razones. Salen con bullicio un cortesano y los villanos por el mismo bastidor de la

derecha, sorprenden a Curcio y Eusebio, persiguen al joven y entran por un bastidor de la izquierda. Queda solo unos momentos Curcio y cree que Eusebio es su hijo. Sale el galán por un bastidor lejano de la izquierda, pidiendo ayuda y redención a la Cruz, ya que ha sido herido de muerte. Habla con Curcio, que lo reconoce como hijo y hermano de Julia. Eusebio muere en brazos de Curcio, en el centro de la escena. Sale un cortesano por un bastidor cercano de la derecha y notifica que Julia falta del convento. Salen Gil y villanos por un bastidor de la derecha, contando que vuelven los bandoleros con otro capitán. Dejan el cadáver de Eusebio sobre unos matorrales en el centro de la escena, por la inmediatez del combate, colocan una cruz, Gil queda como vigilante, mientras los demás se alejan y entran por un bastidor cercano de la izquierda (los buenos buscan a los malos). Gil asustado. Por el bastidor más lejano de la derecha sale el obispo Alberto, perdido en el monte. Eusebio, que yace sobre unas ramas, llama a Alberto, éste se acerca, el bandolero se levanta y arrodilla, se confiesa. Gil, ligero, entra por la izquierda para avisar de lo que ocurre (sigue el camino de las tropas de Curcio). En escena unos momentos quedan solos Eusebio y Alberto en el sacramento de la confesión. Sale Julia, de varón, con su tropa, por el bastidor más lejano de la izquierda. Sale Gil por un bastidor de la derecha. Sale Curcio, con su tropa, por el bastidor más lejano de la derecha. Se juntan las dos mesnadas, frente a frente, detrás de la tumba de Eusebio, dejando visible el lado frontal al espectador. Eusebio sigue confesándose. Sale Gil por un bastidor cercano de la derecha, aclara lo que todos ven. Eusebio recibe la absolución, vuelve a recostarse sobre el matorral, Julia se entera de su parentesco con el muerto, pide perdón a Dios, y se marcha a la *caja* del convento. Curcio está cegado de ira. Ella entra por la puerta del convento. Alberto cierra la obra en el centro de la escena, concluyendo que Julia hará penitencia en el convento. Todos entran por los bastidores de la derecha, menos Eusebio, obviamente. Los espectadores contemplan la cruz del sepulcro del galán.

6.2. La puesta en escena de Q.

1%En relación al ámbito escénico del teatro áureo español las noticias son abundantes. Desde contemporáneos como Pellicer, hasta modernos como Schack, Shergold, Arróniz, Díez Borque, Varey, Coso (con Higuera y Sanz), Allen, Ruano, y Sentaurens, entre otros. Todos coinciden en que la estructura predominante es la de forma en U, debido al uso alternativo de la forma en T.

Recordemos cómo eran según Varey [1985, 146-161]:

Es posible visualizar en los teatros comerciales del siglo XVII un escenario que se proyectaba entre el público que lo rodeaba por tres costados. De un lado a otro de la parte posterior del escenario se extendía un balcón, sostenido por pilares, con un segundo balcón encima del primero. El espacio que había bajo el balcón inferior estaba separado con cortinas. A través de estas cortinas, los actores entraban en el escenario por dos "puertas" situadas a derecha e izquierda de la parte trasera del escenario (aunque, a pesar de las muchas acotaciones escénicas que hablan de "puertas", deberíamos visualizar aberturas en las cortinas en lugar de puertas de madera colocadas en sus marcos). Entre estas dos entradas, las cortinas podían correrse y revelar un "espacio de las apariencias" empleado para mostrar escenas de violencia, escenas alegóricas, elaboradas máquinas escénicas o permitir sacar al escenario objetos voluminosos. El espacio de las apariencias podía utilizarse igualmente como cueva o prisión. Había trampillas situadas en el escenario y en el espacio de las apariencias. Muchas obras de teatro postulan un medio de acceso desde el escenario al balcón a la vista del público (un problema que todavía no está resuelto). Otras indican que los actores tenían acceso al balcón desde detrás del escenario. El segundo balcón podía ser empleado para máquinas de nubes, controladas mediante cuerdas que se deslizaban sobre poleas, mientras que los contrapesos estaban ocultos tras los pilares que sostenían el escenario. Muchas obras teatrales no emplean un "decorado" en sentido moderno, sino que las acotaciones escénicas de otras obras indican un método más "realista", con el uso de vegetación, montañas de imitación y así sucesivamente. Pero la mayoría de las obras que son hoy reconocidas como grandes logros del teatro español usan el escenario desnudo, "pintando" la escena mediante versos e imágenes del texto de las obras.

Varey [1970, 155-170] aporta ideas sobre la escenografía de *La devoción de la Cruz*:

Para reforzar el impacto de las imágenes y de las metáforas, don Pedro apela a los recursos técnicos de la escenografía. Las salidas y entradas de los personajes subrayan sus actitudes y sus palabras. La agrupación de los actores también refuerza las imágenes poéticas. La indumentaria misma concuerda con el tema de la obra. Pero lo más importante de esta pieza, desde este punto de vista, es la manera en que don Pedro emplea la escenografía para desarrollar la metáfora antitética de subir/bajar. [...] La caída del caballo está vinculada también con la misma imagen, y [...] la caída de la luz [...]. Todas estas caídas tienen su origen en la caída del Ángel Rebelde, la caída de Lucifer, y en la caída de nuestros primeros padres, expulsados del Edén. El uso en esta pieza es antitético: al querer alzarse hasta el falso sol del amor sensual, Eusebio está cayendo hacia el abismo. Cae moralmente Julia cuando baja del convento -"Demonio soy que he caído" (1707)- y aparece como demonio a la cabeza de los bandoleros: "un demonio de hombre" (2423). Ignora -o no quiere saber- al descubrir que la escala ya no está allí cuando quiere volver al convento al final del acto II que todavía es posible arrepentirse. El libre albedrío, cuya existencia reconoce en el acto I, le deja siempre la posibilidad del arrepentimiento, así como le es posible a Eusebio arrepentirse de sus muchos pecados -o no comentarlos-. Los dos hijos se encuentran en un marasmo de dudas y de dificultades creadas por el infernal egoísmo de su padre, pero existe siempre la posibilidad de escaparse merced a la gracia divina. Después de varias tentativas, Eusebio por fin ve la luz verdadera, se arrodilla ante su padre, y se arrepiente de sus pecados ante Dios. Curcio, ignorando el escarmiento, sigue controlado por su egoísmo en el nivel de las pasiones humanas y del honor y no ha alcanzado al final de la pieza la visión religiosa de la vida. También se arrepiente Julia, y la apoteosis con que la obra da fin representa el verdadero ascenso de Eusebio y Julia hacia Dios y el poder de la gracia, y hace contraste obvio con el falso ascenso, y verdaderas caídas, del acto II.

2%Elementos que describir. Seguimos a Díez Borque, como en P; a Ruano [1989, 77-97], que aporta interesantes datos e ideas sobre la escenografía; a Dixon [1986, 35-58], defensor del valor visual de la comedia de corral con muchos ejemplos de comedias de Lope; y a Arellano que trata de la puesta en escena de las comedias de santos de Tirso [1995, 157-179].

3%Escenario. Nos servimos de la anterior definición de Varey por adaptarse bien al escenario que nosotros imaginamos. En un corral, con el público rodeando por tres costados, habría una escena central, sobre cuya parte posterior se extendería una balconada (cuya ventana de la derecha sería el piso alto del convento de Julia), sostenida por pilares, con un segundo balcón encima del primero, que ocultaría la maquinaria precisa para el vuelo de Julia a la ventana citada del convento. El espacio que estaba debajo del balcón inferior presentaría cuatro cortinas, dos delante con imágenes de bosques, malezas y rocas, y dos detrás, la de la derecha de la escena (del convento) con imágenes religiosas y la de la izquierda (de la casa de Curcio) con imágenes de un hogar de la nobleza. Las cortinas del bosque están más cercanas al espectador, ya que la obra se desarrolla fundamentalmente en el monte, y serían movidas por los tramoyistas desde dentro con cordeles. A través de las cortinas los actores saldrían y entrarían. Detrás de la cortina del convento, a la derecha, se revelaría a Julia dormida en una silla, en el llamado "espacio de apariencias". Las nubes, como adorno de la bóveda, hechas con tejidos o cartones, pueden permitir que la sucesión de momentos terribles, diurnos y nocturnos quede en un marco natural adecuado, no por un romanticismo *avant la lettre*, sino para impresionar al espectador, sin embargo no están previstas en Q.

Un decorado múltiple. Ruano [1988, 88-89] diferencia entre decorados simples y múltiples. En el simple los adornos se mostraban en uno o varios nichos de la fachada interna y servían para representar un único lugar. En el múltiple los adornos se dividían en varias secciones para indicar diversos lugares. Además el simple alterna con las cortinas cerradas al fondo del escenario, que sirven para cuadros que ocurren en un lugar indeterminado. En muchas comedias prácticamente la mitad de la representación ocurre ante el decorado y la otra mitad ante las cortinas cerradas.

En Q el decorado es múltiple, debido a que se deben representar tres lugares: el monte, la casa de Curcio y el convento.

Explica Varey [1987, 37-69] que la naturaleza aparece constantemente en el teatro del

siglo de Oro, ya en decorados, ya en imágenes poéticas. De estos decorados no se conserva ninguno, aunque sí algunos documentos en que Calderón especifica lo que debe representar cada carro (como una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores), en relación con el tema religioso de la obra escenificada.

Ruano [1986, 239] piensa que

los riscos y peñas estaban pintados en un bastidor, o hechos de cartón, o con una armazón de madera envuelta en papel, y las espesuras y matas o estaban pintadas o eran ramas colocadas con arte en los techos y vigas de la fachada interna.

Entre los actos se ejecutarían los habituales entremeses, jácaras y mogigangas, en el mismo escenario de las cortinas del bosque.

4% Personajes. Un elenco de catorce personajes, además algunos hombres y mujeres, como villanos, bandoleros y cortesanos que se añaden en los momentos de lucha.

5% Acotaciones. Igual que en P.

6% Indumentaria. Igual que en P.

7% Disfraces. Igual que en P.

8% Música. Igual que en P.

9% Ruidos. En Q encontramos:

1) Cuando Gil se esconde para observar el duelo entre Eusebio y Lisardo (Q 80):

Dentro ruido.

2) Al final del acto I Julia rompe con Eusebio delante del cadáver de Lisardo y cada uno sale por una puerta (Q 944):

Ruido dentro; vanse cada uno por una puerta, y llevan el cuerpo.

3) Al inicio del acto II una escena de bandoleros (Q 945):

Ruido de arcabuzes. Salen Ricardo, Celio y Eusebio, de vandoleros, con arcabuzes.

4) En II desde su celda Julia siente ruido y sale con Eusebio de escena (Q 1556):

Jul. passos siento, y por aquí

5) En II, Julia, después de bajar del convento, se esconde por sentir ruido (Q 1745):

Jul. Dios perdonar. Passos siento

6) En III las escenas de pelea entre amigos de Curcio y bandoleros ocasionan ruido y voces dentro y fuera de escena, que deducimos de las acotaciones *dentro*, seguidas de intervenciones de personajes, que serían oídas por el público, quien asumiría la idea del fragor del combate, difícilmente escenificable en tablado, porque su dimensión es inferior al espacio requerido para una batalla. Estos efectos sólo aparecen en P 1705-1706, pero en Q soy muy explotados en 2040-2093. Ejemplos:

Q 2057: *Dentro* (cuatro versos)

Q 2061: *Dentro* (ocho versos)

Q 2069: *Dentro* (dos versos)

Q 2071: *Ruido dentro, y sale Julia*

7) En III los amigos de Curcio persiguen a Eusebio (Q 2245):

Van peleando a dentro

10% Los escondidos. Gil se esconde durante el duelo entre Lisardo y Eusebio (Q 93-400) y cuenta asombrado a sus amigos lo que ha visto (Q 401-422). Después del duelo Eusebio se cuela en casa de Curcio, para hablar con Julia (Q 487), hasta que se oyen los pasos del padre, se esconde en un aposento (Q 553), y sale cuando Julia se queda sola con el cadáver (Q 795). El escondite de Gil en el bosque es la puerta lateral de acceso al tablado. El aposento en donde se refugia Eusebio pertenece a la entrada central habitual en los tablados de los corrales.

11% La carta entre los amantes.

En Q 423-486 Julia cuenta a Arminda que Lisardo encontró los papeles de amor de Eusebio. Éste es un recurso que precipita el duelo del honor entre el hermano y el amante.

12% El cuerpo muerto de Lisardo. La acotación de Q 754:

Salen los villanos con Lisardo en vna silla, ensangrentado el rostro

En Q 752-794 Curcio se queja de la muerte de su hijo, interroga al villano Gil y castiga a Julia dejándola sola con el cadáver de su hermano. En Q 795-944 sale Eusebio, escondido al paño, y Julia rompe su relación amorosa con él, delante del cadáver de Lisardo.

Comprobamos que el cadáver es presentado con el rostro ensangrentado, con más violencia que en P, para convertirse en causa muy firme de la ruptura entre los amantes.

Además se nos presenta a Lisardo en la silla por la razón simbólica, hundida en nuestra cultura, de que el poderoso, humano o divino, preside sentado su corte, humana o celestial. Así, Lisardo domina y origina la ruptura entre Julia y Eusebio.

13% Arcabuces. Igual que en P.

14% La noche. Véase este comentario en la puesta en escena de P.

15% La escala. Igual que en P.

16% Julia ¿dormida? Eusebio vaga por el convento, encuentra la celda de Julia y en Q 1456:

Corre una cortina

Se descubre a Julia tras la cortina que descorre Eusebio, que pertenece a la entrada central habitual en los tablados de los corrales, utilizada para apariencias y para esconder personajes.

La diferencia con P es importante, ya que se suprime la acotación de P 1171:

Abre vna celda donde está Iulia sentada en vna silla durmiendo

Parece que en Q Julia no duerme.

Este tipo de descubrimientos era muy frecuente y solía utilizarse para representar una prisión o cueva. La bella dormida es un recurso habitual en Calderón, que en el drama aporta tensión. Además se nos presenta a Julia en la silla similitud con la Virgen, habitualmente representada sentada en muchas imágenes religiosas.

17% Los prisioneros. En P, antes del encuentro, con Julia vestida de varón, Eusebio interroga a unos prisioneros artistas, ausentes en Q, porque suponen una distensión de la acción y retardan el tenso momento del reconocimiento de los antiguos novios, para que ella narre sus terribles crímenes, más execrables en Q que en P.

18%El vuelo de Julia. Partimos de Orozco [1969, 146], quien explica que la emoción desbordante de las artes del barroco se plasma tanto en la oratoria sagrada como en los recursos plástico-teatrales. Así el mensaje pasaría de la oratoria sagrada al teatro, para mostrar ideas teológicas, con el recurso de una fuerte emoción comunicativa.

En Q el final es muy espectacular con el vuelo de Julia (Q 2571-2574):

Valedme vos, Cruz divina,
que yo mi palabra os doy
de bolverme a mi convento,
y hazer nueva vida. ¶Adiós!

*Vase Julia a lo alto assida de la Cruz
que está en el sepulcro de Eusebio*

Este milagro sucedido en Q debe relacionarse con la escenografía de los autos sacramentales, de las comedias de santos y de las comedias de enredo.

En el tablado del corral de comedias había dos balcones superpuestos. En la mayoría de obras teatrales se utiliza el primer balcón, y se deja el segundo para las tramoyas de comedias de espectáculo.

Partiendo de esta realidad arquitectónica, debemos revisar el final de Q. En Q (2575) exclama Alberto observando el vuelo de Julia:

¶Gran milagro!

En el corral la tumba de Eusebio se encuentra bajo el balcón del convento (que se encuentra bajo el balcón de tramoyas) y Julia asciende desde la tierra (el pecado) al convento (el orden), quedándose Curcio en la tierra (el pecado). Así se resaltan a la vez la Cruz y las dos personas redimidas (Eusebio y Julia).

Para Mariscal [1981, 348]:

Estas escenas simbólicas funcionan como emblemas morales y nunca fueron diseñadas con intentos verosímiles. Por ello, tanto como la escena del convento, el ascenso de Julia (y el sepulcro entero) se hubiera representado plenamente en el tablado por medio de tramoyas y otros efectos audio-visuales (en el sentido artaudiano, el texto escrito se somete a la acción, el sonido y el gesto).

Estas escenas precisarían de máquinas teatrales. Dice Rennert [1909, 76]:

In any discussion of the stage or scenic arrangements of the early Spanish theater the distinction between *autos* and other festival or court performances, on the one hand, and those which took place in the public *corrales*, on the other, must always be borne in mind. In the former, as already observed, there was often an elaborate display of scenery and ornamentation even before the middle of the sixteenth century, while the public theaters of *corrales* were almost destitute of scenery, in our acceptance of the word.

Según Schack [1845, I, 469]:

Hacia el año 1580 se vieron comedias con apariciones milagrosas, sorprendentes juegos de maquinaria, estrépito guerrero y hasta caballos en las tablas.

Para operaciones de ascenso y descenso desde el cielo Rodríguez [1989, 56] explica:

Se utilizaba un máquina llamada en castellano *pescante*. [...] El tal pescante era en esencia una especie de grúa articulada y giratoria compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador,

porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior se sujetaba una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia adelante del pie derecho como el del deslizador hacia arriba y hacia abajo se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.

No creo que en la puesta en escena de Q haya influencias del teatro palaciego [Varey, 1989, 715-729] ni de las comedias mitológicas [Maestre, 1988, 55-81], puesto que el decorado no era excesivamente complejo y la tramoya para subir a Julia se utilizaba con frecuencia en los autos y en comedias de santos desde el último tercio del siglo XVI.

En los autos sacramentales el primer vuelo conocido aparece en *La adúltera perdonada*, de Lope, de 1608, según Varey [1987, 345], quien remite a multitud de datos de escenificaciones de autos. En las comedias de santos abundan los datos en muchos autores; como muestra remitimos a Agustín de la Granja [1989, 99-120 y 1995, 37-67] y a Arellano [1995, 157-179]. En las comedias de enredo la primera documentación de vuelos pertenece a Cervantes, en *La casa de los celos*, como recoge Agustín de la Granja [1989, 108]. Siguiendo a Roux [1968, 240], que señala la doble orientación estribada en las ideas de revelación y de ascensión, que marcan la relación del mundo humano con el divino, en la comedia de santos del siglo XVII, se podría justificar perfectamente que en *La devoción de la Cruz* el vuelo de Julia implique su Redención.

Finalmente debemos observar las relaciones argumentales y escénicas entre *La adúltera perdonada*, de Lope, y *La devoción de la Cruz*, de Calderón. Agustín de la Granja [1989, 108] explica que en *La adúltera perdonada*, de Lope, de 1608, cuando el Esposo (Cristo) va a matar a la Esposa (Alma) que le ha sido infiel al irse con el Mundo, la mujer pretende acogerse a la Iglesia, que se encuentra oculta, en un trono, en lo alto de uno de los carros. Lope indica que el Esposo debe seguir al Alma "con la espada desnuda (...) hasta llegar al vestuario, y allí le ponen los garabatos en las hombrillas". Lo demás no se deriva de ninguna fuerza oculta, sino de seguir hasta el final las instrucciones del dramaturgo: "suéltela las plomadas, y desaparece".

El mismo Agustín de la Granja [1995, 60] continúa en otro trabajo con la ejemplificación y explicación de tramoyas voladoras, y se centra también en la *La devoción de la Cruz*:

De algunos de los ejemplos hasta aquí apuntados se desprende que los pilastrones por donde ascendía la tramoya arrancaban desde el suelo firme, atravesando uno o más escotillones abiertos en el tablado, que unas veces funcionaban como bocas de infierno y otras como tumbas. Así sucede en *La devoción de la Cruz*, de Calderón, donde Octavio decide enterrar a Eusebio. Tras depositar su cuerpo en el escotillón central, el alma de Eusebio deberá subir al Cielo. Todo se prepara, pues, para la apoteosis final de la última escena, en donde Julia será elevada a lo alto, asida de la cruz que está en el sepulcro de Eusebio. Parece que no se levanta a un personaje, sino a todo un cuadro. Para esta acción se requiere el concurso de una canal doble.

19% La comicidad escénica. Igual que en P.

20% La gestualidad. Igual que en P, excepto en los prisioneros, ausentes en Q.

21% Los lances calderonianos. Igual que en P.

22% Movimiento de los actores. El lado derecho del escenario tiene valor simbólico positivo (por él salen y entran los buenos, y en él se encuentra el convento de Julia, la confesión y la tumba de Eusebio y el vuelo de la chica), en cambio, el lado izquierdo simboliza lo negativo (por él salen y entran los malos, y en él se encuentra la casa de Curcio y el campamento del bandolero Eusebio).

Los actores, como en P, muestran la dialéctica simbólica tradicional derecha/izquierda en sus movimientos. Además el vuelo de Julia añade la dimensión metafísica, con la dialéctica teológica de Cielo/tierra, como bien y mal; así Julia es elevada al convento (lo bueno) y Curcio

queda en el nivel inferior o tierra (lo malo).

Varey [1970, 169-170] lo explica muy bien:

Pero lo más importante de esta pieza, desde este punto de vista, es la manera en que don Pedro emplea la escenografía para desarrollar la metáfora antitética de subir/bajar. [...] La caída del caballo está vinculada también con la misma imagen, y [...] la caída de la luz [...]. Todas estas caídas tienen su origen en la caída del Ángel Rebelde, la caída de Lucifer, y en la caída de nuestros primeros padres, expulsados del Edén. El uso en esta pieza es antitético: al querer alzarse hasta el falso sol del amor sensual, Eusebio está cayendo hacia el abismo. Cae moralmente Julia cuando baja del convento -"Demonio soy que he caído" (1707)- y aparece como demonio a la cabeza de los bandoleros: "un demonio de hombre" (2423). Ignora -o no quiere saber- al descubrir que la escala ya no está allí cuando quiere volver al convento al final del acto II que todavía es posible arrepentirse. El libre albedrío, cuya existencia reconoce en el acto I, le deja siempre la posibilidad del arrepentimiento, así como le es posible a Eusebio arrepentirse de sus muchos pecados -o no comentarlos-. Los dos hijos se encuentran en un marasmo de dudas y de dificultades creadas por el infernal egoísmo de su padre, pero existe siempre la posibilidad de escaparse merced a la gracia divina. Después de varias tentativas, Eusebio por fin ve la luz verdadera, se arrodilla ante su padre, y se arrepiente de sus pecados ante Dios. Curcio, ignorando el escarmiento, sigue controlado por su egoísmo en el nivel de las pasiones humanas y del honor y no ha alcanzado al final de la pieza la visión religiosa de la vida. También se arrepiente Julia, y la apoteosis con que la obra da fin representa el verdadero ascenso de Eusebio y Julia hacia Dios y el poder de la gracia, y hace contraste obvio con el falso ascenso, y verdaderas caídas, del acto II.

Considera Varey [1987, 23-36] que hay relación directa entre el escenario y lo que en él ocurre. Como ejemplo explica la cosmovisión que provoca los distintos niveles de acción en *El misterio de Elche*. Después repasa algunos *autos* y comedias en que se aprecian con claridad la cosmovisión cristiana y sus consecuencias en decorados, tramoyas, gestos y objetos. Así en *La devoción de la Cruz* el convento (en el balcón) simboliza en Cielo, y la tierra (en el piso bajo del tablado) el caos. Julia peca cuando baja del convento, y es redimida cuando sube de nuevo a él, asida a la cruz de la tumba de Eusebio.

Cro [1988, 35-51] redunda en esta idea. El estudio de la pintura en Calderón tuvo la función de la utilización técnica pictórica en la concepción y realización de las escenografías que ocurren en sus obras. Por ello la visualización se verifica como el elemento esencial de las alegorías. Calderón usa la pintura con dos propósitos: imitar a la naturaleza y expresar la interioridad del alma humana.

23% Actor y público. Igual que en P.

24% Escenografía por jornadas. Aunque la mayoría de los movimientos son iguales que en P, realizó la descripción exhaustiva de toda la comedia por las diferencias entre ambos textos.

Primera jornada.

Bloque primero, versos 1-422. Los actores se mueven en el bosque, el espacio formado por el tablado en su piso bajo limitado por las cortinas pintadas de árboles, además en el lado derecho conviene una roca o matorral para que se esconda Gil. Se oye hablar a Gil y Menga, que salen por el extremo de la cortina derecha (proceden del orden), quejándose de que la burra se ha atascado en un bache, ella entra a buscar ayuda, y él se esconde detrás de una roca o matorral, por oír ruidos, que proceden, de dentro, de dos galanes que salen discutiendo por el extremo de la cortina de la izquierda (vienen del caos). Lisardo defiende el honor de su hermana, Julia, frente a Eusebio, luchan, recibe una estocada Lisardo, que agoniza, y Eusebio lo lleva a cuestras hacia el extremo de la derecha (el orden divino), entran para buscar confesión de unos eremitas al moribundo. Aparece Gil desde la roca o el matorral y topa con sus amigos villanos, que han salido por la derecha (los villanos son puros), comentan lo sucedido, y entran todos por la derecha.

Bloque segundo, versos 423-944. Los actores se mueven en la casa de Curcio, a la izquierda (el caos humano), por donde todos salen y entran, decorado con una mesa, dos sillas,

objetos de época, y una panoplia y un tríptico religioso. Se ha de recoger la cortina izquierda del bosque, para que se vea la cortina que simboliza la casa de Curcio. La cortina derecha del bosque no será recogida. Salen Julia y Arminda, la dama cuenta sus cuitas y el temor al noviciado, sale Eusebio excitado, se alarman por el ruido cercano de Curcio, por lo que Eusebio se esconde detrás de la cortina, para escuchar las siguientes escenas. Sale Curcio, riñe con su hija y monologa, sin advertir la presencia del galán, delante de su hija, porque Arminda entra, sobre los celos a su esposa. Sale el Arminda e informa de que los villanos traen a Lisardo muerto. Salen los villanos, Gil es interrogado, se averigua quién es el asesino, se alcanza el apogeo del dolor familiar de Curcio. Entran todos excepto Julia, sale Eusebio, discuten, ella rompe su amor con él en una escena fuertemente simbólica, ya que ambos rodean el cadáver sentado de Lisardo, que domina la situación. Julia debe estar a la derecha del finado y Eusebio a la izquierda, porque ella rompe con el pecado y él insiste en el amor destructivo. Julia entra por el centro de la cortina (por donde ha salido) hacia sus habitaciones, y Eusebio entra por el lateral hacia la calle.

Segunda jornada.

Bloque primero, versos 945-1403. Los actores en el bosque, las cortinas del bosque aparecen otra vez. Los bandoleros salen y entran por la izquierda. Curcio y sus vasallos salen y entran por la izquierda. Ruido dentro de arcabuces. Salen Eusebio y bandoleros, comentando que deben enterrar a un viajero asaltado. Entran los bandoleros, y Eusebio monologa en el centro del escenario, diciendo al público que la justicia lo persigue. Sale un bandolero, cuenta que un caminante ha quedado indemne. Sale el aludido caminante por el mismo bastidor de la izquierda, es el obispo Alberto, con quien habla Eusebio en el centro de la escena. Alberto a la derecha y Eusebio a la izquierda, sin olvidar que un bandolero sigue presente, a la derecha de Alberto, recordando a Cristo rodeado por el buen y el mal ladrón. Alberto promete confesión a Eusebio, quien le permite marchar. Entra Alberto por la derecha. Sale otro bandolero, informa a Eusebio de que Julia vive en un convento, entra el bandolero. Salen Gil y Menga por la derecha, temen a Eusebio, con quien topan, confundiéndolo con un viajero. Salen dos bandoleros, por la izquierda, descubren a Eusebio y los villanos se atemorizan. Uno de los dos bandoleros anuncia que Curcio los persigue, Eusebio se enfada y dejan atados a Gil y Menga, en el centro del bosque. Entran huyendo Eusebio y los bandoleros por la izquierda. Gil y Menga medrosos y solos. Se oye dentro la voz liberadora de Curcio. Salen Curcio y sus vasallos por la izquierda (recordemos que Curcio es el personaje más negativo) y desatan a Gil y Menga. Entran villanos y vasallos. Curcio, en el centro de la escena, monologa, retomando la narración de los celos de su esposa. Sale un vasallo informando por dónde van los bandoleros. Curcio y su vasallo entran.

Bloque segundo, versos 1404-1773. Los actores se mueven en el bosque, a la izquierda, y delante del convento, a la derecha. El bosque presenta su cortina y el convento la suya, ya que la del bosque que la tapaba ha sido recogida. Es de noche, desde las doce. Salen Eusebio y dos bandoleros por la izquierda, se dirigen al convento, cortina de la derecha, con una escala, que apoyan en la balconada, sube Eusebio, entra por la puerta del balcón, los bandoleros recogen la escala y entran por el espacio que une ambas cortinas, para esconderse en el bosque. La escena queda vacía por unos segundos. Sale Eusebio por abajo, o sea, por el extremo de la derecha de la cortina del convento, como si vagara por un corredor, consiguiéndose así la función sinecdótica, porque ese espacio hace un momento era el exterior del convento y zona de bosque, y ahora, en cambio, es una galería del convento. Eusebio se mueve delante de la cortina, cercano al espectador, la descorre, se divisa a Julia, sentada, durmiendo. Sorpresa. Eusebio requiebra a Julia, ésta se resiste y oye ruido (no percibido por el público), por lo que ambos entran por la misma cortina. Desaparece la función sinecdótica. Salen los bandoleros por donde se unen ambas cortinas, ahora el escenario presenta el muro del convento y el bosque, dicen que son las tres de

la madrugada y dejan la escala, antes de entrar por el mismo sitio. De nuevo la función sinecdótica: Salen Julia y Eusebio por la misma cortina del corredor del convento, discutiendo, debido a que el galán huye de la dama, por haber visto en su pecho una cruz, mientras ella insiste en que no se marche. Entran por la misma cortina. Desaparece la función sinecdótica: Sale Eusebio, bajando por la escala. Salen los bandoleros por donde entraron, se encuentran todos y entran por la izquierda. Olvidan la escala. Julia se asoma por la balconada, decide buscar a Eusebio, baja por la escala, oye ruidos, se esconde tras un matorral. Salen los dos bandoleros por la izquierda, toman la escala y entran por el mismo sitio. Aparece Julia con deseo de subir al convento, pero, como la escala ha desaparecido, se enfada y reta a los cielos, en el centro del escenario, desplazándose hacia la izquierda e internándose en el bosque por la izquierda.

Tercera jornada.

Bloque primero, versos 1744-2141. Los actores en el bosque (cortina izquierda), sin colocarse delante de la cortina del convento (derecha). Sale Gil (lleno de cruces y una muy grande en el cuello) por la derecha, temiendo hallar a Eusebio. Sale éste por la izquierda, se encuentran en el centro del tablado y el galán recluta a Gil. Sale por la izquierda un bandolero, que deja a un prisionero y entra, que es Julia disfrazada de varón, quien muestra su identidad, narra sus crímenes y desea vengarse de su novio. Salen por la izquierda los bandoleros y uno informa de que Curcio y sus vasallos se acercan. Se oye dentro la voz de Curcio. Entran por la izquierda Julia, Eusebio y los bandoleros. Se oye dentro la batalla. Sale Gil por el centro del escenario desde la cortina del bosque, quejándose de que su vida de bandolero no es buena. Salen los villanos por la derecha, lo atrapan, lo golpean y descubren que es su amigo Gil. Entran los villanos y Gil por la derecha.

Bloque segundo, versos 2142-2578. Los actores en el bosque (cortina izquierda) y delante del convento (cortina derecha). Salen Eusebio y Curcio por la izquierda hacia el centro con las espadas desenvainadas. Curcio a la derecha y Eusebio a la izquierda. Eusebio se arrodilla ante su rival y Curcio lo abraza. Salen con bullicio un cortesano y los villanos por la derecha, sorprenden a Curcio y Eusebio, persiguen al joven y entran por la izquierda. Queda solo unos momentos Curcio y cree que Eusebio es su hijo. Entra Curcio. Sale Eusebio por la izquierda, pidiendo ayuda y redención a la Cruz, herido de muerte. Sale Curcio, lo reconoce como hijo y hermano de Julia. Eusebio muere en brazos de Curcio, quien se tira de la barba, en el centro de la escena. Sale un villano por la derecha, después un cortesano que notifica que Julia falta del convento. Salen Gil y villanos por la derecha, contando que vuelven los bandoleros con otro capitán. Dejan el cadáver de Eusebio sobre unos matorrales delante del convento, por la inmediatez del combate, colocan una cruz, Gil queda como vigilante, mientras los demás se alejan y entran por la izquierda (los buenos buscan a los malos). Gil asustado. Por la izquierda sale el obispo Alberto, perdido en el monte. Eusebio, que yace sobre unas ramas, llama a Alberto, éste se acerca, descubre los ramos, el bandolero se levanta, se arrodilla y se confiesa. Gil, ligero, entra por la izquierda para avisar de lo que ocurre (sigue el camino de las tropas de Curcio). En escena unos momentos quedan solos Eusebio y Alberto en el sacramento de la confesión. Sale Julia, de varón, con su tropa, por la izquierda. Sale Curcio, con su tropa y con Gil por la derecha. Se juntan las dos mesnadas, frente a frente, detrás de la tumba de Eusebio, dejando visible el lado frontal al espectador. Eusebio recibe la absolución, vuelve a recostarse sobre el matorral, Julia se entera de su parentesco con el muerto, pide perdón a Dios. Curcio está cegado de ira. Se produce el milagro: *Vase Iulia a lo alto assida de la Cruz que está en el sepulcro de Eusebio*. Alberto exclama: "Gran milagro" y Curcio cierra la obra con las fórmulas habituales.

6.3. Comparación entre ambas puestas en escena.

La estructura literaria y dramática de P permite que pueda representarse como *auto*, quizás en la fiesta de *La exaltación de la Cruz* (el 14 de septiembre), como complemento a las celebraciones religiosas (eucarística y procesional). Las características de Q son de una comedia de corral. Estas diferencias implican que deban ser contempladas independientemente, ya que la crítica apenas se ha ocupado de P, por menor calidad literaria, sin estudiar los aspectos teatrales.

P posee validez, puesto que, según su puesta en escena, no presenta errores y se muestra eficaz en los contrastes simbólicos de los movimientos (derecha, izquierda y diagonal). Q resulta eficaz, porque la desaparición del bosque formado por los bastidores en P se compensa con el vuelo de Julia, que introduce el contraste simbólico de subir y bajar, sin renunciar al contraste de derecha e izquierda. Por otra parte el no emplear el vuelo de Julia en P es voluntario, ya que conocemos que algunos personajes del teatro de Cervantes eran suspendidos en el aire. En P no hay vuelo porque el espacio de bastidores y la distribución simbólica de las *cajas* es suficientemente espectacular para la función catequética. En cambio, la reducción del espacio en el corral de comedias implica la inclusión del vuelo, para recuperar el elemento espectacular.

P y Q coinciden en la mayoría de elementos teatrales: los contrastes de movimientos de derecha e izquierda; los personajes principales; los objetos importantes (la carta entre los amantes, la silla de Lisardo, el bosque con rocas y malezas, la noche, la escala, el campamento de los bandoleros, los disfraces); la indumentaria; los ruidos, la comicidad; la gestualidad; y los lances estructurales. Ideológicamente ambos montajes presentan la misma base teológica correctamente.

6.4. Representaciones.

No hemos encontrado noticias de representaciones a lo largo del siglo XVII ni de P ni de Q, ni en Madrid ni en otra ciudad, a pesar de haber consultado los datos de Shergold y Varey [1963, 1971, 1975, 1979, 1982, 1985, 1987].

III. FORMANTES LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS DEL SIGNO DRAMÁTICO.

ESTUDIO FILOLÓGICO-LINGÜÍSTICO

La singularidad de esta tesis consiste en la comparación de dos textos teatrales muy cercanos en el tiempo, presentes en la misma sincronía lingüística del primer tercio del siglo XVII.

Puede parecer poco adecuado un comentario filológico de textos teatrales, puesto que el teatro está destinado para la representación, sin embargo, la anterioridad de uno sobre otro justifica el estudio de ambos desde la perspectiva filológica. No es discutible la conveniencia del estudio estilístico, ya que los actores expresan buena parte de sus intervenciones con palabras (además de elementos escenográficos, proxémicos, kinésicos, paralingüísticos, etc.). El estudio filológico debe observar los aspectos lingüísticos (fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico) y exige no sólo conocimientos de lengua y lingüística, sino también histórico-culturales [Díaz, 1985,132]. Este análisis permitirá fijar los textos que después deberemos analizar desde ópticas tan diferentes como el estudio de los personajes, las fuentes, la interpretación, e incluso la misma puesta en escena, que depende del texto escrito. En la realización del estudio filológico-lingüístico seguimos el análisis pormenorizado de los fenómenos para, al final, extraer conclusiones. Nos sirven de guías sendas obras de Marcos Marín [1977] y de Alarcos Llorach [1979].

a) Aspectos lingüísticos y gramaticales.

En este primer apartado pretendo señalar aquellos rasgos propios del habla y de la norma lingüística del Siglo de Oro, para observar posibles pervivencias medievales, los cambios a la norma moderna y los aspectos estilísticos que puedan variar algunas palabras.

1. Rasgos fonéticos, fonológicos y gráficos.

Como las diferencias fonéticas, fonológicas y gráficas entre los textos P y Q son relevantes para el significado y las connotaciones de algunos versos, y para determinar la modernidad del segundo texto frente al primero, conviene realizar un minucioso estudio que siga la metodología de la Gramática Histórica, hasta obtener conclusiones que validen el análisis.

1.1. Vacilación de vocales átonas.

Los cambios de timbre son escasos, se deben a causas distintas y la distribución en ambos textos difiere:

- Formas propias que siguen moldes medievales: verisímil (575), escura (P 942, P 1094), escuridad (Q 1710), escurezca (1096 y su correspondiente en Q: 1398), veniste (Q 1888), pirsiguídos (Q 2041), recibillos (Q 2047).

- Formas arcaizantes por apócope: diz (Q 1778), buen (*en buen hora*) (963, 979).

- Paso a la norma del español moderno: obscuridad (P 1153), oscuridad (Q 1455), obscura (P 1244), oscura (Q 1172, Q 1566), oscuras (Q 392).

- Variaciones estilísticas para reproducir el habla villana: pudiendo (P 6), dimuño (P 2), mejor (Q 66, Q 1203), buñuleros (Q 1084).

- Posible errata: tray (P 723), corregida en Q (895) trae.

Parece claro el abandono del sistema lingüístico medieval, por la convivencia de muy pocas formas medievales (oscura, etc.) con las demás, plenamente evolucionadas al español moderno, lo que se refuerza con que muchos cambios se deben al intento de reproducir el habla de los villanos. Además en P se da el curioso contraste entre formas populares (oscura, escurezca) y muy cultas (obscuridad, oscura), en cambio en Q hay dos formas con [e] (escurezca, oscuridad), las demás corrigen la [e] y eliminan la [b] (oscuras, oscura, oscuridad).

El texto Q es por tanto más moderno lingüísticamente que el P, porque algunas de sus soluciones a la vacilación de las vocales átonas coinciden con las del sistema moderno.

Ello coincide con las conclusiones de Lapesa [1981,368] sobre los arcaísmos fonéticos eliminados en el Siglo de Oro.

1.2. Vacilación de vocales tónicas.

Los cambios de timbre son escasísimos, se deben a dos causas y varían en ambos textos:

- Formas propias de la norma lingüística áurea: mesma (290), mesmo (Q 1689), interrompas (599).

- Variaciones estilísticas del habla villana: mera (P 1), dimuño (P 2).

Queda así demostrado que ambos textos reflejan el mismo sistema vocálico, perfectamente fijado en el primer tercio del siglo XVII, con la peculiaridad de que P tiene más variantes estilísticas del habla villana que Q.

Estas formas estuvieron presentes aún en la norma lingüística del siglo XVII.

1.3. Amalgamas.

En la fonética sintáctica se dan los fenómenos habituales que contraen dos vocales de palabras seguidas, hasta formar una sola palabra, como *al*. García de Diego nos las explica con claridad [1970].

Algunas de estas amalgamas aparecen en P y Q. No presentamos las formas *al* y *del* por estar resueltas desde la Edad Media y no presentar excepciones en P o Q.

Observamos el predominio de las formas medievales sobre los sintagmas con elementos separados es un tímido reflejo de los nuevos sintagmas sin contracciones, que se impusieron, en cambio, en el sistema moderno. El texto Q afirma su modernidad frente a P, puesto que la inmensa mayoría de las formas no contractas aparecen en él.

1.4. Fonemas consonánticos.

Hay formas populares y cultas:

- *Formas populares:*

- Pérdida de oclusiva velar sorda [-k-] en cultismos con pronunciación popular: efetos, efeto, efetuado, defeto, satisfacción, Otauio, liciones, perfección, vitoria, vitoriosa, vitoriosos, contrición.

- Pérdida de fricativa velar sorda [-x-] en cultismos con pronunciación popular: malina (P 2), desinios (Q 2003).

- Sonido apicoalveolar fricativo sordo [-s-] con grafía *s* procedente del grupo culto [-nst-]: estancia (Q 94, frente al cultismo *instancia* en P 82; y Q 720).

- Sonido apicoalveolar fricativo sordo [-s-] con grafía *s* que sustituye a la grafía etimológica *x*: escusa, estraño, esperiencia, extremo, estremos.

- Pérdida de la líquida vibrante sonora [-r-] del infinitivo por variante estilística o dialectal del habla villana: *matale* (P 350), *lleuale* (P 350).
- Grafía *mb*, por uso popular, para el grupo [-mb-] que etimológicamente se escribe *nv*: *embidia*, *embidiar*, *embidiarme*, *embió*, *embuelta*, *embueltas*.
- Sonido [s], y grafía *ss*, procedente del grupo [-str-], en el habla villana: *vuesso* (P 893), corregido en *vuestro* (Q 1107).
- Grupo [-ns-] por [-ss-]: *ansí* (P 912).
- Pérdida de [-m-] en el grupo [-mn-]: *solene* (1292).
- Pérdida de [-b-] en el grupo [-bsc-]: *oscuridad*, *oscura*, *escura*, *escuridad*, *escurezca*, *oscuras*.
- Asimilación de [-r] a [-l-] con resultado en una líquida palatal sonora [ll] con grafía *ll* en los infinitivos con pronombre personal enclítico que empieza por [-l-], en 2 casos comunes, 4 en P y 10 en Q.
- *Formas cultas*:
 - Oclusiva velar sorda [-k-] conservada con la grafía *c* en cultismos: *afectos*, *efecto*, *acción*, *Octavio*.
 - Fricativa velar sorda [-x-] conservada con la grafía *g* en cultismos: *caliginosa*, *prodigio*, *prodigios*, *prodigioso*, *prodigiosa*, *gente*, *gentilhombre*, *gentil*, *trágico*, *trágica*, *tragedia*, *ignorando*, *ignorancia*, *ignoró*, *ignoro*, *ignorante*, *imaginé*, *imaginar*, *imagina*, *imagino*, *imaginó*, *imaginación*, *imagen*, *imaginada*, *origen*, *indigno*, *digna*, *digno*, *signo*, *teología*, *astrología*, *fingida*, *fingido*, *género*, *ingenio*.
 - Grafía *x* en cultismos: *excessiuos*, *examen*, *excesso*, *excessivo*, *experiencia*, *exemplo*, *ejercicio*.
 - Conservación de la [-r] del infinitivo ante el pronombre enclítico que empieza por [-l-] en 21 casos comunes, 1 en P y 20 en Q.
 - Grafía *mb*, por uso culto, para el grupo [-mb-]: *también*, *embelesado*, *embaxada*, *ambición*, *combate*, *embaraça*.
 - Grafía *nu* (en P) o *nv* (en Q), por uso culto, para el grupo [-mb-]: *convento*, *conuento*, *conuenga*, *inconvenientes*, *inuención*, *conuiene*.
 - Grupo [-str-] etimológico: *nuestro*, *nuestra*, *nuestras*, *vuestro*, *vuestra*, *vuestros*, *vuestras*.
 - Grupo [-nst-] etimológico: *instante* (488), *instancia* (P 82, 576), *inconstante* (Q 2392), *consta* (1613).
 - Grupo [-nstr-] etimológico: *construyó* (619), *instrumento* (Q 1957).
 - Grupo [-bs-] etimológico: *obsequias* (688, Q 826), *absolución* (2068).
 - Grupo [-bst-] etimológico: *obstinado* (P 713).
 - Grupo [-bsc-] etimológico: *obscuridad* (P 1153), *obscura* (P 1244).

Podemos comprobar que los fenómenos populares y cultos se reparten por igual en ambos textos. La aparición de formas cultas como "examen, experiencia, instancia, obscuridad" indica el principio del cambio al español moderno. Los cultismos que conservan la grafía *x* son de introducción más reciente en español que los cultismos con *s*, asimilados por la lengua. La convivencia de la grafía *x* en cultismos como "examen, experiencia" con las grafías *x* y *j*, para [x], muestra que tienen distinto sonido y que las *x* y *j* ya no reflejan los sonidos medievales fricativo mediopalatal sordo y sonoro; se trata, pues, de una incongruencia ortográfica típica de los textos áureos impresos, que los editores no lograron resolver. La conservación de la grafía *g* en las palabras cultas a que pertenece indica que la lengua los ha asumido en tal época. En cuanto al

grupo [-k-] más oclusiva predominan las formas populares sin [-k-]. Los grupos cultos [-nst-], [-nstr-], [-bs-], [-bst-], [-bsc-] están en consonancia con el gran avance culto de la lengua en este periodo. La mayoría de infinitivos con forma medieval ([-r] asimilada a [l-] del pronombre enclítico) muestra que este uso es estilístico, siendo el texto Q también más moderno que P, lo que reafirma Lapesa [1981, I, 55].

1.5. Asimilación y metátesis.

Estos cambios merecen estudio aparte por ser pervivencias medievales.

- Asimilación de [-r] a [l-] con resultado en una líquida palatal sonora [ll] con grafía *ll* en los infinitivos con pronombre personal enclítico que empieza por [l-], en 2 casos comunes, 4 en P y 10 en Q.

- Conservación de la [-r] del infinitivo ante el pronombre enclítico que empieza por [l-], en 21 comunes, 1 en P y 20 en Q.

- Casos de metátesis en los imperativos, por el contacto con los pronombres personales enclíticos, en 4 comunes, 3 en P y 2 en Q. No hay ninguna forma moderna.

La cantidad de infinitivos que conserva la [-r] casi triplica a las formas medievales, lo que indica que la asimilación es sólo recurso estilístico, como queda confirmado por el hecho de ser similar la distribución del fenómeno en P y Q. Todos los imperativos están contruidos según el sistema medieval. Comparemos con los citados estudios y con Alvar y Pottier [1983, 182-184] para comprobar el uso estilístico.

1.6. Rotación de [l] a [r].

La confusión entre [l] y [r] debido a la cercanía de sus puntos de articulación se explota como índice sociolingüístico en el teatro áureo, a pesar de ser un fenómeno muy antiguo, datable ya a principios del s. XII, según Menéndez Pidal [1980, 438].

Casos: diablo (4), habrar (Q 75), Bras (personaje de P, en Q es Blas), abraras (P 1738).

Estos poquísimos casos se deben a las variantes estilísticas o dialectales del habla villana. En este fenómeno, de nuevo, prevalece la modernidad de Q, por su corrección *hablarás* (Q 2122) de la citada forma *abrarás* (P 1738).

1.7. Casos de [h] aspirada.

El uso consciente de [h] en el teatro áureo es otra muestra del uso sociolingüístico de las variantes dialectales que no coincidían con la norma de la corte, que no aspiraba [h], como nos recuerdan Montoliu [1945, 153-160], A. Alonso [1967, 340] y Covarrubias [1611].

Sólo un caso: huerça (P 18).

Se debe a la variante estilística o dialectal del habla villana, lo que se comprueba con la comparación de *fuërça* (218) en boca de Eusebio. El texto P sigue mostrando formas más antiguas que Q. Esta palabra, en el estilo de P, es muy importante, por su arcaísmo, y aún se conserva en zonas rústicas castellananas, leonesas y aragonesas [Zamora, 1985, 117-121].

1.8. Sonidos etimológicos.

Abundan los fenómenos distintos, aunque no la cantidad de formas:

- Perfectos fuertes: truxeran (202), truximos (652), truxo (P 1680, P 1812).

- Diptongo [-ie-] ante [-s-]: priessa (Q 184, 258).

- Cultismos: experiencia (Q 436), examen (597), acción (931), instante (488), absolución (Q 2530), obscuridad (P 1153)... remito a *las formas cultas* de **los fonemas consonánticos** en sus apartados de oclusiva velar sorda [-k-], fricativa velar sorda [-x-], grafía *x* etimológica, y los grupos etimológicos [-str-], [-nst-], [-nstr-], [-bs-], [-bst-] y [-bsc-].

- Perfecto analógico: preuení (P 582), *pero* previne (Q 708).
- Presente irregular: huygamos (916), corregido en huyamos (Q 1330), *pero* huya (938).
- Evolución del grupo GE- latino: yelo (Q 1733).
- Diptongación de E abierta y tónica: yervas (Q 2073).
- Forma *agora*: 6 comunes y 19 en Q.
- Forma *aora*: 1 común y 5 en P.
- [u] procedente de *wau*: recaudo (P 921), *pero* recado (Q 1139).

Queda claro que hay pocos sonidos etimológicos, porque se impone la norma del español moderno, lo que se confirma por el respeto a los cultismos. En general las formas más antiguas e irregulares aparecen en P, a excepción de *ahora*. Quizás en estas variantes hayan intervenido los editores, ya que ambas formas aparecen en Calderón. Los estudios muestran las dos y los contrastes en las investigaciones. Según Flasche y Hofmann [1981, I, 250 y 270-277] el término *ahora* (*aora* en los textos) es muchísimo más frecuente que *agora* en su estudio *Konkordans zu Calderón*, basado sólo en los autos sacramentales. También comenta Lapesa [1981, 54] que *agora* domina en todos los niveles del lenguaje en las obras calderonianas.

1.9. El habla villana.

De este repaso de los sonidos encontramos bien diferenciada el habla villana, cuyos rasgos son los cambios de timbre de vocales átonas y tónicas, la rotación de [l] a [r], el pronombre *vuesso*, la [h] aspirada y la pérdida de [r] en dos infinitivos. Estos fenómenos sólo aparecen en los villanos, y sirven para diferenciarlos de los hidalgos, además del sentido humorístico que provoca la incultura.

Casos concretos: mera (P 1), dimuño (P 2), malina (P 2), diablo (4), pudiendo (P 6), huerça (P 18), matala (P 350), lleuale (P 350), Bras, buñoleros (870), buñoleros (Q 1084), vuesso (P 893), mejor (Q 1203), abraras (1738).

La mayoría de estas formas aparece en P. Este hecho es perfectamente coherente con los personajes villanos y coincide con lo que recoge la crítica sobre el habla villana. La remodelación de Q afecta incluso al habla de los villanos, que casi desaparece, perdiendo parte de su primitiva fuerza expresiva.

A modo de conclusión:

El texto P presenta rasgos más arcaicos que el texto Q en casi todos los apartados vistos. Q parece haber sido actualizado por Calderón o por su editor de forma consciente.

Así la vacilación de vocales átonas presenta más casos en P; la vacilación de vocales tónicas es más frecuente en P; las amalgamas son abundantes en P; los fenómenos de grupos consonánticos se reparten por igual en P y Q, pero Q muestra mayor modernidad cuando no asimila la [-r] del infinitivo a la [-l] del pronombre enclítico; los imperativos en P y Q siguen contruidos según el molde medieval; en la rotación de [l] a [r] P presenta más arcaísmo; los casos de [h] aspirada predominan en P; los sonidos etimológicos se dan en su mayoría en P, a pesar de que la forma *agora* predomine en Q, acaso por fonética cultista (*HACHORA* > *agora*); y el habla villana destaca en P.

2. Rasgos morfológicos.

2.1. Determinantes y pronombres.

2.1.1. Pronombres personales.

En este apartado es pertinente estudiar algunos pronombres personales regidos por preposición y otros en casos de leísmo, loísmo y laísmo, ya que en el resto de apariciones no hay nada que comentar, debido a que lo encontrado en las comedias sigue válido en el español de fines del siglo XX.

Las formas medievales con la preposición *de* y pronombre personal son escasas: *della* (1 común y 1 en P), *dellas* (1 común y 1 en Q), *dellos* (2 comunes y 1 en Q). Esto demuestra el avance del español moderno sobre el medieval.

Podemos observar el leísmo en 27 apariciones comunes, 7 veces en P y 36 en Q.

El laísmo aparece en sólo dos casos: los versos 12 y 1048.

El loísmo sólo una vez, en Q 2509: salirlos.

Los casos de uso correcto de *le*, *les* como complemento indirecto se aprecia en 15 ocasiones comunes, 7 veces en P y 17 en Q.

El uso correcto de *lo*, *la*, *los*, *las* como complemento directo se presenta en 53 apariciones comunes, 22 en P y 53 en Q.

Queda claro que predomina el uso correcto del sistema pronominal átono para los complementos directo e indirecto, a pesar de la fuerte tendencia leísta. Los dos casos curiosos de laísmo se dan con el verbo *decir*, en una confusión frecuente todavía en español actual. El único caso de loísmo debe ser por errata. A pesar de que el texto Q es más leísta que el P, también es más moderno, por el uso más abundante de los pronombres átonos correctos para el complemento directo.

Podemos explicar este abundante leísmo siguiendo las teorías de Cuervo [1895,219-263] sobre la igualación de acusativo y dativo, con la aparición en Madrid y otras provincias cercanas, según testimonios de Lope, Tirso, Calderón...

2.1.2. Posesivos.

Sólo el determinante *vuesso* (P 893) sigue la norma medieval, y quizás se deba al remedo del habla villana, porque está en boca de Gil, además en Q 1107 esta forma está corregida en *vuestro*. Otra vez Q es más moderno que P. También aquí son válidas las afirmaciones de R. J. Cuervo.

2.1.3. Demostrativos.

Formas medievales:

Determinantes de 1\$persona: *aqueste* (3 comunes, 5 en P y 3 en Q), *aquesta* (9 comunes, 6 en P y 6 en Q), *aquestos* (1 en Q), *aquestas* (1 común).

Pronombres de 1\$persona: *aquéste* (2 comunes, 1 en P y 1 en Q), *aquésta* (3 comunes y 1 en Q), *aquesto* (ninguna vez), *aquéstos* (1 común y 1 en P), *aquéstas* (1 en Q).

Determinantes de 2\$persona: *aquesse* (1 común, 1 en P y 2 en Q), *aquessa* (1 común, 1 en P y 1 en Q), *aquessos* (ninguna vez), *aquessas* (1 en Q).

Pronombres de 2\$persona: *aquésse* (ninguna vez), *aquéssa* (ninguna vez), *aquesso* (1 común), *aquéssos* (ninguna vez), *aquéssas* (ninguna vez).

Formas modernas:

Determinantes de 1\$persona: *este* (14 comunes, 5 en P y 8 en Q), *esta* (16 comunes, 8 en P y 11 en Q), *estos* (3 comunes, 1 en P y 1 en Q), *estas* (1 común y 1 en Q).

Aquí introduzco la amalgama de la preposición *de* con los determinantes de 1\$persona, por estar éstos en forma moderna: *deste* (1 en P y 4 en Q), *desta* (6 comunes, 6 en P y 8 en Q), *destos* (ninguna vez), *destas* (1 común).

Pronombres de 1\$persona: *éste* (9 comunes, 1 en P y 6 en Q), *ésta* (5 comunes, 2 en P y 6 en Q), *esto* (9 comunes, 4 en P y 4 en Q), *éstos* (2 comunes), *éstas* (3 comunes y 1 en P).

Amalgama de la preposición *de* con los pronombres de 1ª persona: *desto* (1 común).

Determinantes de 2ª persona: *esse* (3 comunes, 1 en P y 2 en Q), *essa* (3 comunes, 1 en P y 8 en Q), *essos* (1 común y 1 en Q), *essas* (1 común y 1 en Q).

Amalgama de la preposición *de* con los determinantes de 2ª persona: *desse* (1 común y 3 en P), *dessa* (1 común y 1 en P), *dessos* (ninguna vez), *dessas* (ninguna vez).

Pronombres de 2ª persona: *ésse* (2 en P), *éssa* (ninguna vez), *esso* (4 comunes, 3 en P y 4 en Q), *éssos* (ninguna vez), *éssas* (ninguna vez).

Demostrativos medievales amalgamados con determinantes y pronombres indefinidos: *estotro* (P 24), *essotro* (Q 24), *estotra* (1362), *essotra* (Q 1041).

Esta situación reflejada en ambas comedias muestra la validez de formas medievales y renacentistas con el mismo uso al mismo tiempo, aunque podamos observar que las formas medievales no alcanzan el 40% de los casos, por lo cual una vez más comprobamos en ambos textos el abandono de la norma medieval. Según Lapesa el uso de formas medievales puede deberse a motivos métricos [1981, 55]. Flasche [1970, 201-215] indica la cohesión de las señales anafóricas en Calderón, lo que se confirma en P y Q. Además se reafirma la superior modernidad de Q con respecto a P.

2.1.4. Indefinidos.

Los únicos indefinidos con peculiaridades se deben a la amalgama con demostrativos: *estotro* (P 24), *essotro* (Q 24), *estotra* (1364), *essotra* (Q 1041). La escasa cantidad de formas sólo indica que Calderón las utilizó por razones de estilo y no permite afirmar si P es más moderno que Q o al contrario. Sobre ello nos explica Correas [1954, 162] que además de formas poco usadas como *aquesos*, otras añaden el indefinido *otro* como *estotro*, *esotro*, *aquestotro*, a pesar de que se puedan decir separados (*esto otro*, *ese otro*, *aqueste otro*).

2.1.5. Amalgamas.

En este apartado nos vale el comentario crítico del apartado "Amalgamas" de los "Rasgos fonéticos...", por tratarse de un asunto que concierne a la morfología y a la fonética. Los fenómenos correspondientes a pronombres personales, determinantes y pronombres demostrativos e indefinidos también se revisan en sus apartados correspondientes.

Abundan las formas medievales y las escasas sintagmas no contractas hacen pensar en el paso, muy lento, a las formas modernas, tanto fónicas, como morfológicas. Las formas, muy escasas por otra parte, no contractas aparecen abrumadoramente en Q, confirmando de nuevo su mayor modernidad.

2.1.6. Interrogativos, relativos y valores de *que*.

Entre los pronombres interrogativos y relativos sólo debo señalar las formas medievales siguientes: *dó* (366) y *do* (1, 3, P 1987), que están en decadencia por aparecer en el habla villana, ya que el uso de las formas no apocopadas pertenece a los personajes no villanos: *dónde* (454, 898) y *donde* (371, 935, 1660, Q 2457). Curiosamente *do* sólo aparece en P.

Los valores de *que* son los habituales (relativo, causal, sustantivo, comparativo, copulativo, consecutivo e introductor), excepto en dos casos, con valor condicional (473, 475).

La conclusión en este apartado es doble: observamos los usos modernos de *que*, debidos a la estructura significativa del texto, puesto que los personajes dedican la mayor parte de sus réplicas a hablar de sí mismos (por eso hay tantas conjunciones de subordinación sustantiva), a referir acciones anteriores (origen de tantos pronombres relativos) y a explicar sus

comportamientos (como vemos en la gran cantidad de subordinación causal). En Q se intensifican los porcentajes de uso, porque se intercalan y remodelan fragmentos, pero no podemos concluir mayor o menor modernidad que P, sino sólo intensificación, como veremos más abajo en otros rasgos lingüísticos y literarios.

2.1.7. Colocación de los pronombres átonos.

Predomina abrumadoramente el orden moderno, con el pronombre átono que precede al verbo en forma personal y que se conserva enclítico con el imperativo, el gerundio y el infinitivo. Esto coincide con los resultados del estudio de Luna y Parodi [1974, 197-204].

Orden moderno con *me*: 168 comunes, 28 en P y 119 en Q.

Orden medieval con *me*: 4 comunes y 1 en Q.

Orden moderno con *te*: 103 comunes, 32 en P y 78 en Q.

Orden medieval con *te*: 2 comunes.

Orden moderno con *se*: 45 comunes, 11 en P y 31 en Q.

Orden medieval con *se*: 22 comunes, 3 en P y 14 en Q.

Orden moderno con *nos*: 9 comunes, 3 en P y 9 en Q.

Orden medieval con *nos*: (no hay muestras).

Orden moderno con *os*: 24 comunes, 3 en P y 8 en Q.

Orden medieval con *os*: 1 común.

Orden moderno con *le, les*: 37 comunes, 12 en P y 50 en Q.

Orden medieval con *le, les*: 4 comunes, 2 en P y 3 en Q.

Orden moderno con *la, las, lo, los*: 54 comunes, 21 en P y 54 en Q.

Orden medieval con *la, las, lo, los*: 1 común y 2 en P.

De este minucioso análisis obtengo las siguientes conclusiones:

- El orden pronominal muestra que nos encontramos en español moderno, puesto que las formas medievales son poquísimas y abundan entre las acotaciones, que, discutiblemente, pueden reflejar estados de lengua.

- El pronombre *me* es el más representado porque los personajes hablan y piensan mucho de sí mismos, siendo ésta la misma causa de la extrema cantidad de subordinación, como expliqué en el apartado anterior.

- El pronombre *te* es el segundo en cantidad, ya que hay frecuentes discusiones entre dos interlocutores.

- El pronombre *se* aparece poco, por las escasas alusiones a personas o hechos no presentes.

- La idea de la comunidad no existe, los personajes viven su individualidad con pasión, lo que influye en la casi nula presencia de *nos* y *os*.

- De los pronombres de complementos directo e indirecto sólo puedo ver el *leísmo*, el *laísmo*, el *loísmo* y el uso correcto, estudiados más arriba, porque sustituyen a nombres de personas y de cosas, y no tienen uso estilístico diferencial, como los otros pronombres átonos.

2.2. Fórmulas de tratamiento.

Sigo el esquema de Carrasco [1981] por su esquematización, al organizar los datos con bastante rigor.

2.2.1 Sobre el eje de las relaciones microsociales.

a) En el espacio familiar predomina TÚ, tanto en P como en Q: Entre padre e hija (Curcio y Julia), entre dama y criada (de Julia a Arminda), entre criada y dama (de Arminda a Julia), entre

padre y criada (de Curcio a Arminda), entre criada y padre (de Arminda a Curcio), pero una vez Arminda llama *señora* a Julia (v. 374).

b) En las relaciones de amistad predomina TÚ entre galán y dama (Eusebio y Julia), entre villanos y entre bandoleros, pero entre galanes, por razón de enemistad predomina VOS (Lisardo y Eusebio) frente a TÚ. Tanto en P como en Q TÚ es mayoritario absolutamente, con VOS para las clases más altas, y TÚ para las relaciones entre galán y dama, y para los villanos entre sí.

Observamos que el predominio de TÚ como forma casi universal en el espacio familiar y en el amistoso, con VOS para el respeto en el duelo entre Lisardo y Eusebio. Estos fenómenos se repiten en P y Q.

2.2.2. Sobre el eje de las relaciones macrosociales.

a) Relaciones de jerarquía:

a.1. Entre Eusebio y bandoleros: Predomina TÚ, aunque también se dé la 3\$ persona, porque no se trata de un ejército regular, sino de un poder basado en el prestigio del capitán.

a.2. Entre Eusebio y prisioneros: Eusebio emplea TÚ con el astrólogo, el pintor y el poeta, pero con Alberto, el sacerdote, usa TÚ y la 3\$ persona. Los prisioneros utilizan la 3\$ persona con Eusebio, pero el sacerdote Alberto siempre se dirige a Eusebio con TÚ. Es evidente que el miedo de los prisioneros condiciona su respeto al capitán de bandoleros y el desparpajo de éste hacia ellos, lo que cambia con el respeto de Eusebio hacia el sacerdote (uso de TÚ y de 3\$ persona), y la actitud de TÚ de éste, por su superioridad espiritual.

a.3. Entre Curcio y sus subordinados: De Curcio a Otaúo (amigo y lugarteniente): TÚ; de Otaúo a Curcio: TÚ combinado con "señor" y TÚ; entre Otaúo y villanos: TÚ; de villanos a Curcio: 3\$ persona y TÚ; de Curcio a villanos: TÚ. Predomina TÚ con matices de respeto, tanto desde Curcio como hacia éste.

b) Relaciones de cortesía:

b.1. Entre villanos y Eusebio: Cuando no se conocen, se tratan mutuamente en 3\$ persona, y en TÚ después. Vemos que la educación tradicional es un valor respetado por todos.

b.2. Entre Eusebio y Curcio: Ambos se llaman de TÚ. Esta relación combina lo caballeresco con lo amistoso y lo familiar.

b.3. Entre Alberto (sacerdote) y Curcio: TÚ. De nuevo la importancia de lo religioso es manifiesta.

c) Relaciones espirituales:

c.1: De oración: Eusebio habla a la Cruz de VOS, como también Julia, por ser un remedo del habla caballeresca.

c.2. Milagrosas: El alma de Eusebio habla a Alberto de TÚ. Alberto al alma de Eusebio también de TÚ. Es tuteo respetuoso, ya que el alma de Eusebio busca la reconciliación con Dios.

Comprobamos la gran complejidad de relaciones, basadas en la jerarquía, donde predomina TÚ, incluso partiendo de los subordinados; en la cortesía también abruma TÚ; y en las relaciones espirituales VOS, en cambio, es más abundante, por ser forma ritualizada de respeto hacia la Institución Sagrada. En P y en Q se repiten los mismos fenómenos.

Queda demostrado que el uso de TÚ es casi universal entre la mayoría de los personajes, empleado siempre con respeto, sin romper la estructura de las relaciones sociales, lo que es una igualdad social sólo en los pronombres personales. Es muy escasa la 3\$ persona, que se da cuando los personajes no se conocen, porque después se tutean. Los usos caballerescos rigen VOS como recurso de distanciamiento, no como de desprecio e inferioridad. VOS también es

único en el rezo desesperado a la Cruz, por la idea de superioridad, siguiendo la relación mundana súbdito-rey para aplicarla a relaciones sobrenaturales, con el matiz religioso del temor de Dios. Estos empleos son iguales en cantidad y calidad en P y Q, dado que las modificaciones de Q no afectan a los códigos sociales. Estas conclusiones coinciden con los trabajos que he utilizado como referencia.

2.3. Sustantivos.

Considero que es conveniente agrupar los fenómenos entre formas del habla villana, populares y cultas, cuyos comentarios pertenecen al apartado fonético, fonológico y gráfico, ya realizado, puesto que no existe ningún rasgo extraño en niveles morfemáticos.

Formas del habla villana

- a) dimuño (P 2)
- b) buñuleros (Q 1084)
buñoleros (P 870)
- c) diablo (4)
Bras
- d) huerça (P 18)

Formas populares

- a) escuridad (Q 1710)
- b) efetos (Q 337, Q 856, 1929),
efeto (Q 677, 835, Q 1023,
Q 1216, Q 1255, 1168, Q 1527,
Q 1659, Q 1811, P 1541,
P 1562, 1786)
defeto (P 1492)
satisfación (Q 349, 528, 2042)
liciones (676)
perfección (P 1504)
vitoria (1776, Q 2176, 2048,
Q 2197)
contrición (P 2102)
- c) desinios (Q 2003)
- d) estancia (Q 94)
- e) escusa (121)
esperiencia (P 1579)
- f) embidia (P 1582)
- g)
- h)
- i)
- j) priessa (Q 184, 258)
- k) yelo (Q 1733)
- l) yervas (Q 2073)
- m) recaudo (P 127, P 920)

Formas cultas

- a) demonio (Q 2)
- b)
- c)
Blas
- d) fuerça (Q 18)

Formas cultas

- a) obscuridad (P 1153)
oscuridad (Q 1455)
- b) afectos (P 295)
efecto (P 555, P 820)
acción (931, Q 1906)
- c) ignorancia (Q 674, P 1544)
signo (Q 2169)
- d) instancia (P 82, Q 720)
- e) examen (597)
experiencia (Q 436, Q 731)
exemplo (523, P 2085, 2095)
ejercicio (1479, 1560)
- f) embaxada (530)
ambición (662)
combate (817)
- g) instrumento (Q 1957)
- h) obsequias (688, Q 826)
absolución (2068)
- i) obstinado (P 713)
- j)
- k)
- l)
- m) recado (Q 1139, P 1429, Q 1831)

2.4. Adjetivos.

Al igual que en los sustantivos me parece pertinente distribuir los adjetivos según las formas populares y las formas cultas (sin aludir a las del habla villana, que no aparecen en adjetivos).

Formas populares

- a) verisímil (575)
- b) oscura (P 942, P 1094)
- c) pirsiguídos (Q 2041)
- d) mejor (Q 66, Q 1203)
- e) efetuado (407, 463)
- f) vitoriosa (P 1795, Q 2198)
vitoriosos (1749)
- g) estraño (Q 970, 1441)
estremo (P 428, Q 508, P 843,
Q 1042)
estremos (Q 1505, Q 1516, 1302,
1303, Q 2393)
- h) embuelta (330, Q 2442)
embueltas (683)
- i) solene (1292)
- j)
- k)
- l)
- m)

Formas cultas

- a)
- b) obscura (P 1244)
oscura (Q 1172, Q 1566)
oscuras (Q 392)
- c)
- d)
- e)
- f)
- g)
- h) inconvenientes (Q 836, Q 2002)
- i)
- j) caliginosa (284)
prodigioso (199, 209)
prodigiosa (Q 1610)
trágico (618)
trágica (Q 2545)
ignorante (P 1572, P 1590)
imaginada (1975)
indigno (795), digna (931)
digno (1989), fingida (1179), fingido (1194)
- k) inconstante (Q 2392)
- l) obstinado (P 713)
- m) excessiuos (117)
excessivo (Q 2069)

2.5. Verbos.

La complejidad de estilo se observa en este apartado de verbos, debido a que puedo establecer dos tipos de fenómenos: formas del habla villana frente a formas cultas, por estilo; y formas populares frente a formas cultas, por evolución lingüística.

Formas populares

- a) diz (Q 1778)
- b) tray (P 723)
- c) interrompas (599)
- d) mera (P 1)
- e) matale (P 350)
lleuale (P 350)
- f) habrar (Q 75)
abraras (P 1735)
- g) huygamos (916)

Formas cultas

- a)
- b) trae (Q 895)
- c)
- d)
- e) matarlo (Q 404)
lleuarlo (Q 404)
- f)
- g) huyamos (Q 1330), huya (938)

Formas populares

- h) recebillos (Q 2047)

Formas cultas

- h)

escurezca (1096), pudiendo (P 6)	
i) preuení (P 582)	i) previne (Q 708)
j) truxeran (202)	j)
truximos (652)	
truxo (P 1680, P 1812)	
k) embidiar (Q 658, P 1584)	k) conuenga (535)
embió (519, 1256)	conuiene (1422, 1945)
l)	l) consta (1615)
m)	m) construyó (619)
n) allegaron (187)	n)
ñ) espulgar (1009)	
o) imperativos con metátesis	o)
ver nota (26)	
p) infinitivos con [-r]	p) infinitivos sin tal
asimilada a [-] del	asimilación, ver nota (20)
pronombre, ver nota (15)	

2.6. Adverbios, preposiciones y conjunciones.

Las formas presentes en las comedias no presentan arcaísmos, ni hay cambios morfológicos, ni diferencias entre P y Q.

3. Léxico.

Como la obra se desarrolla entre villanos e hidalgos, Calderón utiliza dos estratos de habla bien diferenciados: el habla villana y el habla cortesana culta. Las formas léxicas del habla villana son lo importante, puesto que se repiten, varían, se matizan o desaparecen en Q. Debemos centrar el análisis y la comparación en sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios.

Aquí destaco otros usos como cambios de género, palabras que hoy no usamos, etc., que completan la comparación léxica entre P y Q. Evito el estudio de la mayoría del léxico por ser el mismo que usa cualquier hablante de español de finales del siglo XX.

Pueden servirnos de referencia general los trabajos citados en la nota 36 sobre el habla villana, en que se tratan aspectos fonéticos, gramaticales, léxicos y semánticos.

También me baso en el *Tesoro* de Covarrubias, ya citado, y en el *Diccionario de Autoridades* de la RAE para aclarar el análisis de los términos.

Me parece conveniente agrupar el léxico según las categorías gramaticales y dividirlo después en habla villana, palabras populares, cultismos y palabras de la época, para obtener una visión pormenorizada, ya que la formulación en campos léxicos implicaría no observar los matices sociolingüísticos tan importantes que aportan los términos en estas obras.

3.1. Sustantivos.

3.1.1. El habla villana.

En P *dimuño* (P 2) es corregido como *demonio* en Q (2). En P *buñoleros* (P 870) es apenas variado en *buñuleros* (Q 1084). En P *diabro* (P 4) sigue en *diabro* en Q (4). El nombre del personaje, en P, *Bras* es corregido como *Blas* en Q. En P *huerça* (P 18), pero corregido en *fuerça* Q (18).

Buñolero aparece en *Autoridades* (I, 715) pero no en *Tesoro*. *Buñulero*, *diabro* y *Bras* son probablemente creaciones literarias. *Huerça* puede ser creación o arcaísmo.

Observamos que el habla villana en los sustantivos predomina en P.

3.1.2. Palabras populares.

En P y Q se recogen formas cuya evolución popular es diferente de la definitiva solución culta. Son: *escuridad* (Q 1710), *efetos* (Q 337, Q 856, 1929), *efeto* (Q 677, 835, Q 1023, Q 1216, Q 1255, 1168, Q 1527, Q 1659, Q 1811, P 1541, P 1562, 1786), *defeto* (P 1492), *satisfacción* (Q 349, 528, 2042), *liciones* (676), *perfección* (P 1504), *vitoria* (1776, Q 2176, 2048, Q 2197), *desinios* (Q 2003), *estancia* (Q 94), *escusa* (121), *esperiencia* (P 1579), *embidia* (P 1582), *priessa* (Q 184, 258), *yelo* (Q 1733), *yervas* (Q 2073), *recaudo* (P 127, P 921).

Escuridad (y *escurezca*, *escurecer*, *escurecido*, *escuríssimo*, *oscuro* y *escurecimiento*) aparecen en *Tesoro* y en *Autoridades* (II, 581), y *obscuridad* en *Aut.* (III, 9); *efeto* en *Aut.* (II, 370) y *efecto* en *Tes.* (f. 224 r.); *defeto* en *Tesoro* (f. 203 v.) y *defecto* en *Aut.* (II, 47); *satisfacción* en ninguno, pero sí *satisfacción* en *Aut.* (III, 51); *liciones* en ninguno, pero *lección* en *Aut.* (II, 373); *perfección* en ninguno, pero *perfección* en *Aut.* (III, 220) *perfeto* en *Tes.* (f. 138 v.); *vitoria* (y *vítor*, *vitorear* y *vitorioso*) en *Aut.*, que remite a *victoria* (III, 478); *desinio* en ninguno, pero *designio* en *Aut.* (II, 186); *estancia* en *Tes.* (f. 269 r) y en *Aut.* (II, 626-627); *escvsa* (y *escvsa*, *escvsado*) en *Tes.* (f. 260 v.), pero *excusa* en *Aut.* (II, 674); *esperiencia* en *Tes.* (f. 265 r.), pero *experiencia* en *Aut.* (II, 687); *embidia* en *Tes.* (f. 231 r.), pero *envidia* en *Aut.* (II, 530); *priessa* en *Aut.* (III, 375); *yelo* en ninguno, pero *hielo* en *Aut.* (II, 151); *yervas* en ninguno, pero *hierba* en *Aut.* (II, 152); y *recaudo* en *Aut.* (III, 513) como arcaísmo.

Este fenómeno tiene similar distribución entre P y Q.

3.1.3. Cultismos.

La revolución cultista que se afianza en la lengua española en el siglo XVII tiene también reflejo en esta comedia, con estas palabras: *demonio* (Q 2), *Blas*, *fuerça* (Q 18), *obscuridad* (P 1153), *oscuridad* (Q 1455), *afectos* (P 295), *efecto* (P 555, P 820), *acción* (931, Q 1906), *ignorancia* (Q 674, P 1544), *signo* (Q 2169), *instancia* (P 82, Q 720), *examen* (597), *experiencia* (Q 436, Q 731), *exemplo* (523, P 2084, 2095), *exercicio* (1479, 1560), *embaxada* (530), *ambición* (662), *combate* (817), *instrumento* (Q 1957), *obsequias* (688, Q 826), *absolución* (2068), *obstinado* (P 713), *recado* (Q 1139, P 1429, Q 1831).

Obscuridad en *Aut.* (III, 9); *obsequias* en *Tes.* (f. 124 r.) y *exequivias* (f. 274 r.).

El texto Q presenta mayor cantidad de cultismos que P, lo que indica de nuevo su reelaboración con criterios más modernos.

3.1.4. Palabras de la época.

Hay palabras que aluden a objetos, plantas, costumbres, y lugares, hoy poco conocidos: *comisión* (836), *pescuda* (P 635), *donzella* (876, Q 2225), *dueña* (877), *Peraluillo* (949), *madama* (P 1483, P 1486), *araños* (P 1728), *donzel* (Q 1094), *dueño* (Q 1095), *santera* (Q 1191), *cambronera* (1395), *pretina* (Q 1958), *pesquisidor* (Q 1994), *carda* (Q 2100) y *ceballe* (Q 430).

Comisión en *Aut.* (I, 438); *pescuda* en *Aut.* (III, 242) como arcaísmo; *donzella* en *Aut.* (II, 336); *dueña* en *Aut.* (II, 347); *Peraluillo* en *Tes.* (f. 138 v.); *madama* en *Aut.* (II, 448), y según Lapesa galicismo asimilado por el idioma; *araños* en *Aut.* (I, 370); *santera* en *Aut.* (III, 41); *cambronera* en *Aut.* (I, 90); *pesquisidor* en *Aut.* (III, 245); y *carda* en *Aut.* (I, 167); *ceballe*.

3.1.5. Cambios de género.

Hay dos palabras terminadas en *-a* que aparecen en género femenino, habiendo evolucionado después a masculino: *espía* (1471) en *Aut.* (II, 603) es masculino ("El que anda disimulado [...]"), y *epigrama* (P 1513) en *Aut.* (II, 536) es sustantivo ambiguo.

3.1.6. Términos corrientes en Calderón.

Flasche [1980, 19-48] especifica el uso corriente de diversas palabras en las obras de Calderón. Nosotros podemos comparar algunas de éstas con sus apariciones en P y Q:

- *estilo* en P 1576 (con significado de forma literaria).
- *tragedia* en 759 (la muerte de un viajero por un ataque de los bandoleros).
- *fama* en 518 (Curcio ganará fama como embajador de Sena ante el Papa Urbano III), 727 (lo que piensa de Eusebio la gente) y P 1593 (la reputación del poeta prisionero).
- *opinión* en 522 (Rosmira y su reputación de santa), 550 (obligación absurda ante los demás por las leyes del honor) y Q 1134 (la forma de ser de Eusebio).
- *albedrío* en Q 589 (Julia recurre al albedrío para no obedecer a Curcio cuando la obliga a ir al convento).
- *alma* como expresión popular o interjección en 63 (Menga a su burra) y 2075 (Curcio a su hijo Eusebio); como amor en 444, Q 913 y P 739 (Eusebio quiere a Julia); como forma en filosofía en 332, 460, Q 990, Q 2263, 1910 y P 1952 (el alma es la forma y la vida la materia); como inteligencia en 500, P 623, 679, P 845, Q 1044, 997 y Q 2363; como personalidad en 572, Q 762, P 632, Q 855, 726, Q 1310, P 1034, P 1338, Q 2332, 1956 y P 2016; y como vida en Q 1785.
- *burla* en P 1270: "burla de las esperanças". Como sinónimo de contradicción.
- *ciencia* en P 1532 y P 1553 (como astrología), y en P 1574 (como práctica o estilo literario).
- *desengaño* en P 624 y Q 994 (teoría del conocimiento), 783 (razón o suceso inesperado) y Q 1941 (de amor).
- *idea* en Q 1436 (caracterización del espacio) y Q 1482 (abstracción).
- Entretrejimiento de nombres exóticos, en la décima que se desarrolla entre 1862 y 1871, con las imágenes sobre la Cruz.
- *el todo* en 131, 762 y Q 1075.

Valbuena Briones [1977, 106-118] alude a la palabra *sol* en Calderón en sus valores de realidad como astro, de metáfora amorosa y de símbolo religioso (Dios, la Gracia) frente a la sombra (el Pecado). En P y Q, como comedia religiosa, la palabra *sol* en su valor religioso aparece en varias situaciones: El Sol fue la alegría de Curcio frente a las lágrimas y suspiros actuales al recordar el sacrificio de Rosmira (P 1017). Eusebio intenta escalar el Sol, o sea, el convento, la pureza de Julia, la correcta religión (Q 1410).

3.2. Adjetivos.

3.2.1. El habla villana.

El habla villana no aparece en los adjetivos, puesto que tanto los cambios de timbre en las vocales, como los grupos consonánticos diferentes a los cultos, pertenecen a formas populares.

3.2.2. Palabras populares.

Como en los sustantivos hay formas con vacilaciones vocálicas de timbre y con grupos consonánticos con evolución popular. Son: *escura* (P 942, P 1094), *pirsiguidos* (Q 2041), *mijor* (Q 66, Q 1203), *efetuado* (407, 463), *vitoriosa* (P 1795, Q 2198), *vitoriosos* (1749), *estraño* (Q 970, 1441), *estremo* (P 428, Q 508, P 849, Q 1042), *estremos* (Q 1505, Q 1516, 1302, 1303, Q 2393), *embuelta* (330, Q 2442), *embueltas* (683), *solene* (1292).

Estraño en *Tes.* (f. 271 v.), pero *extraño* en *Aut.* (II, 698); *estremo* en *Tes.* (f. 272 r), pero *extremo* en *Aut.* (II, 701); *solene* en ninguno, pero *solemne* en *Aut.* (III, 140).

Este fenómeno tiene similar distribución en P y Q.

3.2.3. Cultismos.

También en los adjetivos observamos el cambio hacia las formas cultas, en estas palabras: verisímil (575), obscura (P 1244), oscura (Q 1172, Q 1566), oscuras (Q 392), inconvenientes (Q 836, Q 2002), caliginosa (284), prodigioso (199, 209), prodigiosa (Q 1610), trágico (618), trágica (Q 2545), ignorante (P 1572, P 1590), imaginada (1975), indigno (795), digna (931), digno (1989), fingida (1179), fingido (1194), inconstante (Q 2392), obstinado (P 713), excessiuos (117), excessivo (Q 2069).

Verisímil en *Aut.* (III, 465), más culto que el actual *verosímil*, porque en *verosímil* (III, 466) dice: "Véase *verisímil*".

Los cultismos predominan en Q.

3.2.4. Palabras de la época.

Destacan los siguientes adjetivos: vergonçante (28), opilados (72), bizarra (466), infelize (527, 540), importuno (955), ondosos (Q 2067), ginoués (P 1477) y florentín (P 1481).

Vergonçante en *Aut.* (III, 463); *opilados* en *Aut.* (III, 41) y *opilación* en *Tes.* (f. 126 r.); *bizarra* en *Aut.* (I, 612) y *bizarría* en *Tes.* (f. 97 r.); *infelize* en ninguno, pero *infeliz* en *Aut.* (II, 263) como adjetivo de una terminación, aunque Lapesa [1981, 54] nos demuestre que predomine *infelice*; *importuno* en *Aut.* (II, 228) e *importunar* en *Tes.* (f. 76 r.); *ondosos* en *Aut.* (III, 39) y *onda* en *Tes.* (f. 126 r.); *ginoués* en ninguno; *florentín* en ninguno.

Se dan igualmente en P y Q.

3.2.5. Cambios de género.

Hay tres adjetivos con cambios de género: *cauallera* (10) como femenino de *cauallero*; *infeliz* (614) para el masculino e *infelize* (527, 540) para el femenino.

3.3. Verbos.

3.3.1. El habla villana.

Existe este tipo de habla también en los verbos, en congruencia con los personajes rústicos y con el habla villana en los sustantivos. Sus formas son: diz (Q 1778), tray (P 723), interrompas (599), mera (P 1), matale (P 350), matarlo (Q 404), lleuale (P 350), habrar (Q 75), abraras (P 1738), huygamos (916).

El habla villana predomina en P.

3.3.2. Palabras populares.

Hay unos cuantos verbos que recogen alteraciones vocálicas de timbre y de grupos consonánticos. Son: recebillos (Q 2047), escurezca (1095), podiendo (P 6), preuení (P 582), truxeran (202), truximos (652), truxo (P 1680, P 1812), embidiar (Q 658, P 1582), embió (519, 1256), allegaron (187), espulgar (1009), imperativos con metátesis, ver nota (26), infinitivos con [-r] asimilada a [-l] del pronombre..

3.3.3. Cultismos.

Algunos verbos corrigen la fonética popular: trae (Q 895), matarlo (Q 404), llevarlo (Q 404), huyamos (Q 1330), huya (938), previne (Q 708), conuenga (535), conuiene (1422, 1945), consta (1613), construyó (619), infinitivos sin asimilación al pronombre: ver nota (20).

Los cultismos predominan en Q.

3.3.4. Palabras de la época.

Varios verbos pueden considerarse de la época: pléguete (1396), pluguiera (124), comprehende (137), comprehenda (558), porfiaste (Q 1647), elegistes (Q 167), avemos nacido (Q 1815).

3.3.5. Complemento agente con la preposición *de*.

Dice el verso 26: que arrastrado de dos potros

Cuervo [1993, II, 777-778] nos muestra gran cantidad de ejemplos de esta construcción y nos explica que el uso de la preposición *de* con agente de pasiva era más común en épocas anteriores del idioma que ahora, cuyo terreno ha ganado *por*.

Ni en P ni en Q aparece la pasiva moderna con agente encabezado por la preposición *por*.

3.3.6. *Tener de + infinitivo / Haber de + infinitivo*.

La perífrasis modal de obligación habitualmente formada por *haber de + infinitivo* tiene una variante medieval en *tener de + infinitivo*.

La expresión *haber de + infinitivo* se da en apenas una docena de versos.

La expresión *tener de + infinitivo* aparece en dos versos.

La igualdad entre P y Q es manifiesta.

3.3.7. Apócope de *dicen*.

La forma *diz* sólo en boca de Gil, en los versos de Q 1778 y Q 1854.

3.3.8. *Jurar de + infinitivo*.

Esta construcción sólo ocurre en Q (2026-2027):

muerto a tus manos, y jura
de llevarte por castigo

Puede tratarse de un caso de dequeísmo que posteriormente no prosperó, o una licencia métrica para completar con la preposición *de* el octosílabo, siguiendo analogía con otros verbos que rigen dicha preposición, como *haber de + infinitivo*.

3.4. Adverbios.

Debemos destacar por una parte los adverbios que hoy no se usan y que se recogen en P y Q, y por otra el uso del adverbio de modo negativo *no*, cuyos usos coinciden con los expuestos por Flasche [1964, 1974], quien se fija en la expresión negativa como forma negativa de un sintagma nominal. Esta construcción se recoge en P y Q en: "si no presente el agrauio" (P 695) por olvidado, "Fabio con mano no escasa" (P 1518) por generosa, y "no imagen, trasunto vivo" (1675) por realidad. Se da con sustantivo y adjetivo.

3.4.1. Palabras de la época

Ahora son muy raramente usados estos adverbios y locuciones adverbiales: por presto (391), harto (adverbio para superlativo) (832), presto (834, Q 553), ansí (P 912).

Podríamos incluir el uso de las interjecciones *ah* y *ay*. *Ah*, según Flasche [1980, 45-46], se usa poco, lo que se confirma en que no aparece ni en P ni en Q. *Ay* es muy frecuente, y se da en P y Q muchos casos.

A modo de conclusión:

Como el habla villana y las palabras populares predominan en P (y son abundantes en otras obras de Calderón) y como los cultismos predominan en Q, en sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, podemos concluir de nuevo la mayor modernidad del texto Q en el léxico.

4. Semántica.

Este capítulo es básico para la comprensión de *La Cruz en la sepultura* y *La devoción de la Cruz*, ya que, con el establecimiento de las asociaciones semánticas, observamos con facilidad los temas tratados en las obras, su importancia y la reelaboración del primer texto. En estas asociaciones semánticas entran las palabras propias y las que acompañan como contexto lingüístico, para que aquéllas adquieran su significado pleno.

La elección de la asociación semántica como instrumento para la comprensión de los textos sigue los siguientes pasos:

1% Lyons [1984] muestra que los significados se dividen en descriptivo (lingüístico), expresivo y social (no lingüísticos).

2% Partiendo del estructuralismo lingüístico nacido de Saussure, se desarrollan varias teorías sobre la organización del léxico y de los significados, entre las que destacan las aportaciones de Trier, como éstas: (a) "Trier concibe el vocabulario de una lengua como un sistema integrado de lexemas interrelacionados en sentido. Este sistema fluye constantemente" [Lyons, 237]; (b) La confusa distinción entre campo semántico y campo léxico.

3% Berruto [1979] revisa distintas relaciones semánticas como sinonimia, homonimia, etc; llega a los subsistemas léxicos, opina que la noción de campo semántico es simplista se detiene en Coseriu, por su mayor profundidad; y el mismo Berruto define campo semántico.

4% Después Berruto explica el concepto de esfera semántica.

5% Se detiene en las asociaciones semánticas, a las que define como aquellas palabras que tienen en común la referencia a una idea, que se remiten a un mismo denominador, que están vinculadas por factores culturales y/o emotivos, o que, de manera más impresionista, evocan en el hablante o en el oyente imágenes o sensaciones análogas. Con la asociación semántica nos internamos en el ámbito de los valores y de los estereotipos culturales e ideológicos de determinados grupos o comunidades sociales. *Tigre, jungla, aventura, lianas, baobab, monzones, India*, etc constituyen para el hablante una asociación semántica. [...] Los vínculos de asociación son aún menos estables y sistemáticos que los de esfera [...], y, frecuentemente, están sujetos a variaciones de grupo a grupo de hablantes, y también de individuo a individuo.

6% Como la literatura es un hecho de habla individual, su sentido está sometido a esos significados descriptivo, expresivo y social ya citados, por lo que las palabras propias de los campos semánticos están inmersas en sus contextos lingüístico y extralingüístico, que aportan las connotaciones que el autor pretende comunicar.

4.1. Asociación semántica de la religión.

La religión es uno de los pilares conceptuales de P y Q, siendo los términos léxicos con significado religioso en P unos doscientos cincuenta.

Los términos léxicos con significado religioso en Q son más de trescientos cincuenta.

Las conclusiones son diferentes: Por una parte, el texto Q amplía la cantidad de vocablos de tipo religioso (en P unas doscientas cincuenta palabras y en Q unas trescientas cincuenta) e incluye vocabulario teológico, inexistente en P; y, por otra, la cantidad de palabras, tanto en P como en Q, es menor que en el campo semántico del honor.

4.2. Asociación semántica del honor.

Uno de los temas principales es el honor, cuya representación léxica es muy abundante. Se basa fundamentalmente en conceptos físicos, espirituales y familiares. Esta fragmentación se debe a que debemos precisar la relación entre elementos físicos (vida, muerte, duelo, heridas, espadas...), que encuadran los conceptos espirituales del honor (sufrimiento, honor, infamia, venganza, nombre...) en el drama familiar (padre, hermana, esposa, nacimiento...).

Los conceptos físicos en P abarcan un tercio de este léxico, con más de cien palabras.

Los conceptos físicos en Q completan más de un tercio del léxico del honor, con unas doscientas cincuenta palabras.

Los conceptos espirituales en P tienen más de la mitad del léxico, con unas doscientas palabras.

Los conceptos espirituales en Q poseen más de la mitad del léxico, con unas trescientas palabras.

Los conceptos familiares en P recogen una escasísima cantidad de vocablos, unas treinta palabras.

Los conceptos familiares en Q reúnen también una breve representación, con cuarenta palabras.

Las conclusiones son sencillas: El texto Q posee mayor cantidad de léxico alusivo al honor (en P casi cuatrocientas palabras y en Q más de seiscientas), casi duplicando a P, sin alterar el sentido del honor en P, porque el tema del honor no varía en Q.

4.3. Asociación semántica del amor.

Las relaciones amorosas entre Julia y Eusebio marcan las complicaciones del honor.

Los términos del amor en P abarcan unas cien palabras.

Los términos del amor en Q con ciento setenta palabras.

Es curioso que los vocablos del amor sean relativamente escasos (unas ciento diez palabras en P y unas ciento setenta en Q) según la gran importancia de este tema, que es el que impulsa el drama, porque Calderón recoge la problemática amorosa en escasas escenas, aunque muy poderosas en conceptos y en escena.

4.4. Asociación semántica del bandolerismo.

Como gran parte de la acción transcurre en ambiente de bandoleros, de asaltos, prisioneros y batallas, podemos reunir una gran cantidad de léxico relacionado más o menos directamente con esta circunstancia tan importante de los textos P y Q.

Los términos de bandolerismo en P poseen la importante cantidad de cuatrocientas palabras aproximadamente.

Los términos de bandolerismo en Q con cerca de setecientas palabras.

Como conclusiones debemos notar que el léxico del bandolerismo es abundantísimo en P y Q (con unas cuatrocientas palabras en P y con unas setecientas en Q), casi tanto como el del honor; también que en Q hay mucha mayor aportación de términos que en otros campos léxicos, como el del honor y el de la religión, por la reestructuración de Q, que aporta mayor cantidad de pasajes con bandoleros; y finalmente notar que este aluvión léxico tiene en la práctica el sentido de encuadrar los textos P y Q en la anécdota de Eusebio y Julia en el campo, por ello no afecta ni al tema del honor ni a los temas religioso y teológico.

4.5. Asociación semántica de villanos.

Las intervenciones de los villanos son continuas y sirven para encuadrar, complicar y resolver la acción.

Los términos de villanos en P son ciento treinta.

Los términos de villanos en Q son ciento setenta.

En Q hay más palabras de villanos (ciento treinta en P y unas ciento setenta en Q) por intervenir más, pero el caudal léxico es escaso, a pesar de que las intervenciones de Gil son importantes, sobre todo en Q.

4.6. Asociación semántica de artes.

En P entre los prisioneros de Eusebio hay un poeta, un astrólogo y un pintor, que hablan de sus oficios. En Q Calderón los suprime.

Los términos de artes en P son ciento diez.

En Q Calderón suprime el pasaje de los prisioneros artistas para enfatizar el encuentro, también presente en P, entre Julia, disfrazada de bandolero, y Eusebio

5. Sintaxis.

La sintaxis se suele tratar en el estudio de textos breves por la facilidad de enumerar las oraciones y proposiciones. En cambio, en un texto largo, el estudio sintáctico se complica mucho, pero, una vez terminado, nos aporta datos que completan y afirman el resto de los apartados del análisis lingüístico.

Considero que las estructuras sintácticas son portadoras de significado, y coincido con Trujillo [1976, 219] cuando explica: "Para nosotros, los esquemas sintácticos en cuanto tales, a pesar de estar formados por magnitudes semánticas -categorías y relaciones entre ellas: sujeto-verbo, determinado-preposición determinante, etc.- no son formas de contenido, sino formas de significante que representan y delimitan formas de contenido."

También resalto las relaciones semánticas y estilísticas dentro del esquema, como Trujillo: "Concederle sólo importancia funcional a las invariantes sintácticas o de esquema y considerar únicamente las relaciones semánticas 'subyacentes' como meras variantes sin valor funcional es falsear la realidad de los hechos lingüísticos, ya que en la interpretación de una oración entran dos factores: a) reconocimiento del esquema y de sus funciones, y b) reconocimiento de relaciones semánticas dentro del esquema, marcadas por alguna propiedad lingüística de los elementos insertados en tal esquema."

Debemos estudiar varios puntos: Importancia de la conjunción como categoría gramatical, frecuencia de tipos de conjunciones, esquemas sintácticos más repetidos, relación de las estructuras oracionales con otros fenómenos lingüísticos y comparación sintáctica entre P y Q.

5.1. Importancia de la conjunción como categoría gramatical.

En un análisis morfológico detallado comprobamos que la conjunción ocupa estadísticamente el tercer puesto entre las categorías gramaticales, después del sustantivo y del verbo, y antes de los adjetivos y los adverbios. Así la conjunción, y lo que representa, la complejidad sintáctica, es predominante sobre otros fenómenos léxicos. Por ello, considero que la conjunción no está vacía de significado léxico, ya que implica relaciones semánticas, aunque diferentes a las de la palabra.

5.2. Frecuencia de tipos de conjunciones.

Hay una abrumadora presencia de subordinadas causales, subordinadas sustantivas, coordinadas copulativas en periodos subordinados y subordinadas relativas. El resto de conjunciones es poco importante. Si relacionamos con otras obras de Calderón, observaremos que ocurre lo mismo en *La vida es sueño*, según Aubrun [1960, 68], con el predominio de la subordinación causal.

5.3. Estructuras sintácticas más repetidas.

Según el apartado anterior podemos deducir:

1) Hay pocas oraciones simples.
2) Predominan las oraciones compuestas y muy largas, con superioridad cuantitativa de subordinadas causales, subordinadas sustantivas, coordinadas copulativas en periodos subordinados y subordinadas relativas.

3) La yuxtaposición no tiene definición formal escrita en español, aunque sí fónica. En P y Q la yuxtaposición aparece bastante en las escenas 1\$ 3\$ y 37\$ en que hablan básicamente villanos y bandoleros. También se muestra la yuxtaposición de proposiciones reducidas a su expresión más simple, en los versos 100, 273-280, 297-300, 441-443, Q 1071-1073, Q 1188-1191, Q 1310-1317, 1862-1871, de este tipo:

Pero aunque no sé quién soy,
tal espíritu me alienta,
tal inclinación me anima...
(297-300)

lo que es característica de Calderón según Aubrun [1960, 68].

4) Ritmo binario de la frase y organización de las palabras en contraste y oposición, de este tipo:

Donde yo viuiendo muero,
donde yo viuo penando
(1195-1196)

en los versos Q 817-818, 730, 1104, 1105, 1159, 1161, 1196-1197, 1170-1171, 1402-1403, Q 2319-2321, 1929-1930, 1931, lo que también es propio de Calderón..

5) Gran abundancia de estructuras paralelas, plurimembraciones, juegos correlativos, etc., según D. Alonso [1951, 116-124] que parte de *Las manos blancas no ofenden*, y lo extiende a todo su teatro, con ejemplos de *Los encantos de la culpa*, *La hija del aire*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, *Amigo, amante y leal*. En P y Q este rasgo se comprueba en gran cantidad de ocasiones, con correlaciones identificativas y especificativas.

6) Flasche [1977, 43], en una concienzuda investigación (sobre *Dicha y desdicha del nombre*, *Basta callar*, *El secreto a voces*, *No hay cosa como callar*, *Saber del mal y del bien*, *También hay duelo en las damas*, etc.) refiere abundantes rasgos lingüísticos calderonianos, entre los que observamos en P y Q los siguientes: uso de tan... que, tan... como, tan + adjetivos y lo + proposición de relativo.

5.4. Relación de las estructuras oracionales con otros fenómenos lingüísticos.

Existe armonía entre los fenómenos detallados en esta parte sintáctica y otros rasgos morfológicos y semánticos.

Las proposiciones subordinadas causales se deben a la gran cantidad de explicaciones que se dan de continuo los personajes.

Las proposiciones subordinadas sustantivas abundan mucho porque los verbos de entendimiento son los más predominantes.

Las proposiciones coordinadas copulativas sirven para unir sobre todo proposiciones subordinadas de diversos tipos, porque los personajes dan muchas explicaciones.

Las proposiciones subordinadas relativas se deben a las múltiples matizaciones de los conceptos enunciados.

La escasa cantidad de oraciones simples es notoria. Las oraciones simples pertenecen a los diálogos entre villanos en su mayoría. Parece que Calderón establece una relación entre la cultura del personaje y sus formas sintácticas. Es un realismo *sui generis*, ya que los supuestamente cultos hablan con bastante enrevesamiento, sin contar con el molde forzado del verso. No se trata de *Lazarillo de Tormes* ni de *La lozana andaluza*.

6. Registros lingüísticos.

Escribió Lope de Vega:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
[Guárdese de] imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho,
quiero decir, se olvide, como en Sófocles
se reprehende, no acordarse Edipo
del haber muerto por su mano a Layo.
Remátense las escenas, con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio. [Rozas, 1976, 109-110]

6.1. Personajes.

6.1.1. El padre y la madre.

Pertenecen a la baja nobleza. Su habla es culta.

Cur. Bueno es que en leyes de honor
se comprehenda tanta infamia
al Mercurio que la roba,
como al Argos que la guarda.
¿Qué dexa al mundo, qué dexa,
si assí al inocente agrauia

de deshonra, para aquel
 que lo sabe y que lo calla?
 Yo, entre desdichas tan grandes,
 yo, entre confusiones tantas,
 ni vi regalo en la mesa,
 ni hallé descanso en la cama.
 (557-568)

Aquí mi muger me dixo:
 "Si acaso, esposo, llegaste
 a creer flaquezas mías,
 justo será que me mates".
 (P 1038-1041)

"Esposo, -dixo-, detente,
 no digo que no me mates,
 si es tu gusto, porque yo
 ¿cómo he de poder negarte
 la misma vida que es tuya?
 Sólo te pido que antes
 me digas por lo que muero,
 y déxame que te abrace."
 (Q 1324-1331)

6.1.2. El galán y el oponente.

Eusebio pertenece al pueblo, pero fue adoptado y educado por el hacendado Eusebio, labrador o ganadero rico, a quien hereda; y Lisardo a la baja nobleza. Su habla es culta.

Eus. Murió Eusebio y yo quedé
 poderoso con su hazienda.
 Si prodigioso en el parto,
 no lo fue menos la estrella
 que animosa me acobarda
 y piadosa me reserua.
 (207-212)

Lis. Pero al fin Iulia es mi hermana.
 ¡Pluguiera a Dios no lo fuera!
 Y advertid que no se siruen
 las mugeres de sus prendas,
 con ilícitos recaudos,
 con palabras lisonjeras,
 con amorosos papeles,
 ni con infames terceras.
 (123-130)

6.1.3. La dama.

Pertenece a la baja nobleza. Su habla es culta.

Iul. ¿Qué quieres sombra fingida?
 ¿Qué quieres voz repetida,
 sólo a la vista aparente?
 ¿Eres para muerte mía
 retrato de la ilusión,
 voz de la imaginación,
 fantasma en la noche fría,
 cuerpo de la fantasía?
 (1179-1186)

6.1.4. La criada.

Pertenece al pueblo. Su habla es popular.

Arm. Señora, aduerte...
Iul. ¿Qué más venturosa muerte
 ay que morir de dolor?
Arm. ¿Qué nouedad obligó
 tu llanto?
Iul. fAy, Arminda mía!
 (374-378)

6.1.5. El gracioso.

Gil pertenece, en estas comedias, a los villanos. Muestra hablas popular y villana ya ha sido estudiada más arriba.

Ejemplo de habla popular:

Gil. Señor,
 es verdad, que yo que vi
 que nadie passaua, he andado
 de árbol en árbol atado,
 hasta auer llegado aquí.
 Aquésta la causa fue
 de suceso tan estraño.
 (1435-1441)

Ejemplo de habla villana:

Gil. Menga, ¿yo no voy aquí?
 No temas esse cruel
 capitán de buñoleros,
 ni el toparle te alborote,
 que honda lleuo yo y garrote.
 (868-872)

6.1.6. Los villanos.

Pertencen a las clases más bajas. Su habla es popular y villana al mismo tiempo.

Men. fA ellos, que van huyendo!
Bat. No ha de quedar vno viuo,
 tened el passo. [...]
Bra. Vno se quedó escondido.
Men. Muera pues, dalde de araños.
Gil. Yo soy, Bras.
Bra. Ya nos ha dicho
 el trage que es vandolero.
Gil. El trage les ha mentido
 como muy grande bellaco.
Men. fDale tú!
Bat. fPégale, digo!
Gil. Bien dado estoy y pegado,
 que ya no puedo sufrillo.
 (1724-1735)

6.1.7. Los bandoleros.

Pertenece al pueblo. Su habla es popular.

Ric. Ya son las tres.
Cel. Mucho tarda
 el que goza su ventura,
 Ricardo, en la noche oscura
 nunca el claro sol aguarda.
Ric. Yo apostaré que parece
 que nunca el sol madrugó
 tanto, y que ya apresuró
 su curso.
 (1242-1249)

6.1.8. El clero.

Alberto pertenece al alto clero. Su habla es culta.

Alberto: Viniendo de Roma, dexo
 perdido el camino, y voy
 solo por aqueste monte
 en la muda confusión
 de la noche. Este lugar
 es aquel donde me dio
 vida Eusebio. Vandoleros
 viuen aquí. Qué temor
 me cubre de horror y miedo
 el alma, qué confusión!
 (P 2007-2016)

6.1.9. Los prisioneros.

Pertenece al pueblo. Utilizan términos propios de su trabajo.

El pintor:

Pint. No es defeto en la pintura,
 traer escrito su nombre,
 que nadie aurá que le assombre
 esta imitada pintura.
 (P 1490-1493)

El astrólogo:

Eus. ¿Y tú la sabes?
Ast. Yo he sido
 quien los passos ha medido
 al sol que ilumina el día.
 (P 1529-1531)

El poeta:

Eus. ¿Y tú?
Poet. Español. Es mi exercicio
 hazer versos, soy poeta,
 en efeto, que esta seta,
 algunos la han hecho oficio.
 (P 1560-1563)

6.2. Clases sociales y repertorio lingüístico.

Rotaetxe [1990, 47] señala que las prácticas verbales de hablantes de clase alta y de baja suelen presentar diferencias importantes. Estos repertorios pueden considerarse, entre sí, discontinuos: Lo más probable es que ni un hablante de la clase superior podría reconocerse en el

de uno de la clase inferior, ni a la inversa. Esta característica les es pues común y separa estos repertorios de los de la clase media.

Comprobamos que Calderón refleja estas características, puesto que la clase alta (nobleza y clero) cuida el lenguaje y posee mayor vocabulario y complicación sintáctica que los villanos y los bandoleros. No podemos hablar de clase media porque Calderón no la muestra, ya que en el Antiguo Régimen no existían las clases medias.

Ello se debe a seguir los preceptos de Lope, en los versos citados al principio de este capítulo.

6.3. Lengua y realidad.

Para Schaff [1966, 153-175] la actividad práctica de la lengua contribuye a su evolución y la experiencia social fijada en ella domina su funcionamiento entre los miembros de la comunidad. Así la lengua refleja la realidad, no de forma pasiva, y conjuga el factor objetivo y subjetivo, como complementarios en el proceso epistemológico. Las cosas existen en la naturaleza, y ningún hablante las inventa; ahora bien, el hablante expresa en su lengua lo que le viene dictado por las necesidades de su vida social.

Podemos aplicar esta teoría del reflejo en Calderón a los usos léxicos de los personajes cuando narran lo que ven o lo que han visto: Gil utiliza términos objetivos para describir el duelo entre Lisardo y Eusebio, debido a que él no tiene relaciones con ellos ni los conoce; en cambio, Curcio recurre a términos repletos de connotaciones emotivas al ver a su hijo Lisardo muerto.

b) Estilística.

Este apartado se articula en la visión dual del mundo que presenta Calderón en la mayoría de sus obras, y que aquí también se presenta, siendo *La Cruz en la sepultura* una obra de juventud.

1. Análisis de las obras.

Pretendemos realizar un inventario exhaustivo para poder utilizarlo con validez como base de comparación entre P y Q, y como cimiento de las argumentaciones estilísticas posteriores.

2. La visión dual del mundo.

Para Aubrun [1960] la visión del mundo de Calderón es dual y la refleja en el ritmo binario de la frase y en la organización de las palabras en contraste y oposición. En P y Q ello se afirma en el abundante uso del oxímoron, de este tipo:

Pena y gusto en verte siento
(1931)

dice Curcio a Eusebio antes de la muerte de éste. La figura del oxímoron es abundantísima, también las antítesis y las paradojas, Los personajes principales están divididos entre su interior y su personalidad exterior, así Curcio debe vengarse de Rosmira sin desearlo; Eusebio se acerca a Julia y se escapa de ella; Julia quiere, persigue, aborrece, reta y ayuda a Eusebio; el ingenuo Gil debe pasarse a bandolero; y Lisardo es galán con las mujeres y defensor de la honra de Julia.

desprecios" (1271). "Tales somos las mugeres, / que contra nuestro contento / aún no queremos dar gusto / con lo mismo que queremos" (1314-1317). Los pecados de Julia le han dado gloria (1634-1635). Gil, por estar seguro, se pasó a los bandoleros, que ahora pierden (1710-1723). Eusebio, por vengar a Curcio, quiere darse muerte (1791). Curcio se ofrece a ser abogado de Eusebio, su enemigo (1821). Curcio parece traidor por proteger a Eusebio, según Otavio (P 1825-1826, Q 2237-2238). A Curcio le gustaría liberar a Eusebio, que está preso de los serranos (1836-1837). Como Eusebio se despeña, no encuentra donde morir (1842-1845). No le atormenta morir, sino hacerlo sin pagar sus culpas (1848-1851). "Aduerto que oy lloro muerto / a quien aborrecí viuo" (P 1958-1959).

He encontrado estas antítesis: "Aunque tantos rayos ciego" (1128). Eusebio huye de Julia cuando ésta se le entrega (1262-1281). "Quédate en tu religión, / Julia, yo no te desprecio, / pues más agora te adoro" (Q 1618-1620). "Déxame, que voy huyendo / de tus braços, porque he visto / no sé qué deidad en ellos, / que me obliga a que respete / tu honor, y no te desprecio, / pues más agora te estimo, / más te adoro. [...]" (P 1273-1279). "Porque baxe tan humilde / el que subió tan soberuio" (P 1284-1285). "¿Quién si no tú venció huyendo?" (Q 1651). Despreciaba Julia a Eusebio cuando éste la despreciaba, y ahora lo quiere, cuando él huye (P 1310-1313, Q 1660-1663). Animar / acobardar (Q 1725-1726). El techo pajizo es pabellón dorado (1643-1644). Curcio y Eusebio se encuentran, quieren matarse, no pueden, porque sus sentimientos les inspiran respeto, después afecto, al final se abrazan y Curcio, en Q, lo esconde (P 1754-1795, Q 2142-2210). Sangre y honra frente a muerte y deshonor (P 1811-1812). Los mayores males son lisonjas (Q 2422). "Yo soy hermana de Eusebio, / y amante de Eusebio soy" (P 2081-2082, Q 2550-2552).

El uso del oxímoron también es abundante: "La clemencia me combate, / el sentimiento me vence" (Q 817-818). "Fue delito quererte" (730). "Ícaro seré sin alas" (1104). "Sin lumbre seré Faetón" (1105). "Con impulso dudoso" (1159). "Animoso me acobardo" (1161). "Donde yo viuiendo muero, / donde yo viuo penando" (1196-1197). "Con la hermosura apetito, / con la honestidad respeto" (1170-1171). "Que nunca la muerte viene / a quien le cansa el viuir" (1402-1403). "Si es que venís a matarme, / muy poco haréis en quitarme / vida que no tengo ya" (Q 2319-2321). Hado impío y agradable (1929-1930). "Pena y gusto en verte siento" (1931).

Las ironías se presentan en muy diversos tonos: Pedir limosna con escopeta (P 74-76). En la relación de Eusebio: Nació en el monte, lloró tres días y lo coge un pastor (179-198); lo adopta Eusebio, a quien hereda (199-208); mordió el pecho de su aya, quien lo tiró a un pozo, pero él sobrevivió (209-230); se quemaba la casa y salió ileso (231-239); no pereció en un naufragio cerca de Roma (240-250); yendo por el Moncayo, mientras rezaba apartado del camino, su compañero, que no se detuvo, murió a manos de bandoleros (250-263); se repone de una estocada (263-273); se esconde de una tormenta (273-293). En el duelo: Las estocadas (314-317); Eusebio busca confesión para Lisardo (318-340); Lisardo promete a Eusebio que conseguirá que no muera sin confesión, como agradecimiento a la misma acción; después expira Lisardo (341-346). De Gil: Cuenta con asombro lo que ha visto (350). De Curcio a Julia: Ella debe estar contenta por su ingreso en el convento (P 456-468); Julia es poco agradecida por su nuevo estado (Q 554-570). Tras matar a un viajero, Eusebio ordena a Celio que lo entierre y le coloque una cruz encima (757-762). Eusebio mata y luego pone cruces encima, según Gil (894-897). Gil, atado, comenta que lo han puesto de San Sebastián (940). Curcio dejó a Rosmira en el monte por muerta y la encontró en casa muy bella (P 1066-1077, Q 1364-1373). Eusebio se arrodilla ante la cruz que lleva Gil en el pecho, y éste le dice que lo adora (1420-1427). Gil hace un chiste sobre el cuadro del preso genovés (P 1487-1491). Eusebio no se explica cómo, si tanto sabe el astrólogo, no ha predicho que sería rehén de bandoleros (P 1532-1535). Gil tiene el vestido de un muerto, no

teñido de sangre, porque lo mató de hambre, cuenta con ironía (1746-1748). La parábola irónica de la honra de la burra que realiza Gil es una propaganda didáctica del honor (Q 61-80).

La imprecación aparece una vez y con gran violencia: Muerte en vida para Julia y vida en muerte para Lisardo en la mente de Curcio, que está muy enojado (671-672).

2.3. Las idealizaciones, con la metáfora, el símbolo, la imagen de los cuatro elementos, la metonimia, la alegoría, la personificación y la hipérbole.

Metáforas.

Predominan las metáforas simples impuras [Fernández, 1981]: El nacimiento de Eusebio fue un rayo (P 181); el amor de Julia es una cárcel fuerte, sus ojos "cadenas y prisiones para el alma" (724-726); el pensamiento de Eusebio es su propio verdugo, los ojos de Julia son jueces que darán sentencia de muerte (Q 899-900); Eusebio será Ícaro (1104) y Faetón (1105); también sombra del deseo o sombra del pensamiento (1174-1175); y los campos de Curcio se convertirán en ríos de sangre (Q 2065-2067).

Abundan las metáforas aposicionales: El cabello se convertirá en un lazo para el cuello de Julia, según Curcio (490-491); el cadáver de Lisardo es "depósito infeliz de heladas venas" (614) y "trágico monumento" (617); el alma de Curcio es su clara lengua de la vida (P 623).

También las descriptivas: Eusebio es retrato de la ilusión, voz de la imaginación, fantasma en la noche fría, cuerpo de la fantasía (1183-1186); Eusebio dice a Julia: "Llamas arrojan tus ojos, / tus suspiros son de fuego, / un volcán cada razón, / un rayo cada cabello, / cada palabra es mi muerte / cada regalo un infierno" (Q 1602-1607); Julia es flecha disparada, ardiente tiro y veloz rayo (1630-1632); ella misma será en la defensa de Eusebio asombro del mundo, cuchillo de la Parca, estrago fiero de sus vidas, vengativo espanto de los futuros y admiración de los siglos (Q 2088-2093); la Cruz es árbol del verdadero fruto, flor del nuevo Paraíso, arco de luz, publicadora de la paz, planta hermosa, fértil vid, jaspe del nuevo David, tabla del Moisés Segundo (1862-1871).

Las metáforas puras son escasas: Eusebio es sombra fingida (1179) y voz repetida (1180) para Julia.

El predominio de las imágenes tradicionales (metáforas simples impuras, aposicionales y descriptivas) se debe a que Calderón pretende que el término real, generalmente alude a un personaje principal, quede permanente en la inteligencia del espectador, aun a costa de la calidad emotiva de la imagen, lo que implica la ausencia de imágenes visionarias y de visiones [Bousoño, 1976].

Cilveti [1973, 21] explica que "es muy característico de la poesía calderoniana, pero no en exclusivo de ella, el que los versos deriven sus significaciones parciales de núcleos de significación representados en la metáfora". En efecto este rasgo también se halla representado en P y Q, en estas metáforas: El nacimiento de Eusebio fue un rayo (P 181) y los pastores lo encuentran (182-184). Eusebio tiene estrella (210), que lo acobarda y lo reserva (211-212). La tormenta era una espantosa guerra (278) con lanzas y balas (279-280). El cabello se convertirá en un lazo para el cuello de Julia, según Curcio (490-491) o él le arrancará la lengua (492-494). El amor de Julia es una cárcel fuerte, sus ojos "cadenas y prisiones para el alma" (724-726). El pensamiento de Eusebio es su propio verdugo, los ojos de Julia son jueces que darán sentencia de muerte (Q 899-902). Eusebio es sombra del deseo o sombra del pensamiento (1174), sombra fingida (1179), voz repetida (1180), retrato de la ilusión, voz de la imaginación, fantasma en la noche fría, cuerpo de la fantasía (1183-1186). Eusebio a Julia: "Llamas arrojan tus ojos, / tus suspiros son de fuego, / un volcán cada razón, / un rayo cada cabello, / cada palabra es mi muerte / cada regalo un infierno" (Q 1602-1607). Eusebio a Julia: "¿No ves la esfera del viento, /

poblada de ardientes rayos? / ¿No miras sangriento el cielo, / que ayrado sobre mí viene?" (1287-1290). Julia será en la defensa de Eusebio asombro del mundo, cuchillo de la Parca, estrago fiero de sus vidas, vengativo espanto de los futuros y admiración de los siglos (Q 2088-2093). La Cruz es árbol del verdadero fruto, flor del nuevo Paraíso, arco de luz, publicadora de la paz, planta hermosa, fértil vid, jaspe del nuevo David, tabla del Moisés Segundo (1862-1871).

Símbolos.

Parker [1964, 143-144] distingue en Calderón tres tipos de símbolos:

a) Es un lugar o un objeto alrededor del que se desarrolla la acción.
 b) Una situación anormal o fantástica en que se encuentra un personaje, y que se repite en varias comedias.

c) Una metáfora que se plasma de forma sólida en la estructura dramática.

Aplicando esta clasificación, vemos que en P y Q la cruz sería un símbolo del primer tipo: El objeto alrededor del que se desarrolla la acción.

Por otra parte la dialéctica religiosa entre luz y oscuridad, como salvación y condenación, se muestra eficaz en varios símbolos:

a) El Sol. Éste competía en lustre con el honor de Curcio antes de la deshonra de Rosmira (P 505, Q 619). El Sol fue la alegría de Curcio frente a las lágrimas y suspiros actuales al recordar el sacrificio de Rosmira (P 1017). Eusebio intenta escalar el Sol, o sea, el convento, la pureza de Julia, la correcta religión (Q 1410).

b) La Luz. Alberto rogará a Dios para que dé Luz a Eusebio en su vida de pecado (816).

c) La Estrella. Eusebio tiene estrella (210). Esta imagen representa a la Providencia Divina, y quizás sea el símbolo más claro, según las condiciones precisas de esta figura de pensamiento [Wellek y Warren, 1959, 224, y Bousoño, 1956, 117]. Esta estrella lo guía, lo salva de los peligros, cuya función se asemeja a la de la que orientó a los Reyes Magos a Belén. Por otra parte, según la lexicalización de la metáfora que explica Le Guern [1990], quizás debamos considerar que Calderón pueda utilizar este símbolo en virtud de su lexicalización, como frase hecha y muy antigua de la lengua española, sin necesidad de recurrir a ninguna de las estrellas que aparecen en el Viejo y Nuevo Testamento.

d) La Noche. En ella Eusebio asalta el convento (P 1102-1298, Q 1404-1638), y también Julia se escapa del mismo (P 1299-1379, Q 1639-1773). En la Noche oscura nunca aguarda el Sol (P 1244-1245, Q 1566-1567) dice Celio a Ricardo, mientras vigilan la escala, en el asalto al convento, lo que significa que en el pecado de Eusebio no puede haber redención.

e) La Oscuridad. En un oscuro bosque sacrificó Curcio a Rosmira (P 585-592, Q 717-726).

Hesse [1973, 58-60] diferencia entre los símbolos que aparecen en las comedias áureas cuatro tipos: (a) simbolismo lingüístico, (b) escénico, (c) mítico, y (d) representacional. En P y Q los símbolos del Sol, la Luz, la Noche y la Oscuridad remiten a la Creación del mundo en el *Génesis*.

Satake [1990] cita varias obras de Calderón en que se repiten estos símbolos de luz y oscuridad con valor de cristianismo y pecado: *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres*, *Las cadenas del demonio*, *Los dos amantes del cielo* y *El purgatorio de San Patricio*.

El símbolo religioso de subir frente a bajar surge en el momento más crítico de la obra, cuando Eusebio y Julia se encuentran en la celda del convento. *Eusebio*, por *subir* a conquistar a Julia, contempla en el pecho de ella la Cruz, que le impide gozarla, por tanto empieza la *salvación* del bandolero. En cambio, *Julia*, despechada, *baja* del convento y persigue a Eusebio, para amarlo, así empieza su *condenación*.

La imagen de los cuatro elementos.

Wilson [1936] recoge que en Ovidio el universo constaba originalmente de cuatro elementos: Fuego, aire, tierra y agua. Su orden y equilibrio distinguía al mundo del caos. Según la posición cristiana, el hombre es la figura central y los cuatro elementos son sus siervos y los instrumentos de la Salvación. Antes de la Creación estos elementos estaban en conflicto, y después quedaron en armonía; Flasche [1981, 5-15] aporta nuevos datos.

En P y Q Eusebio narra a Lisardo, antes de batirse, su breve pero azarosa vida (P 177-346, Q 203-400), en la que los cuatro elementos luchan contra Eusebio, que es defendido por el símbolo de la Cruz: La Cruz actúa como principio ordenador de la vida de Eusebio, igual que en la Creación Dios ordenó los elementos para la vida del Hombre. Veamos: (1) *Tierra*: El primer lecho de Eusebio, recién nacido, fue una piedra en un bosque lleno de fieras, en el que sobrevivió tres días, hasta ser encontrado por unos pastores (P 180-189, Q 218-227); (2) *Agua*: Su ama lo tiró a un pozo, porque le había destrozado el pecho, y él no se ahogó (P 213-230, Q 255-272); (3) *Fuego*: Se quemaba la casa, con él dentro, pero se salvó (P 231-239, Q 273-281); y (4) *Aire*: Se salvó de una gran tormenta con fuerte lluvia, frío, viento, truenos... (P 273-286, Q 313-328). Otra referencia al agua cuando viajaba en barco, que naufragó y él no se ahogó (P 240-250, Q 282-292).

Metonimias.

Sólo una metonimia y gramaticalizada: Acero por espada (Q 2055).

Alegorías.

El uso de la alegoría también es escasísimo: Sus penas se han portado como un arroyo manso, que, juzgado débil para regar las flores, se desborda sobre ellas (Q 427-438).

Personificaciones.

Las muchas personificaciones idealizan los momentos más duros: Gil habla de su burra como de una mujer honesta, comentando la honra limpia, la buena compañía, la poca presencia en la calle, la ausencia en la ventana, la suma discreción y la gran generosidad (Q 61-80). Aves y fuentes son los testigos de Curcio (Q 1288-1291). Los troncos salvajes son la compañía de Curcio (Q 1293). Las flores asombran a Curcio, las hojas lo espantan, las piedras lo admiran, los troncos lo acobardan, los peñascos lo oprimen, los montes lo amenazan (Q 1312-1317). Las flores lo ultrajan, los peñascos lo asombran, los montes lo espantan (1034-1036). "Si me quiere ayudar / amor [...]" (P 1109-1110). "Si me quiere ayudar / la luz [...]" (Q 1411-1412). "Detente imaginación, / no me despeñes, [...]" (Q 1678-1679). "Pudiera / formar amor nuevos laços" (1406-1407). "Sólo árboles y flores / pueden ser mudos testigos / de tus voces" (Q 1892-1894). La sangre de Eusebio llama a Curcio con voz tímida (Q 2253-2254).

Hipérboles.

Las hipérboles también abundan: Eusebio, recién nacido, estuvo llorando abandonado tres días en el monte (185-186). El cabello de Julia será para sí misma lazo para su cuello, según su padre (490-491). Sus delitos serán, como sus penas, infinitos (765-767). "Escalar el Sol intento" (Q 1410). "Que no me podrá estoruar / de todo el infierno el fuego" (1130-1131). "Pon, Celio, vn sello a la boca". "A mil celdas he llegado" (1146). "Muerta soy! [...]" (1305). Gil lleva puesta una cruz que le coge de la cabeza a los pies (P 1384-1387). Como Eusebio ha encontrado a Gil en otro árbol, éste se excusa con que ha pasado de árbol en árbol atado (1436-1439). El pintor afirma ser el mejor (P 1496-1503). El astrólogo ha medido la duración de los días (P 1529-1531). Gil mató él solo más que juntos un médico y un estío (Q 2126-2129). "¿Qué bronce no ablandará?" (Q 2322). Los pecados de Eusebio son más que las arenas del mar y que los átomos del Sol (Q 2493-2495). Curcio afirma que es inmortal pues no lo ha matado el dolor (Q 2512-2515).

2.4. La prehistoria de los protagonistas: Relaciones de Eusebio, Lisardo, Curcio y Julia.

Los antecedentes de los personajes se desvelan poco a poco como causantes de sus actos, por ello son precisos varios relatos autobiográficos, en que predomina la perspectiva subjetiva, la opinión del *yo* frente a la opinión de los demás, que nunca se presenta, puesto que los personajes asumen la tragedia.

Retrato espiritual o etopeya de Eusebio (P 177-346, Q 203-400): Nació en el monte, lloró tres días y lo coge un pastor (179-198); lo adopta el terrateniente Eusebio, a quien hereda (199-208); mordió el pecho de su aya, quien lo tiró a un pozo, pero él sobrevivió (209-230); se quemaba la casa y salió ileso (231-239); no pereció en un naufragio cerca de Roma (240-250); yendo por el Moncayo, mientras rezaba apartado del camino, su compañero, que no se detuvo, murió a manos de bandoleros (250-263); se repone de una estocada (263-273); se esconde de una tormenta (273-293); las estocadas (314-317); Eusebio busca confesión para Lisardo (318-340); Lisardo promete a Eusebio que conseguirá que no muera sin confesión, como agradecimiento a la misma acción, para expirar después (341-346).

Etopeya de Lisardo: 110-122 Las pretendidas grandezas de Curcio han arruinado a la familia, pero la necesidad no debe ultrajar la nobleza (110-122).

Primera relación de Curcio (P 517-593, Q 631-729): Curcio va a Roma a dar obediencia de Sena al Papa Urbano Tercio (517-536); vuelve y encuentra embarazada a Rosmira, su esposa (537-548); Curcio se queja de que las leyes del honor sean injustas (549-564); lo pasa mal en casa, sólo piensa en el agravio de Rosmira (565-580); piensa en una venganza en el monte (581-593).

Segunda relación de Curcio (P 1010-1090, Q 1276-1392). En P: Está triste y es compañero de sí mismo (1010-1021); se encuentra en el monte del suceso causado por sus celos (1022-1033); cuenta lo que hablaron él y Rosmira en el monte (1034-1051); intentó matarla, la dejó allí, pero la encontró en casa, con Julia en sus brazos; ella sintió haber parido dos (1052-1090). En Q: Está triste... quiere la compañía de troncos salvajes (1277-1296); se halla en el monte... (1297-1308); cuenta lo que hablaron... (1309-1350), con mayor amplitud y dramatismo; intentó matarla... (1351-1393), con mayor extensión.

Primera relación de Julia (P 1336-1351, Q 1678-1748). Detallamos la de Q por sustituir a la de P, mucho más breve, puesto que sólo esboza los rasgos. Julia se decide a escapar del convento (Q 1678-1691); quizás, piensa ella, Dios le perdone esta falta (Q 1692-1699); no se arrepiente de sus actos (Q 1700-1707); se asusta de la oscuridad y de su delito (Q 1708-1733); quiere volver al convento, pero se esconde al oír pasos (Q 1734-1748).

Segunda relación de Julia (P 1638-1683, Q 1950-2003). En P: Salió del convento (1638-1641); llegó a una cabaña, recibida por una serrana y un pastor, a los que mató (1642-1661); mató a un caminante (1662-1673); asesinó a un cazador (1674-1683). En Q: Salió del convento (Q 1950-1953); fue recibida por una serrana y un pastor, a los que mató (Q 1954-1973); mató a un caminante (Q 1974-1991). Asesinó a un cazador (1992-2003). Las diferencias entre P y Q son por variantes textuales sobre todo.

3. Recursos lingüísticos.

Según Lope de Vega

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo

ha de imitar de dos o tres la plática;
 mas cuando la persona que introduce
 persuade, aconseja o disuade,
 allí ha de haber sentencias y conceptos,
 porque se imita la verdad sin duda,
 pues habla un hombre en diferente estilo
 del que tiene vulgar, cuando aconseja,
 persuade o aparta alguna cosa.
 Dionos ejemplo Arístides retórico,
 porque quiere que el cómico lenguaje
 sea puro, claro, fácil, y aún añade
 que se tome del uso de la gente,
 haciendo diferencia al que es político,
 porque serán entonces las dicciones
 espléndidas, sonoras y adornadas.
 No traya la escritura, ni el lenguaje
 ofenda con vocablos exquisitos,
 porque, si ha de imitar a los que hablan,
 no ha de ser por pancayas, por metauros,
 hipogrifos, semones y centauros. [Rozas, 1976, 109]

3.1. Epítetos.

Los epítetos son muy abundantes y pueden clasificarse según situaciones dramáticas. Los cito con su sustantivo y con el número del verso.

a) Relación de Eusebio: prodigioso (nacimiento) 199-200; fiera y bárbara (condición) 214-215; diabólica (fuerça) 218; ciega (cólera) 222; tiernas (manos) 228; venturoso (Eusebio) 248; ocultas (maleças) Q 323-324.

b) La pena de Curcio por la muerte de Lisardo: honradas (canas) 594; honrosas (canas) Q 732; frío (cadáver) 613-620; triste (hado), rigurosa (suerte), clara (lengua), bárbaro (homicida), sangriento (furor), fiero (golpe) P 621-632.

c) La ruptura de Julia con Eusebio tras conocer la muerte de Lisardo: tirano (Eusebio) 678; apacibles (bodas), tristes (obsequias) P 687-688; inocente (sangre) Q 804; ciegas (confusiones) Q 815; apacibles (bodas), tristes (obsequias) Q 825-826; funestos (lutos), galas (alegres) Q 829-830; crueles (manos) 720; fuerte (cárcel) 724; (hados) fieros 763.

d) Captura del sacerdote Alberto y el milagro del libro sagrado que detiene la bala de los bandoleros: venerable (caduco) 790-791; (cielos) admirables 791; (prodigio) milagroso 792; dichoso (yo) 793; (sacerdote) indigno 795; sagrada (Teología) Q 984; seguros (desengaños) Q 994; desnudas (verdades) Q 996; (Orden) santo Q 999; (saña) atreuida 797; (tratado) verdadero 801; diuino, celestial (madero) 802; (madero) fuerte 803; (plomo) ardiente 807; (braço) inhumano 811; (origen) verdadero Q 1005; (golpe) tirano Q 1013; fieras (venganças) 854; muertas (esperanças) 855; perdidos (deseos) Q 1056; graue (delito) 863; (hechos) fieros 873; tirano (amor) Q 1071; apacibles (llanos) 906; digna (acción) 931; (noche) oscura 942; mudas (soledades) 1019.

e) Eusebio asalta el convento: notable (rigor) P 1122; altivo (orgullo) Q 1245; viuo (fuego) 1143; pequeñas (puertas) P 1148; estrechas (puertas) Q 1450; (esperanças) inciertas 1141; (silencio) mudo 1152; obscuridad (funesta) 1153; peregrina (beldad) 1166; torpe (amor) 1167; vencida (Julia) 1264; obligada (Julia) 1265; enternecida (Julia) 1266; (señal) prodigiosa Q 1610; ardientes (rayos) 1288; sangriento (cielo) 1289; ayrado (cielo) 1290; Diuina (Cruz) 1291; solene (voto) 1292; ayrados (cielos) 1305; (cielos) piadosos Q 1652; terrible (pensamiento) 1333; prolijo (peso) Q 1731.

f) Julia bandolera: muger (desesperada) 1374; braua (inuención) 1383; larga (vida) 1401;

dichoso (Eusebio) 1405; terrible (miedo) P 1419; holgada (vida) 1453; ofendida (Julia) P 1626; torpes (delitos) P 1627; confusos (desvaríos) Q 1925; alterados (sentidos) Q 1931; cortés (pastor) 1658; infame (suplicio) P 1697.

g) Desenlace: inútil (defensa) Q 2060; espesas (ramas) Q 2062; ondosos (ríos) Q 2067; cobardes (villanos) Q 2068; horribles (vozes) Q 2074; marciales (campañas) Q 2075; hondo (valle), alta (cumbre) 1800; infelize (muerte) 1829; hermosa y bella (señal) P 1915; divina y bella (señal) Q 2341; vital (aliento) 1963; blancas (canas) 1964; (pena) fiera 1973; (desdicha) airada Q 2406; (tormentos) fieros Q 2415; rústica (sepultura) 1995; lóbrega (mortaja) Q 2442; muda (confusión) P 2010; terrible (confusión) P 2056; trágica (muerte) Q 2545.

La intensa adjetivación se nota en algunos pasajes descriptivos:

1) La pena de Curcio por la muerte de Lisardo: frío, triste, rigurosa, clara, bárbaro, sangriento, fiero 613-620 y P 621-632.

2) Julia bandolera: pobre, pagoço, dorado, liberal, bella 1642-1647; y blanda, pobres, humildes, limpio 1652-1653.

3) Curcio quiere enterrar en sagrado a Eusebio: mayores, lastimoso, honroso, sagrado, descomulgado Q 2421-2428.

3.2. Anáforas, quiasmos y retruécano.

Las anáforas son recursos útiles por su sencillez, por dar ritmo a un grupo de versos y por la reiteración que impone a una idea. Hay bastantes, aunque en inferior número que las estructuras paralelas. Algunas son el principio de estructuras paralelas, como explicamos en el apartado anterior. Ejemplo (en 1923-1924):

que sin duda imaginó
que auía de ser tan malo

El quiasmo se constituye en ingeniosa figura que sólo se halla en unos pocos versos. Ejemplo (en 718):

siempre viua y muera siempre

Como casos de retruécano sólo podemos citar uno bastante complicado, bien resuelto, y con una tremenda carga trágica, cuando Curcio condena a Julia a morir en su memoria. Ejemplo (en 671-672):

él muerto al mundo, en mi memoria viuo,
tú viua al mundo, en mi memoria muerta

3.3. Adverbios en -mente más adjetivos.

Flasche [1980, 413-432] ejemplifica el abundante uso de adverbios en -mente como matizaciones y refuerzos de ideas expresadas por adjetivos. Nosotros encontramos un par de ejemplos que confirman estos usos:

1. *rústicamente enlaçadas* (590) referido a las ramas de los árboles del bosque en donde pretende vengarse Curcio de Rosmira.

2. *neciamente temerosa* (Q 1954) cuando Julia cuenta sus tropelías de bandolera a Eusebio.

3.4. El comienzo en imperativo.

Körner [1970] ha realizado un trabajo sobre los comienzos en imperativo en varias obras

calderonianas, entre ellas *La devoción de la Cruz*, *La vida es sueño* (auto), *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor*, *La hija del aire*, y *El postrer duelo de España*. También comenta los cinco rasgos más llamativos del imperativo inicial calderoniano: (1) Es raro el uso de imperativos que expresen ideas de oír y decir; (2) el imperativo sirve para intensificar el lirismo del comienzo; (3) en más de la mitad de los comienzos con imperativo, es decir más de 70 comienzos, se da una agrupación de por lo menos dos imperativos; (4) los verbos en imperativo son más aptos para desencadenar acciones que diálogos; y (5) la diferencia entre el imperativo y las interjecciones y exclamaciones no es muy grande.

3.5. El futuro performativo.

Körner [1973] aporta interesantes teorías sobre los futuros en el texto dramático y en la representación escénica. Resume así:

Por otro lado hay que concretizar el tipo de performatividad observado en los textos de Calderón para que no sea malentendido como 'literario' y por ello erróneamente como 'hollow or void'. [...] Gracias al *futuro performativo* los personajes que presentan un papel guardan distancia de la ficción y evitan el peligro de la inverosímil, de lo 'hollow or void'. [...] Los dos tipos de futuro teatral [...] tienen en común asegurar una cierta autonomía. En el caso I la autonomía de conceptos y personas dramáticas, en el caso II la autonomía de los representantes. Hemos visto que dicha autonomía presupone la capacidad de *distanciarse*.

Hay varios usos de futuros performativos en P y Q: (1) Dice Menga a Gil para sacar el burro del lodo: "yo tiraré de la cola / tira tú de las orejas" (19-20); (2) Eusebio ordena a Lisardo que tire los papeles amorosos que le dio a Julia: "Arrojados en la tierra, / yo los alçaré. [...]" (98-99); (3) Eusebio no sabe dónde esconderse en la habitación de Julia: "¿ Qué haré ? [...]" (453); (4) Curcio cierra la puerta de su casa para castigar a Julia, tras conocer la muerte de Lisardo: "porque no huyas, cerraré esta puerta" (674); (5) Ricardo comenta a Celio que la noche se pasa rápida: "Yo apostaré que parece / que nunca el Sol madrugó/ tanto [...]" (1246-1248); (6) Julia sigue al asustado Eusebio al huir del convento: "[...] ¿Pues qué haré / en salirte yo siguiendo?" (1324-1325); (7) Julia se escapa del convento: "Por aquí cayó, y tras él / me arrojaré [...]" (1331-1332); (8) Julia asustada desea volver a su celda: "ahora podré subir" (1360).

3.6. La palabra acción.

Flasche [1981, 293-310] revisa el término *acción* en algunas obras de Calderón. Explica: "En Calderón, la palabra *acción* significa también *ratio agendi* o un *singulum factum*. Se sirve siempre de esta palabra cuando se trata de *gratiae agenda* o de una *oratio agenda*. Igualmente aparece en él dicha palabra, como ya hemos visto, en la *re judiciaria*, así como también en el lenguaje teológico, por ejemplo, en los Sacramentos". También "[...] cuando nos habla de *acto de razón*, de *acto de entendimiento*, de *acto de contrición*, por un lado y por otro de la *acción voluntaria*, quiere decirnos también que se trata en el primer caso de un acto aislado, circunscrito, como tal, a su campo psicológico propio, y en el segundo caso de la actividad total de la potencia anímica". Sigue con "hay momentos en que la acción del hombre parece diluirse en *actos aislados*, en acciones humanas". Finalmente "el hecho de que el término *acción* sea usado frecuentemente para designar *acciones importantes*, puede observarse muy especialmente donde la palabra no se emplea o aplica más de un modo colectivo y *simultáneamente* especializado, sino solamente para un solo hecho o *acción*".

Eusebio dice (en 931) a los bandoleros que mató a Lisardo en duelo limpio, lo que es

digna *acción* para estimarse

También se halla *acción* en Eusebio, al acercarse a hablar a Julia bandolera, antes de desenmascararse ella:

Con la defensa resisto
tu osadía y mi temor;
porque mayor avía sido
de la *acción* que de la voz.
(Q 1903-1906)

Observamos que *acción* significa hecho importante en el primer caso, potencia anímica en el segundo. El resto de significados está ausente, puesto que los personajes se encuentran en ambiente bandolero, poco propenso a la teología y a la *re judiciaria*.

En cuanto a la forma, la primera vez es un giro de *adjetivo + acción*, similar a los que propone Flasche: *digna acción*.

3.7. La expresión erótica.

Weber [1983], estudiando *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, establece cuatro niveles de expresión erótica entre sus protagonistas: a) Amor correspondido y matrimonio; b) amor ferino; c) contexto amatorio; d) metáforas.

Nosotros, si aplicamos esta útil clasificación a P y Q, observamos que en ambas obras predomina el amor ferino, puesto que Eusebio asalta el convento en donde vive Julia, huye de ella y ésta lo persigue para unirse a él.

Las demás expresiones de amor correspondido y matrimonio, contexto amatorio y metáforas son muy escasas, debido a que la relación entre Eusebio y Julia estaba establecida antes del comienzo del drama, su amor no podría acabar en matrimonio por diferencias sociales y económicas según Curcio, y el desarrollo de la pasión se ve condicionado por la muerte de Lisardo, que impide lirismos entre los amantes.

Muestras de este amor ferino:

1. Eusebio acosa a Julia en el convento (P 1172-1241, Q 1474-1563).
2. Julia escapa de allí y persigue a Eusebio para entregarse a él (P 1299-1335, Q 1639-1691).

Comprobamos sólo que las expresiones son más agresivas en Q que en P.

3.8. El tecnolecto teológico y el lenguaje religioso.

Burmeister y Gil [1993] han trabajado sobre la terminología teológica en el auto sacramental *La vida es sueño*, lo que nos sirve de referencia, ya que en P y Q, aunque sean textos con contenido básicamente religioso, resaltan algunos vocablos teológicos.

Curcio (P 456-593, Q 554-729) intenta que Julia le agradezca que ella vaya a ser monja, pero ésta se agobia y pide libertad, recurriendo incluso a razones teológicas. Julia emplea términos propios de la teología y otros asociados por la esfera semántica (aliento, albedrío, ánimo, autoridad, causa, curso, cuidado, desseo, efecto, gusto, hado, imperio, injusto, instante, intento, justo, ley, libertad, misterios, suerte, término, vida, voluntad).

Julia (P 1299-1354, Q 1639-1748) se asombra de la huida de Eusebio, decide escaparse y sale del convento. La conversación entre Julia y Eusebio tiene matices religiosos y teológicos difícilmente separables. El vocabulario, que es común, se impregna de teología (alma, causa, ceguedad, cielo, convento, delito, demonio, Dios, esperanças, fantasía, horror, imaginación, miedo, mundo, pecado, peligros, pensamiento, perdón, sagrado, sentencias, tinieblas).

Según los personajes, se desarrolla en Julia, quien opone las imposiciones de su padre y

de Eusebio a su libertad.

Según las situaciones, se observa que Julia se niega a ser monja y se niega a huir con Eusebio.

Por otra parte Gil [1984] realiza un exhaustivo estudio del lenguaje religioso en los autos sacramentales, proponiendo una metodología que aplicaremos a P y Q. Habla del marco sacro en que se desarrolla la acción religiosa; del nivel macroestructural del lenguaje, con las características del carácter metafórico, comunitario, estereotipado y arcaico; y del nivel microestructural, con los rasgos de metáforas e hipérboles, formas energéticas del lenguaje, elementos formales de los salmos y vocabulario específico.

En P y Q se dan los siguientes momentos religiosos con sus peculiaridades:

1%La autobiografía de Eusebio (P 177-346, Q 203-400).

Marco sacro: Bosque, casa, incendio, naufragio, el Moncayo, y campo en una tormenta de rayos.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, pero ambiente milagroso.

Comunitario: Esta autobiografía hace partícipe al espectador de los efectos de la

Cruz.

Estereotipado: "Eusebio fuy de la Cruz"

Arcaico: Ningún arcaísmo.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérboles: Se acumulan los hechos exagerados.

Formas energéticas del lenguaje: Ninguna.

Elementos formales de los salmos: Ninguna.

Vocabulario específico: No.

2%La relación de Curcio con Rosmira (P 1010-1090, Q 1276-1392).

Marco sacro: El bosque y la casa.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, aunque el ambiente sea milagroso, puesto que, tras la cuchilladas y la muerte, Rosmira aparece viva en casa.

Comunitario: Hace partícipe al espectador.

Estereotipado: No.

Arcaico: No.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérboles: No en P, pero sí en Q 1308-1319: "Aquí, pues, donde yo digo/ Rosmira y yo... De acordarme/ no es mucho que el alma tiemble/ no es mucho que la voz falte;/ que no hay flor que no me asombre/ no hay hoja que no me espante/ no hay piedra que no me admire/ tronco que no me acobarde,/ peñasco que no me oprima,/ monte que no me amenace;/ porque todos son testigos/ de una hazaña tan infame."

Formas energéticas del lenguaje: No.

Elementos formales de los salmos: No.

Vocabulario específico: No.

3%El libro religioso de Alberto detiene una bala de los bandoleros (P 789-828, Q 977-1031).

Marco sacro: El bosque.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, a pesar de que el ambiente sea milagroso.

Comunitario: Sí, Eusebio se amilana ante el poder de la Cruz, que ha salvado a Alberto.

Estereotipado: Se imitan fórmulas épicas, como sacerdote indigno, venerable caduco, cielos admirables...

Arcaico: El habla de Eusebio y Alberto remeda el habla caballeresca.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérbolos: No hay metáforas, mas la situación es milagrosa.

Formas energéticas del lenguaje: Podría ser el remedo del habla caballeresca entre Alberto y Eusebio.

Elementos formales de los salmos: No.

Vocabulario específico: Sí, con la metonimia *madero* por Cruz, el cultismo *caduco* y la metáfora *plomo inclemente* por bala.

4% Eusebio y Julia en el convento (P 1262-1281, Q 1588-1626).

Marco sacro: El convento de Julia.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, pero tono milagroso al descubrir Eusebio la Cruz en el pecho de Julia.

Comunitario: Se transmite al público el terror de Eusebio.

Estereotipado: No

Arcaico: No.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérbolos: Sólo en Q 1602-1607: "Llamas arrojan tus ojos,/ tus suspiros son de fuego,/ un volcán cada razón,/ un rayo cada cabello,/ cada palabra es mi muerte,/ cada regalo un infierno".

Formas energéticas del lenguaje: No.

Elementos formales de los salmos: No.

Vocabulario específico: No.

5% Eusebio despeñándose (P 1842-1901, Q 2258-2317).

Marco sacro: Bosque.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: En P 1862-1871 (Q 2278-2287): "Árbol, donde el cielo quiso/ dar el fruto verdadero/ contra el bocado primero;/ flor de nuevo paraíso,/ arco de luz, cuyo aviso,/ en piélago más profundo,/ la paz publicó del mundo,/ planta hermosa, fértil vid,/ jaspe del nuevo David,/ tabla del Moisés Segundo".

Comunitario: Por los elogios a la Cruz.

Estereotipado: Las metáforas vistas son propias de la retórica devota.

Arcaico: No.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérbolos: Ya vistas en P 1862-1871 (Q 2278-2287).

Formas energéticas del lenguaje: Sí.

Elementos formales de los salmos: Sí.

Vocabulario específico: Sí.

6% El milagro de la "resurrección" de Eusebio (P 2007-2046, Q 2453-2504).

Marco sacro: La tumba de Eusebio.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, pero gran milagro.

Comunitario: Se comunica esta experiencia.

Esterotipado: No.

Arcaico: No.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérbolos: No.

Formas energéticas del lenguaje: Hay exclamaciones y preguntas entre el *resucitado* Eusebio y Alberto.

Elementos formales de los salmos: No.

Vocabulario específico: No.

En Q se añade el final milagroso de Julia a los cielos (Q 2549-2575).

Marco sacro: La casa de Curcio.

Nivel macroestructural del lenguaje:

Carácter metafórico: No, mas otro milagro.

Comunitario: Se muestran, de nuevo, los efectos milagrosos de la Cruz.

Esterotipado: No.

Arcaico: No.

Nivel microestructural del lenguaje:

Metáforas e hipérbolos: No, pero ambiente milagroso.

Formas energéticas del lenguaje: No.

Elementos formales de los salmos: No.

Vocabulario específico: No.

Como conclusiones debemos comentar que los marcos sacros varían. En el nivel macroestructural del lenguaje, el carácter metafórico es escaso aunque se perciba perfectamente el ambiente milagroso; el comunitario se observa al propagar el mensaje milagroso al público; el estereotipado y el arcaico apenas se reflejan por el empleo del habla normal. En el nivel microestructural, los rasgos de metáforas e hipérbolos son escasos, a pesar de que el tono milagroso se entienda bien; las formas energéticas del lenguaje se aprecian poco; los elementos formales de los salmos y el vocabulario específico casi no aparecen.

3.9. El vocabulario culto.

Hilborn [1958] estudia el vocabulario culto de obras de teatro de Lope y de Calderón del período 1623-1629. Las obras de Calderón son *Judas Macabeo*, *Amor, honor y poder*, *La selva confusa*, *El sitio de Breda*, *El hombre pobre todo es trazas*, *Saber del bien y del mal*, *Luis Pérez el Gallego*, *El príncipe constante*, *La dama duende*, y *Casa con dos puertas*. De Lope: *La corona de Hungría*, *El poder en el discreto*, *El Marqués de las Navas*, *Lo que ha de ser*, *El premio del bien hablar*, *La niñez del padre Rojas*, *El Brasil restituido*, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, *Sin secreto no hay amor*, *El piadoso aragonés*, *Amor con vista*, *Del monte sale*, y *La vida de San Pedro Nolasco*.

Las palabras y expresiones propias de Calderón son: amago, ardimiento, asunto, aura, caduco, caos, cerúleo, (lo) cierto es, cláusula, coturno, cursar, de buen aire, de buen gusto, errante, escrúpulo, estrépito, fragante, funesto, galante, galantería, giro, grosería, halago, idioma, lustro, mentido, móvil, negarse, nocturno, ostentar, parasismo, pira, porción, presagio, superior y

vago.

Las palabras y expresiones propias de Lope: afectar, argentar, auspicio, brillante, colorar, despejo, espléndido, horrendo, implicar, infausto, lento, limbo, obtuso, reverendo, rutilante, sacrilegio, sonoro y trémulo.

En P y Q aparecen las formas de Calderón *caduco* (1 vez), *cláusula* (1), *cursar* (curso 2), *funesto* (1 en P y 2 en Q), *lustro* (1), *negarse* (10 en P y 13 en Q), y *superior* (1).

En P sólo *afectar* (1) de Lope.

Estos datos parecen interesantes para constatar que el vocabulario culto nos permite incluir a P y Q en el periodo 1623-1629 de Calderón, y alejarlo de la autoría de Lope.

3.10. El habla villana.

Este recurso ha sido más empleado en P que en Q para caracterizar a los rústicos Gil, Menga, Toribio, Blas, Tirso... Se ha estudiado con profundidad en "Rasgos fonéticos, fonológicos y gráficos"; en "Léxico"; y en "Registros lingüísticos".

3.11. La comicidad del lenguaje.

Navarro [1981] informa de la comicidad del lenguaje de Calderón, basado sobre todo en los graciosos. Cita varios rasgos que contrastaremos en P y Q:

(1) El nombre puede aludir al carácter del personaje. Se llama Gil y su nombre no depende de ninguna característica.

(2) Entre los graciosos predominan los varones. Gil es varón.

(3) Puede ser rústico. Gil es rústico.

(4) Como Calderón conocía mejor la Corte que las aldeas capta mejor el lenguaje de éstos en profesiones y oficios cortesanos que en tipos rurales. El habla de Gil es deformada en P y corregida en Q, donde suena más a ciudadano inculto de la corte que a aldeano.

(5) Calderón acude escasamente al lenguaje tosco. Gil, a pesar de aldeano, apenas emplea lenguaje tosco. Sólo en P en algunos momentos, que suelen ser corregidos en Q:

P 2: flo dimuño, jo malina! / Q 2: flo demonio, jo mohina!

P 350: fMatale y lleuale a cuestas! / Q 404: fMatarlo y llevarlo a cuestas!

P 893: ni vuesso hazer ni dezir / Q 1107: ni vuestro hazer ni dezir

(6) No estropea vocablos cultos. Hemos visto en el punto anterior que corrige las palabras vulgares en Q.

(7) Los graciosos llegan a realizar descripciones, narraciones... que remedan el lenguaje de los cortesanos. En Q 61-80 Gil elogia la honra de la burra con ingeniosos términos.

(8) También distancia a los espectadores de lo representado. Esto ocurre en P 642, mas no en Q, cuyo verso correspondiente ha sido suprimido. Curcio pregunta a Gil quién mató a Lisardo. Gil, aturdido, mezcla su desconocimiento del homicida con una burla del propio Calderón con respecto a los *autores* de comedias que no le pagaban sus obras:

mi autor cruel es el que no me paga

3.12. Con que / conque.

Flasche [1980, 231-243] explica diversos usos de *con que* y *conque* en Calderón:

Los avezados a estos estudios saben muy bien que Calderón solía formar, a veces, oraciones largas, y que éstas estaban emparentadas entre sí según sus proporciones. [...] Las dificultades que se presentan para interpretar el *con que* permiten al lector ver que, por un lado, se trata aquí de una especie de conjunción universal y sin embargo, por otra parte,

que las diferencias son considerables entre cada uno de los lugares del texto. [...] Podemos afirmar que, en dicho dramaturgo del Siglo de Oro, se halla toda una plétora de combinaciones sintácticas (incluidos también modos y tiempos) en que se halla la asociación *con que*. [...] Entre los lugares de comprobación coleccionados por el autor de este estudio, de los *autos*, se ofrecían hasta treinta diferentes "combinaciones" sintácticas, de las cuales cada una es digna de un estudio especial.

Comenta uso de tipo consecutivo en *La hidalga del Valle* y *Sueños hay que verdad son*; de uso causal, concesivo o condicional en *El socorro general*; de uso modal en *La protestación de la Fe* y *El arca de Dios cautiva*; y el uso después de interrogaciones en *Los alimentos del hombre*.

En P y Q aparecen diversos usos de *con que*, que se pueden dividir en relativos, finales y causales:

(a) Relativos. 1% Julia cuenta a Arminda que Lisardo entró en su habitación con desconocidas intenciones para ella: "Yo, ay de mí, quando le vía / el cuidado *con que* andava, / pensé que lo sospechava, / pero no que lo sabía" (Q 455-458); 2%Eusebio intenta convencer a Julia para que se marche con él: "Villas tengo en que guardarte, / gente *con que* defenderte, / hazienda para ofrecerte / y un alma para adorarte" (441-444); 3% Julia rompe sus amores con Eusebio tras conocer la muerte de Lisardo: "Pues quando quiera el olvido / sepultarle, sólo el verte / entre mis braços será / memoria *con que* me acuerde" (Q 847-850); 4% Alberto explica a Eusebio que el libro que ha detenido la bala se llama *Origen de la Cruz*: "Tratado verdadero / de aquel diuino y celestial madero / de aquel madero fuerte / *con que* peleando Dios venció a la muerte" (P 801-804); 5% Curcio cuenta el nacimiento de Julia: "¿Qué gloria puede igualarse / a la mía?, que su parto / avía sido aquella tarde, / al mismo pie de la cruz; / y por divinas señales / *con que* al mundo descubría / Dios un milagro tan grande" (Q 1377-1382); 6%Eusebio intenta desenmascarar al bandolero prisionero (Julia): "Y estás a solas conmigo. / Sólo árboles y flores / pueden ser mudos testigos / de tus voces; quita el velo / *con que* cubierto has traído / el rostro y dime: ¿quién eres?" (Q 1891-1896); 7%Eusebio no quiere volver con Julia y teme a Dios: "Julia, yo no te desprecio, / pero temo los peligros / *con que* el cielo me amenaza" (Q 2008-2010); 8% Curcio dice a Eusebio que no es su enemigo: "yo confieso que has podido / templar en mí de la ira / *con que* agraviado te miro" (Q 2161-2163).

(b) Finales. Los usos segundo y tercero de relativo también pueden ser considerados finales: Eusebio intenta convencer a Julia para que se marche con él: "Villas tengo en que guardarte, / gente *con que* defenderte, / hazienda para ofrecerte / y un alma para adorarte" (441-444); y Julia rompe sus amores con Eusebio tras conocer la muerte de Lisardo: "Pues quando quiera el olvido / sepultarle, sólo el verte / entre mis braços será / memoria *con que* me acuerde" (Q 847-850).

(c) Causales. El uso octavo de relativo puede considerarse causal: Curcio dice a Eusebio que no es su enemigo: "yo confieso que has podido / templar en mí de la ira / *con que* agraviado te miro" (Q 2161-2163).

Comprobamos la validez de lo expuesto por Flasche y que este rasgo se repite más en Q, aunque ello no parezca tener relevancia, puesto que los usos que no son de relativo también se hallan en P.

3.13. En fin.

Körner [1990] ejemplifica los usos del adverbio *en fin* en diversas obras de Calderón, en que predomina el matiz de resignación, aunque se ofrezcan otras posibilidades como fórmula afirmativa, mantener coherencia con lo tratado, insistencia, y comienzo de diálogos.

En P y Q observamos algunos casos:

147-150 Resignación. Lisardo admite, a la fuerza, que Eusebio haya elegido a Julia para mujer.

202-204 Coherencia con lo tratado. El hacendado Eusebio adopta al recién nacido que los pastores le entregan.

P 805-806 Coherencia con lo tratado. El libro del sacerdote Albeto que ha detenido la bala se llama *Origen de la Cruz*.

850-851 Resignación. Eusebio insiste a Leonelo en saber de Julia.

3.14. El concepto de la consecuencia.

En un estudio sobre *El médico de su honra* Flasche [1991] nos muestra los usos filosóficos, solemnes e intensificadores con la expresión *y así*, muy frecuente en Calderón.

En P y Q no se encuentra la expresión *y así*, aunque sí el concepto de la consecuencia, que está basado en las fórmulas *tan...que*, *tanto...que*, y *tales...que*. Aparece en escasísimas ocasiones, lo que indica su poca importancia, si comparamos con la abrumadora cantidad de subordinadas causales.

La ausencia en P y Q de subordinadas consecutivas del primer tipo, según terminología de la Real Academia Española, se debe a la falta de esos usos filosóficos, solemnes e intensificadores que señala Flasche.

3.15. Diversas estructuras sintácticas: Tipos de oraciones, yuxtaposición, ritmo binario de la frase y estructuras paralelas.

La sintaxis tiene unas claras implicaciones estilísticas, como podemos ver:

(a) Tipos de oraciones: Hay pocas oraciones simples, porque predominan las oraciones compuestas y muy largas, con superioridad cuantitativa de subordinadas causales, subordinadas sustantivas, coordinadas copulativas en periodos subordinados y subordinadas relativas. La escasa cantidad de oraciones simples es notoria. Las oraciones simples pertenecen a los diálogos entre villanos en su mayoría. Parece que Calderón establece una relación entre la cultura del personaje y sus formas sintácticas. Las proposiciones subordinadas causales se deben a la gran cantidad de explicaciones que se dan de continuo los personajes. Las proposiciones subordinadas sustantivas abundan mucho porque los verbos de entendimiento son los más predominantes. Las proposiciones coordinadas copulativas sirven para unir sobre todo proposiciones subordinadas de diversos tipos, porque los personajes dan muchas explicaciones. Las proposiciones subordinadas relativas se deben a las múltiples matizaciones de los conceptos enunciados.

b) La yuxtaposición en P y Q aparece bastante en las escenas en que hablan básicamente villanos y bandoleros. También aparece el rasgo de yuxtaposición de proposiciones reducidas a su expresión más simple (en los versos 100, 273-280, 297-300, 441-443, Q 1071-1073, Q 1188-1191, Q 1310-1317, 1862-1871). Ejemplo en 441-443:

Villas tengo en que guardarte,
gente con que defenderte,
hazienda para ofrecerte

lo que es característica de estilo de Calderón según Aubrun [1960].

(c) Ritmo binario de la frase y organización de las palabras en contraste y oposición. Ejemplo en 1195-1196:

Donde yo viuiendo muero,
donde yo viuo penando

en los versos Q 817-818, 730, 1104, 1105, 1159, 1161, 1196-1197, 1402-1403, Q 2319-2321, 1929-1930, 1931, lo que también es propio de Calderón según Aubrun.

(d) Gran abundancia de estructuras paralelas, plurimembraciones, juegos correlativos, etc., según D. Alonso [1951, 116] desde *Las manos blancas no ofenden*, y lo extiende a todo su teatro. También cita bastantes ejemplos Lapesa en comedias diferentes [1981, 63]. En P y Q este rasgo se comprueba en gran cantidad de ocasiones. Las estructuras paralelas son muy frecuentes, por la propia facilidad técnica de los versos, como por su sentido repetitivo. Predominan en grupos de dos versos, y algunas empiezan siendo anáforas, como en los versos 887-888, Q 1310-1311 y Q 1718-1719. Ejemplos:

¡Calla infame, calla loca!
(489)

con la hermosura apetito,
con la honestidad respeto
(1169-1170)

3.16. Correlación y paralelismo.

Dámaso Alonso [1951, 183-185] explica que

el pensamiento dramático de Calderón está ricamente y casi constantemente contrastado entre la monomembración y la plurimembración. Este contraste es una característica fundamental de su estilo como dramaturgo [...]. Un principio estético esencial para el estudio de la estructura dramática de Calderón es, pues, el paralelístico-correlativo.

Esta característica afecta al estilo en la producción de estructuras paralelas que afectan a uno o varios personajes:

a) En P 33-38 y Q 33-38 aparece una correlación bimembre identificativa:

En vn arroyo atascado,
con ruegos el cauallero,
con açotes el cochero,
ya de fuerça, ya de grado,
ya por gusto, ya por miedo,
que saliessen les rogauan.

Gil, cuando se atasca la burra, opone A (nobleza) con A1 (caballero), A2 (ruegos), A3 (grado) y A4 (gusto), frente a B (pueblo) con B1 (cochero), B2 (azotes), B3 (fuerza) y B4 (miedo).

b) En P 77-80 y Q 90-92 vemos una correlación bimembre especificativa:

Pero sean los que fueren,
aquí me escondo, que llegan,
que van, que vienen, que andan,
que salen, que corren, que entran.
(P 77-80)

Pero lo que fuere sea,
aquí me escondo; que andan,
que corren, que salen, que entran.
(90-92)

Gil observa en P a Lisardo (A) y a Eusebio (B): llegan (A1 y B1), van (A2 y B2), vienen (A3 y B3), andan (A4 y B4), salen (A5 y B5), corren (A6 y B6), y entran (A7 y B7). En Q a Lisardo (A) y a Eusebio (B): andan (A1 y B1), corren (A2 y B2), salen (A3 y B3), y entran (A4 y B4).

c) En P 351-368 y Q 405-422 una correlación cuatrimembre, con Gil como eje:

Salen Bras, Bato, Menga y Teresa, villanos

Ter. ¿Aquí dezís que quedó?
 Men. Aquí se quedó con ella.
 Bat. Miralde allí embelesado.
 Men. A Gil, ¿qué tienes?
 Gil. fAy Menga!
 Bat. ¿Qué te ha sucedido?
 Gil. fAy Bato!
 Ter. Pues, ¿qué es lo que has visto?
 Gil. fAy Teresa!
 Bra. ¿Qué es lo que miras?
 Gil. fAy Bras!
 no sé más que vna bestia
 matóle y cargó con él,
 sin duda a salar le lleua.
 Men. ¿Quién le mató?
 Gil. ¿Qué sé yo?
 Ter. ¿Quién cargó?
 Gil. No sé quién era.
 Bra. ¿Quién le lleuó?
 Gil. No sé quién.
 Bat. ¿Y quién se murió?
 Gil. Quienquiera
 pero porque lo veáys,
 venid todos.
 Men. ¿Dó nos lleuas?
 Gil. No lo sé, pero venid,
 que los dos van aquí cerca.

d) En P 746-756 una correlación por dualidad temática, Julia frente a Eusebio. Ella no quiere seguir con él:

Eus. Yo voy, Iulia, pues lo mandas,
 sólo por obedecerte.
 ¿Bolueré yo a verte?
 Iul. No.
 Eus. ¿No hay remedio?
 Iul. No le esperes.
 Eus. ¿Pues aquel passado amor?
 Iul. ¿Pues esta sangre presente?
 La puerta abren, vete Eusebio.
 Eus. Ya me voy.
 Iul. Acaba, vete.
 Eus. ¿Que no e de boluer a hablarte?
 Iul. fQue no e de boluer a verte!

e) En P 1196-1201 y Q 1498-1503 una correlación especificativa bimembre, con Julia frente a Eusebio:

Donde yo viuiendo muero,
 donde yo viuo penando,
 ¿qué quieres? Estoy temblando,
 ¿qué buscas? Estoy temiendo,
 ¿qué intentas? Estoy muriendo,
 ¿qué emprendes? Estoy dudando.

Julia (A) tiembla (A1), teme (A2), muere (A3) y duda (A4), frente a Eusebio (B), que quiere (B1), busca (B2), intenta (B3) y emprende (B4).

f) En Q 1644-1651 una correlación bimembre especificativa entre Julia y Eusebio, cuando ella huye del convento:

Hasta vencerme a tu gusto,
 con amenazas, con ruegos,
 aquí amante, allí tirano,
 porfiaste; pero luego
 que de tu gusto y mi pena
 pudiste llamarte dueño,
 antes de vencer, huiste.
 ¿De aquesta suerte me dejas?

Eusebio intenta conquistar (A1) y Julia se opone (A2), Eusebio consigue (B1) que ella se rinda (B2), y Eusebio huye (A3) abandonandola (B3).

3.17. La sintaxis condicional.

Comenta Flasche [1969] que entre las expresiones condicionales en Calderón se debe contar con la forma de preposición *a* más infinitivo exento de artículo, de este tipo:

¿Qué obrará a ser pan de trigo?

Ni en P ni en Q aparece esta estructura.

Por otro lado Cilveti [1968, 475] indica la gran abundancia de la conjunción condicional *si* en el teatro de Calderón.

En efecto este rasgo se comprueba en P y Q con ciento veinte apariciones de *si*.

En P se halla otra construcción condicional con la estructura de la preposición *con* más infinitivo exento de artículo en P 1444, cuando Eusebio intenta enrolar a Gil como bandolero:

Éste es simple y de mi daño
 qualquier successo sabré,
con hazerme aora su amigo
 pues podré saber aquí,
 quanto trata contra mí,
 en mi agrauio mi enemigo
 (P 1442-1447)

En P y Q hay dos casos de *que* con valor condicional en los versos 473 y 476:

Pues *que* supiera antes yo
 tu intento, ¿no fuera bien?
 y *que* tú, señor, también
 supieras mi gusto? (...)

3.18. La interrogativa indirecta.

Dimitrova [1993] estudia concienzudamente los aspectos de la interrogativa indirecta en

catorce obras de Calderón, extrayendo, entre otros, estos datos: Predominan los verbos *decir*, *dudar*, *desear*, *saber*, *pensar*, *no saber*, *ver* y *mirar*; no hay problemas sintácticos; y están más presentes las interrogativas parciales que las totales.

Nosotros encontramos casi una veintena de interrogativas indirectas con el verbo *saber* y sólo una con *preguntar*. La sintaxis es correcta. Destaca el número de las parciales.

3.19. Encabalgamientos y angustia en los protagonistas.

El encabalgamiento como ruptura sintáctica debe ser tratado en el apartado de la Estilística, si tiene un valor significativo relacionado con la acción dramática. Sin embargo, remitimos al capítulo del mismo título en el Estudio Métrico, como es habitual en los análisis de versos.

3.20. Otros recursos estilísticos.

Según Lope de Vega

Las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y dubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones. [Rozas, 1976, 133]

Como simple inventario terminamos con algunos recursos fónicos y de pensamiento que no tienen relevancia estilística por la escasa fuerza de su uso: Sinonimia (1198-1201, P 1762, Q 2153, P 1806, P 1817, P 2015, Q 2331); exclamación (1398, Q 1886, 1724, 1737, Q 2237, P 1834, P 1900-1901, Q 2316-2317, 1902, 1962, Q 2398, P 2054, Q 2567); súplica (1872-1881) Eusebio reza a la Cruz, para conseguir la confesión; gradación (179-293) la relación de Eusebio crece en intensidad según avanza el relato; (P 369-412, Q 423-486) Julia cuenta sus problemas de amor a su criada Arminda; (456-509) Curcio dice a Julia que ella irá al convento, lo que provoca una progresiva tensión entre ambos; (P 1336-1354, Q 1678-1748) Julia se escapa del convento; termina la gradación en 1359-1379, cuando Julia, tras no poder subir al convento, decide ser "terror al mismo infierno"); enumeración (P 637-639) Gil no entiende de fin violento, de cadáveres, de estragos, de braga, de ruin tiempo, de hados sangrientos ni de nada; (P 645-652) descripción rápida de lo sucedido desde la burra hasta el duelo; (Q 2249-2257) Eusebio escapa, se ha metido en el monte, está herido y se despeña; Curcio marcha tras él, ya que la sangre fría, muerta, de Eusebio lo llama); repetición (Q 1647-1648); complexión (Q 109-110, 101, Q 813).

4. Relaciones entre situaciones escénicas y la estilística.

He observado que en distintos momentos de P y Q se produce acumulación de recursos retóricos y de pensamiento coincidentes con narraciones de los personajes principales, que precisan argucias lingüísticas para mostrar sus inquietudes y reacciones, y con momentos críticos de diálogos con soluciones inesperadas. Ordeno los datos siguiendo el criterio temático para facilitar la comprensión.

4.1. Las autobiografías.

A principios de P y Q (P 177-346, Q 203-400), antes del duelo con Lisardo, Eusebio narra su breve, aunque prolíja en sucesos, vida. En Q se añaden una justificación de esta narración y un epílogo en que Eusebio reivindica la calidad de la nobleza adquirida frente a la heredada.

La primera narración de Curcio (P 517-593, Q 631-729), en la última parte de la jornada I, trata de las sospechas que le produjo el embarazo de Rosmira, cuando él estaba en Sena, y se queja de las injustas leyes del honor, mientras piensa en la venganza. En Q se amplía la digresión sobre lo injusto del honor y la idea de la venganza. Un recurso muy acertado para el drama es el truncamiento de la narración, que nos deja en suspenso sobre la ejecución de los pensamientos.

La segunda exposición de Curcio (P 1010-1090, Q 1276-1392), al inicio de la jornada II, es un triste monólogo, tras ver a su hijo Lisardo muerto. En Q se amplían el momento con Rosmira en el monte, se modifica el diálogo con ella y se incluye la cruz en el pecho de la recién nacida Julia.

La primera narración de Julia (P 1336-1351, Q 1678-1748) aparece a finales de la jornada II, cuando Julia sale del convento para buscar a Eusebio. En P es tan breve que incluso podría no considerarse narración. En Q se amplía mucho por la sucesión de los momentos: decisión de escapar, temor de Dios, total convencimiento de su idea, miedo posterior a sus actos, arrepentimiento e imposibilidad de regresar al convento.

La segunda relación de Julia (P 1638-1683, Q 1950-2003) se halla en la mitad de la jornada III. Cuenta a Eusebio sus crímenes. En Q se remoja un fragmento de P.

Como conclusión vemos que el recurso de la autobiografía sirve para que los personajes muestren sus complejos interiores, buscando la verosimilitud y la objetividad, con el uso del romance, más prosaico que otras formas métricas, y con los rasgos estilísticos de enumeración de sucesos, gradación, predominio de verbos y sustantivos, ausencia de figuras de pensamiento, y por la gran complejidad sintáctica. La armonía entre P y Q es profunda, puesto que se repiten la misma estructura en todas las narraciones, y los fragmentos añadidos y modificados en Q siguen los patrones de P.

4.2. El honor.

A principios de la comedia se trata el honor en el duelo entre Lisardo y Eusebio (P 65-350, Q 61-404). Hay epítetos, estructuras paralelas, enumeración de acontecimientos y gradación de éstos, una hipérbole, ironías, alguna metáfora accidental (el nacimiento de Eusebio fue un rayo, la tormenta era una espantosa guerra). En Q se añade una parábola con personificación de la honra de la burra de Gil. Predomina el tono objetivo y el prosaísmo, porque se explica el problema del amor de Julia y que Eusebio no la merece.

Eusebio quiere que Julia se escape con él (P 413-455, Q 487-553). Se emplean estructuras paralelas, una paradoja y una alegoría. Se mezclan las ideas del honor y las dudas de Julia. La brevedad y el tono objetivo se imponen.

A mitad de la jornada I (P 456-593, Q 554-729) Curcio, antes de conocer la muerte de Lisardo, pretende que Julia le agradezca ser monja. Vemos una hipérbole, la gradación de la tensión entre Curcio y Julia, las paradojas (Curcio manda en la vida, no en la voluntad; el hado no fuerza el albedrío), una metáfora (el cabello de Julia será un lazo para su cuello, según Curcio). El tono se presenta subjetivo, por la tensión entre padre e hija, con la idea negativa de la belleza.

Después, Curcio se entristece por la actitud de Julia (P 593-612, Q 729-762). La objetividad se muestra absoluta por la ausencia de recursos retóricos y de pensamiento.

Al enterarse Curcio de la muerte de su hijo (P 613-676, Q 763-794) culpa a Julia. Hay muchos epítetos, un retruécano, dos enumeraciones de Gil, una imprecación, una paradoja

(Lisardo vivo en su muerte y Julia muerta en vida), metáforas (Lisardo es un depósito infeliz de heladas venas y un trágico monumento). La atmósfera es trágica, con gran subjetividad, lo que produce una gran cantidad y diversidad de recursos estilísticos.

A finales de la jornada I (P 677-756, Q 795-944) Julia rompe con Eusebio, por el honor y por lo absurdo de compartir su vida con quien tanto daño le ha hecho. Se ven muchos epítetos, estructuras paralelas, una hipérbole, paradojas (Julia siente hacia Eusebio iras piadosas y piedades crueles; celebraría exequias y no bodas; ¿cómo disfrutar de los brazos ensangrentados de Eusebio?; el no delatar a Eusebio; el deseo de morir de éste a manos de ella), metáforas (el amor de Julia es cárcel fuerte, sus ojos cadenas y prisiones para el alma). Se entrelazan amor y honor, la riqueza expresiva se presenta muy rica, por la gran subjetividad.

Al principio de la jornada I (P 763-780, Q 951-968) Eusebio justifica sus nuevas circunstancias como capitán de bandoleros. El tono es prosaico y objetivo, por la sencillez de la explicación.

A mitad de la jornada II (P 1010-1091, Q 1276-1393) Curcio relata la mitad de su historia, con anáforas, enumeración de sucesos, personificaciones (las flores lo ultrajan, los peñascos lo asombran, los montes lo espantan), una paradoja (las verdades son mentirosas), ironías (mató a Rosmira, mas la encontró en casa luego). El sentimiento de la venganza destruye la posible objetividad del razonamiento del honor.

Después de la mitad de la jornada III (P 1754-1799, Q 2142-2210) Eusebio y Curcio se encuentran y no luchan, porque el bandolero humilla su espada y el anciano se emociona. Se manejan la paradoja (Eusebio, por vengar a Curcio, quiere darse muerte) y la antítesis (Eusebio y Curcio no son capaces de enfrentarse a pesar de su odio mutuo). Estas figuras determinan sentimiento pero no subjetividad del modo amoroso.

Luego (P 1902-1961, Q 2318-2387) Curcio acaba su relación, sobre la imposible venganza hacia Rosmira. El autor se vale de epítetos, anáforas, estructuras paralelas, exclamaciones, gradación de acontecimientos, una paradoja (Curcio llora a Alberto, muerto, mientras lo aborrecía vivo), el oxímoron (el hado es impío y agradable). La subjetividad predomina, aunque sin metáforas, por no tocar el asunto amoroso.

Como conclusiones podemos mostrar la alternancia entre objetividad y subjetividad, con tendencia al prosaísmo, por las explicaciones, con menor cantidad de figuras retóricas que en el tema del amor, como se prueba en el escaso uso de metáforas. Las figuras de la paradoja, la antítesis y el oxímoron se repiten, dado que en las consideraciones del honor el personaje que habla siente la contradicción entre su pensamiento y su actuación. Las diferencias entre P y Q son sólo cuantitativas.

4.3. La religión.

A la mitad de la jornada I (P 456-593, Q 554-729) aparece Curcio, intentando que Julia le agradezca su marcha al convento. Se usan una metáfora (el cabello de Julia será lazo para su propio cuello), la gradación en la información de Curcio, la paradoja (Curcio manda en la vida, mas no en la voluntad). El tono se presenta subjetivo por la aparente ironía de Curcio. La religiosidad es forzada y escasa.

A principios de la jornada II (P 789-828, Q 977-1031) charlan Eusebio y su prisionero el sacerdote Alberto, cuyo libro detuvo la bala. Se emplean varios epítetos, aunque el tono se presente objetivo. Cierta religiosidad aflora tímida.

Cerca del centro de la comedia (P 1142-1171, Q 1444-1473) Eusebio recorre el convento sin encontrar a Julia. Se manejan varios epítetos, una hipérbole y el oxímoron (con impulso dudoso; animoso me acobardo). El tema religioso apenas es importante, porque predominan las

dudas de Eusebio y de Julia, como vemos en la subjetividad de las contradicciones.

Luego (P 1172-1241, Q 1474-1563) Eusebio encuentra a Julia, quien se asusta mucho. Se sirve el autor de anáforas, de estructuras paralelas, del oxímoron (vivir muriendo; vivir penando), de metáforas (Eusebio es sombra del deseo o del pensamiento, sombra fingida y voz repetida; también retrato de la ilusión, voz de la imaginación, fantasma en la noche fría, cuerpo de la fantasía). El amor predomina sobre el tema religioso. La subjetividad se manifiesta fuerte por el oxímoron y las metáforas, propias del habla amorosa.

Más adelante (P 1262-1281, Q 1588-1626) Julia se vence a Eusebio, quien, asustado por la visión de la cruz que ella tiene en el pecho, sale enloquecido del convento. Se vale Calderón de epítetos y antítesis (Eusebio huye de Julia cuando ella se le entrega). De nuevo el tema religioso sirve de marco a las relaciones entre ambos. La subjetividad preside la situación.

Después (P 1282-1298, Q 1627-1638) Eusebio, muy turbado, habla con Ricardo y promete rezar siempre delante de la Cruz. Se utilizan epítetos, antítesis (el contraste entre el ánimo y el susto de Eusebio ante Julia) y metáforas (el cielo sangriento y la esfera del viento caerán airados sobre Eusebio). La religiosidad, consecuencia de ver a Julia, anima esta escena de fuerte tono subjetivo.

Al final de esta jornada (P 1299-1351, Q 1639-1748) Julia se asombra de la huida de Eusebio, decide escaparse para buscarlo. Se recurre a epítetos y paradojas (las mujeres sólo se entregan cuando se las trata mal). La religiosidad es escasa y el tono es subjetivo.

Al comienzo de la jornada III (P 1842-1901, Q 2258-2317) Eusebio huye del monte abajo, con temor y pidiendo a Dios no morir sin confesión. Se usan paradojas (Eusebio, despeñándose, no encuentra donde morir; no le atormenta morir, sino hacerlo sin pagar sus culpas), y metáforas (la cruz es árbol del verdadero fruto, flor del nuevo Paraíso, arco de luz, publicadora de la paz, planta hermosa, fértil vid, jaspe del nuevo David y tabla del Moisés Segundo). La religiosidad pertenece a la más pura literatura ascética con todo su tono subjetivo.

De inmediato (P 1902-1961, Q 2318-2387) Curcio reconoce a Eusebio como hijo por la cruz del pecho, le habla de Julia, de su madre, y el bandolero, herido en la persecución, expira, llamando a Alberto. Se emplean estructuras paralelas y exclamaciones. El no haber figuras de pensamiento implica objetividad.

Curcio (P 1966-1979, Q 2392-2415) se queja por la muerte de Eusebio, cuando Otavio le informa de que Julia falta del convento. El prosaísmo se presenta como recurso manejado en la busca de la objetividad, cuando apenas existe religiosidad.

Más tarde (P 2007-2046, Q 2453-2504) Alberto camina de noche por el bosque en donde ha sido enterrado Eusebio, cuyo espíritu se levanta de la tumba solicitando confesión. Se sirve el autor de nuevo del prosaísmo, para mostrar el sentido del alma en pena, con fuerte religiosidad, con apariencia objetiva.

El final de la comedia (P 2055-2108, Q 2519-2575) en P se desarrolla con la confesión de Eusebio, el arrepentimiento de Julia y el amor de Curcio. En Q varía esto, ya que Curcio quiere matarla y ella asciende asida de la Cruz. Se vale Calderón de epítetos y antítesis (Julia como hermana y amante de Eusebio). La objetividad predomina en el final, a pesar del espectacular fin de Q, que es de tramoya compleja y de fuerte cambio ideológico, bastante alejados del texto literario, lo que convierte la objetividad de P en subjetividad en Q.

No olvidemos los símbolos de la Cruz, la luz y la oscuridad.

4.4. El amor.

La primera vez que en esta obra se ven Eusebio y Julia (P 413-455, Q 487-553) ocurre tras el duelo entre Lisardo y Eusebio, hecho que ignora la chica, que esconde al joven, que ha

osado entrar en casa de Curcio. El tono es objetivo y sólo destaca la súplica de Eusebio, para que Julia escape de casa con él, y evite que su padre la mande al convento. En Q se amplía un poco el motivo de convento.

Al final de la jornada I (P 677-756, Q 795-944) Julia se entera de la muerte de Lisardo, su hermano, se enfada con Eusebio, rompe su relación amorosa, y, en vez de denunciar al homicida, le permite huir. Como el lenguaje amoroso se usan epítetos, paradojas (siente amor y odio, en vez de bodas celebrará exequias, Eusebio quiere que lo mate Julia), y metáforas (el amor de Julia es cárcel fuerte, sus ojos cadenas y prisiones para el alma; el pensamiento de Eusebio es verdugo para sí; los ojos de Julia son jueces de su muerte). Hay fuerte subjetividad.

Cuando Eusebio asalta, a principios de la jornada II (P 1142-1241, Q 1444-1563), el convento y encuentra a Julia, intenta que ella escape, a lo que se niega, y, por oír ruidos, lo esconde de nuevo, esta vez en la celda. El lengua se basa en epítetos, estructuras paralelas, una hipérbole, paradojas (las dudas de Julia entre matrimonio y religión), el oxímoron (vivir muriendo, morir penando, ánimo con cobardía), metáforas (Eusebio es sombra del deseo, del pensamiento, voz repetida, retrato de la ilusión, voz de la imaginación, fantasma en la noche fría, cuerpo de la fantasía). Predomina la subjetividad.

A mitad de la jornada II (P 1262-1281, Q 1588-1626) Eusebio ve algo en los brazos de Julia que le hace huir, en el texto P. En el texto Q este fragmento está más desarrollado, ya que se nos informa de que ha visto una cruz en el pecho de ella. El lenguaje usa epítetos y antítesis (cuando Eusebio va a tomar a Julia él huye). No existen metáforas porque lo dramático supera a lo lírico. La objetividad es el tono de esta situación.

Al final de la jornada II (P 1299-1335, Q 1639-1677) Julia, sola, en un monólogo, decide escapar tras Eusebio. En Q estos versos aumentan en cantidad, para ganar en el tratamiento del carácter de ella. El lenguaje prefiere abundantes epítetos y paradojas (las mujeres quieren cuando se las trata mal). No hay metáforas por ser un discurso bastante objetivo.

A mitad de la jornada III (P 1602-1683, Q 1878-2015) los bandoleros de Eusebio han capturado a un hombre misterioso, que resulta ser Julia disfrazada. Hablan ambos, ella lo reta, y le narra sus pecados de asesina. Eusebio se asombra, intenta convencerla de que vuelva al convento. El momento se interrumpe al anunciar Ricardo que Curcio y los suyos se acercan. Hay algunos epítetos, algunas estructuras paralelas, una personificación de la naturaleza, paradojas (los pecados dan gloria a Julia), y metáforas (Julia es flecha disparada, ardiente tiro, veloz rayo; el cuchillo es ministro de la muerte; el desierto fue mesa de silvestres plantas y lecho de peñascos fríos). La subjetividad abunda.

Podemos concluir que en el tema amoroso hay escenas de tono objetivo sin metáforas, y otras de tono más lírico y amoroso con metáforas. Como rasgos comunes observamos la presencia de epítetos y de paradojas, para realzar el detallismo del lenguaje amoroso y las contradicciones entre sus sentimientos y las situaciones en que se desarrollan. Las únicas diferencias entre P y Q pertenecen al ámbito de las cantidades, ya que en lo demás el texto Q se limita a apoyar y ampliar lo conseguido en P.

4.5. Bandolerismo.

En la jornada II (P 763-780, Q 951-968) Eusebio se queda solo y explica que ha llegado a capitán de bandoleros y sólo puede vivir del robo. A pesar de una hipérbole el tono es objetivo y prosaico.

Luego (P 781-788, Q 969-976) Ricardo cuenta el extraño suceso de un viajero que no ha muerto, porque el libro que llevaba en el pecho ha detenido la bala. Se recurre al prosaísmo en este encuentro y a la objetividad.

Charlan (P 789-828, Q 977-1031) Eusebio y su prisionero Alberto el sacerdote del libro milagroso. Se usan epítetos y paradojas (Eusebio libera a Alberto). Otra vez el prosaísmo y la objetividad presiden los versos.

Celio (P 906-945, Q 1120-1175) informa a Eusebio de que Curcio capitanea un escuadrón de villanos. Una ironía de Gil (recuerda a un San Sebastián) no altera el prosaísmo y la objetividad.

En la jornada III (P 1456-1683, Q 1858-2015) en P Eusebio conversa con unos prisioneros y con un hombre misterioso que resulta ser Julia disfrazada. En Q se omiten los prisioneros y se amplían las atrocidades de ella. Se manejan hipérboles (el pintor y el astrólogo se consideran a sí mismos inmejorables), ironías (Gil hace chistes y Eusebio se burla del astrólogo). Se reitera el prosaísmo de la vida de campamento y la objetividad en el habla.

Cerca del final (P 1684-1709, Q 2016-1093) Ricardo anuncia a Eusebio que Curcio lo busca y el bandolero prefiere morir con honor a entregarse. Esta escena se sirve de epítetos. Otra vez se repiten el prosaísmo y la objetividad.

4.6. Villanos.

En la jornada I (P 1-64, Q 1-80) Conversan Menga y Gil, porque se ha atascado la burra en el lodo. La escena se vale de anáforas y estructuras paralelas, con total prosaísmo y objetividad. La personificación de la honra de la burra, en Q, es un refuerzo humorístico.

En la jornada II (P 866-897, Q 1080-1111) Menga y Gil se encuentran con Eusebio, sin saber quién es, y le comunican cómo es el famoso bandolero. Se utilizan anáforas, estructuras paralelas, ironías (Eusebio mata y pone cruces sobre las tumbas de sus asesinados). De nuevo objetividad y prosaísmo.

Menga y Gil (P 946-973, Q 1176-1207), atados a un árbol, hablan, y, al oír a Curcio, lo llaman. Se recurre a un total prosaísmo y objetividad.

A mitad de esta jornada (P 974-1009, Q 1208-1275) aparecen Curcio, Otavio y los villanos Bato y Bras, desatan a Menga; Curcio desea quedarse solo. Su usan otra vez los mismos recursos prosaicos y objetivos.

En la jornada III (P 1380-1455, Q 1774-1857) sale Gil con muchas cruces, por si se encuentra con Eusebio. Se emplea dos bromas de Gil. Se repiten el prosaísmo y la objetividad.

Más tarde (P 1724-1753, Q 2108-2141) Menga, Bato y Bras (en Q Tirso) descubren a Gil, quieren pegarle y él muestra su verdadera identidad. Otro chiste de Gil da objetividad y prosaísmo a la realidad.

4.7. Artes.

En la jornada III (P 1456-1683, Q 1858-2015) en P Eusebio conversa con unos prisioneros y con un hombre misterioso que resulta ser Julia disfrazada. En Q se omiten los prisioneros. Se manejan hipérboles (el pintor y el astrólogo se consideran a sí mismos inmejorables), ironías (Gil hace chistes y Eusebio se burla del astrólogo). Se reitera el prosaísmo de la vida de campamento y la objetividad en el habla.

5. La autoría según el uso de los subsistemas lingüísticos.

Un autor literario se desenvuelve en un sistema lingüístico concreto, que puede ser dividido en lengua y habla según Saussure [1916], en esquema, norma y uso según Hjelmslev [1971], y en sistema, norma y habla según Coseriu [1962]. Existen otras clasificaciones más

complejas que no nos interesan para la explicación de este apartado.

Establecer distinciones en cuanto a la lengua entre Lope de Vega y Calderón parece imposible, ya que pertenecen a la misma sincronía lingüística, el llamado Siglo de Oro, en su época barroca, cuando se eliminan muchos arcaísmos fonéticos, se ensordecen los fonemas sibilantes medievales para después desaparecer en beneficio de la velar fricativa sorda y de la interdental fricativa sonora que se extienden por la Península, se estabilizan los subsistemas de morfemas verbales, de los pronombres, adverbios y preposiciones. En la sintaxis se delimitan los usos de haber y tener, de ser y estar, de las conjunciones y empieza el orden moderno de palabras en la oración. En el vocabulario entran muchos cultismos y voces extranjeras, tanto europeas, sobre todo italianas, como procedentes del Nuevo Mundo.

Las diferencias deben proceder del habla, ya que sólo en su uso se distinguen los autores. Para ello nos fijaremos en el léxico y en la estilística, que nos aportan datos concretos. Abandonamos la fonética, la fonología, la morfología y la semántica por no encontrar en el análisis de tales subsistemas en P y Q rasgos que pueden identificar a estas obras con Calderón o con Lope.

En el léxico Calderón emplea en P y Q términos como *estilo, tragedia, albedrío, ciencia, idea, caliginosa, contrición*, poco corrientes en Lope de Vega [Montoto, 1947, 1949, y Fernández, 1971].

En la estilística la complicación es mayor. Lope se adapta a todo tipo de situaciones y personajes, con todos los niveles del lenguaje [Menéndez, 1940; Peyton, 1957; Sabor, 1963]. Calderón, en cambio, dedica su poesía dramática a grandes construcciones de pensamiento, con profusión de símbolos, metáforas y paradojas, para su visión dual del mundo, con abundancia de estructuras paralelas, de correlaciones plurimembres de ideas, y con el uso de términos teológicos.

Aunque la muestra de P y Q es escasa en cantidad de palabras, la calidad de las construcciones nos acerca más a Calderón. Se puede objetar que P es un texto temprano, pero en él ya se recoge esa visión dual del mundo tan pesimista, como no muchos años más tarde desarrollará en *La vida es sueño* (1636). Así los rasgos más definatorios de Calderón aparecen en sus obras más tempranas.

ESTUDIO MÉTRICO
ESTUDIO MÉTRICO

a) Sinopsis de la versificación.

La tabla de estrofas de P es ésta:

La Cruz en la sepultura (1629)

ANÁLISIS POR JORNADAS

Nº pasaje	Orden	Estrofa	Versos	Nº estr.
I				
1	1-64	Redondilla	64	16
2	65-368	Romance (é-a)	304	1
3	369-516	Redondilla	148	37
4	517-612	Romance (á-a)	96	1
5	613-676	Octava	64	8
6	677-756	Romance (é-e)	80	1
II				
7	757-865	Silva	109	1
8	866-1009	Redondilla	144	36
9	1010-1101	Romance (á-e)	92	1
10	1102-1241	Décima	140	14
11	1242-1261	Redondilla	20	5
12	1262-1379	Romance (é-o)	118	1
III				
13	1380-1603	Redondilla	224	56
14	1604-1785	Romance (í-o)	184	1
15	1786-1841	Silva	56	1
16	1842-1961	Décima	120	12
17	1962-2006	Silva	45	1
18	2007-2108	Romance (ó)	102	1

SÍNTESIS

I	756 vv.
II	623 vv.
III	729 vv.

Nºpasajes	Estrofa	Versos	%
7	Romance	974	46.2
5	Redondilla	600	28.4
3	Silva	210	10
2	Décima	260	12.3
1	Octava	64	3
-----		-----	
18		2108	

La tabla de estrofas de Q es ésta:

La devoción de la Cruz (1636)

ANÁLISIS POR JORNADAS

Nºpasaje	Orden	Estrofa	Versos	Nºestr.
I				
1	1-80	Redondilla	80	20
2	81-422	Romance (é-a)	342	1
3	423-630	Redondilla	208	52
4	631-762	Romance (á-a)	132	1
5	763-794	Octava	32	4
6	795-944	Romance (é-e)	150	1
II				
7	945-1079	Silva	135	1
8	1080-1275	Redondilla	196	49
9	1276-1403	Romance (á-e)	128	1
10	1404-1563	Décima	160	16
11	1564-1587	Redondilla	24	6
12	1588-1773	Romance (é-o)	186	1

III

13	1774-1889	Redondilla	116	29
14	1890-2185	Romance (í-o)	296	1
15	2186-2257	Silva	72	1
16	2258-2387	Décima	130	13
17	2388-2452	Silva	65	1
18	2453-2578	Romance (ó)	126	1

SÍNTESIS

- I** 944 vv.
II 829 vv.
III 805 vv.

Nºpasajes	Estrofa	Versos	%
7	Romance	1360	52.75
5	Redondilla	624	24.20
3	Silva	272	10.55
2	Décima	290	11.24
1	Octava	32	1.24
-----		-----	
18		2578	

Wexler [1966, 17-18] en su edición de *La devoción de la Cruz* presenta algunos cambios en la jornada II: En el pasaje de silvas añade cuatro versos procedentes de variantes de *La Cruz en la sepultura*; y al pasaje de décimas lo considera como dos pasajes (uno de 8 versos: dos redondillas, 464-471; y el resto de décimas, 472-621).

Pienso que estas dos redondillas forman parte del pasaje de décimas, porque en P así ocurre. Quizás el editor de Q olvidara los versos de vuelta y enlace de la décima, ya que esta décima inicia su pasaje métrico, y me parece extraño que Calderón dejara sólo un pasaje con dos redondillas, puesto que los pasajes de redondillas suelen ser bastante amplios. Las variantes estilísticas de Q en estos versos no afectan. Veamos:

<i>Ric.</i>	Ya son las doze.	
<i>Eus.</i>	Pues pon	
	a esta parte las escalas.	
	Ícaro seré sin alas,	
	sin lumbre seré Faetón.	1105
	Estas paredes son	
	de la huerta del conuento.	
	Oy tocar al cielo intento,	
	y si me quiere ayudar	
	Amor, tengo de passar	
	más allá del pensamiento.	
	P (1102-1111)	

Ric. Llega con silencio y pon
a esa parte las escalas.
Eus. Ícaro seré sin alas,
sin lumbre seré Faetón.
[Estas paredes son
de la huerta del conuento.]
Escarlar el sol intento, 1410
y si me quiere ayudar
la Luz, tengo de passar
más allá del pensamiento.
Q (1404-1413)

b) Aspectos generales de la versificación.

1. Cómputo silábico.

1.1. Versos con más sílabas.

La relación de estos versos en P

Versos corregidos en Q

Los versos de P 137, 176, 1425 y 1953 con nueve sílabas corregidos a ocho en Q 157, 202, 1827 y 2379 respectivamente. P 946 con diez sílabas está mal corregido en Q 1176, que tiene nueve y no ocho. P 1833 con doce, corregido en Q 2245 a once.

Versos sin corregir en Q

Los versos de P 135, 387, 388, 499, 558, 1458, 1475 y 1876 con nueve sílabas no corregidos a ocho en Q 155, 461, 462, 613, 684, 1860, 1877 y 2292 respectivamente. P 616, 764 y 785 con doce sílabas no corregidos a once en Q 766, 952, 973.

Versos sustituidos en Q

Los versos de P 356 y 744 con nueve sílabas sustituidos en Q 410 y entre 922-938. Los versos de P 1524, 1538 y 1560 con nueve sílabas sustituidos en Q entre 1878-1916. P 1976 con doce sustituido en Q 2408. P 2001 con ocho sustituido en Q 2446-2452.

Versos omitidos en Q

P 1444 con nueve sílabas omitido en Q 1845-1846.

La relación de estos versos en Q

Versos corregidos

Q 203, 1167, 1743, 1890 y 2052 con nueve sílabas y sinéresis para conseguir el octosílabo. Q 984 con doce y sinéresis para el endecasílabo. Q 1232 con once elimina dos por sinalefa y sinéresis, pero aún sobra otra hasta el octosílabo.

Versos sin corregir

Q 271 (correcto en P 229 por una errata), 673, 864, 1379, 1384, 1386, 1905, 1968 y 2015 con nueve sílabas, en vez de ocho.

1.2. Versos con menos sílabas.

La relación de estos versos en P

Versos corregidos en Q

P 54, 235, 285, 610, 1260 y 1753 con siete sílabas, corregidos a ocho en Q 50, 277, 327, 752, 1586 y 2141. P 900 con seis sílabas, corregido a ocho en Q 1114.

Versos sin corregir en Q

P 384, 404, 598 (todos con diéresis para conseguir ocho sílabas) sin corregir a ocho en Q

454, 478, 736 (todos con diéresis también). P 684, 720, 869, 890, 1145 y 1751 con siete sílabas, sin corregir a ocho en Q 802, 892, 1083, 1104, 1447 y 2139. P 661 con diez sílabas, sin corregir en Q 779.

Versos sustituidos en Q

P 1967 con seis sílabas sustituido en Q 2399. P 986, 1641, y 2020 con siete sustituidos en Q en los fragmentos 1216-1260, en 1950-1953 y en 2453-2471. P 841 con diez sustituido en el fragmento de Q 1041-1052.

Versos omitidos en Q

P 631, 633 y 642 con diez sílabas.

Versos corregibles en P

P 890 con seis sílabas precisa dos diéresis para el octosílabo. P 1967 con seis necesita una diéresis para el heptasílabo. P 54, 384, 404, 598, 610, 684, 720, 869, 890, 986, 1145, 1260, 1641, 1751 y 2020 con siete precisan diéresis para conseguir el octosílabo. P 631, 633, 642, 661 y 841 con diez necesitan una diéresis para el endecasílabo.

La relación de estos versos en Q

Versos corregibles en Q

Q 1093, 1244, 1647, 1650 y 1952 con siete sílabas precisan una diéresis para el octosílabo. Q 2223 con diez precisa una diéresis para el endecasílabo.

Versos sin corregir en Q

Q 1878 con siete sílabas.

1.3. Versos incompletos.

Hay sólo seis versos incompletos, por corrupción del manuscrito copiado por el editor de P, que son: P 991 sustituido en Q 1216-1260; P 1282 y 1286 sustituidos en el fragmento de Q 1602-1626; P 1726 sustituido en Q 2108-2120; P 190 asumido en Q 2328?; y P 2023 en Q 2473.

1.4. Versos en habla villana.

En P 18 habla Gil:

No puede mi huerça sola

con /h/, que impide la sinalefa. Es corregido en Q 18:

No puede mi fuerça sola

En P 50 habla Gil:

que tanta hambre la inquieta

con /h/, que impide la sinalefa. Es omitido en Q.

Un ejemplo de habla cortesana o normativa, como contraste con el habla villana en la grafía *h* con valor fonético diferente, aparece en P 183 (Q 221) con Eusebio:

que desta suerte me hallaron

sin /h/ que impida la sinalefa.

1.5. Versos perdidos.

Enumeramos los versos perdidos en P y su recuperación en Q: P 160, 264, 464, 822, 941,

1132-1137, 1205, 1222-1225, 1227, 1236, 1263, 1412, 1427 y 1901 restaurados en Q 180, 304, 562, 1163, 1434-1439, 1508, 1544-1547, 1549, 1558, 1589, 1810, 1829 y 2317. P 480, 741 sustituidos en Q 586-591 y 922-938. P 1514 y 1586 omitidos en Q.

En total son 26 versos, así distribuidos por jornadas: I 5, II 16 y III 5.

En Q sólo 2 versos perdidos: II Q 1408-1409.

2. Estrofas incompletas.

En la primera jornada: P 160 restaurado en Q 180, y P 264 restaurado en Q 304 (en el pasaje 2%de romance); P 464 restaurado en Q 562, y P 480 sustituido entre Q 586-591 (en el pasaje 3%de redondillas); y P 741 sustituido entre Q 922-938 (en el pasaje 6%de romance).

En la segunda jornada: P 822 restaurado en Q 1035 (en el pasaje 1%de silva); P 941 restaurado en Q 1163 (en el pasaje 8%de redondillas); P 1132-1137 restaurados en Q 1434-1439, P 1205 restaurado en Q 1508, P 1222-1225 restaurados en Q 1544-1547, P 1227 restaurado en Q 1549, y P 1236 restaurado en Q 1558 (en el pasaje 10%de décimas); y P 1263 restaurado en Q 1589 (en el pasaje 12%de romance).

En la tercera jornada: P 1412 restaurado en Q 1810, P 1427 restaurado en Q 1829, P 1514 omitido en Q y P 1586 omitido en Q (en el pasaje 13%de redondillas); y P 1901 restaurado en Q 2317 (en el pasaje 16%de décimas).

3. Rima.

En este apartado podemos señalar dos tipos de fenómenos: Las rimas mal construidas y las rimas propias de las estrofas.

3.1. Rimass defectuosas.

1\$ Vemos una errata en P 615 en esta octava real:

Déxame ver esse cadáuer frío,
 depósito infeliz de [h]eladas venas,
 ruyna del tiempo, estrago del *imperio*, 615
 [h]ado, teatro funesto de mis penas.
 ¿Qué sangriento furor, ay hijo mío,
 trágico monumento, en las arenas
 construyó, porque hiziesse en quexas vanas
 mortaja triste de mis tristes canas? 620

Es corregida en Q 765:

ruina del tiempo, estrago del *impío*, 765

2\$Otra errata en P 738 en un romance:

Iul. y por vltima razón, 735
 que he de hablarte eternamente,
 has de hazer lo que te pido.
Eus. De guardarlo te *prometo*
 el alma, que es quien te adora.
Iul. Pues, Eusebio, al punto vete 740

Este verso fue sustituido en el fragmento de Q 922-938.

3\$Otro error en P 836 en una silva, en que la rima se impide por un despiste del editor en la colocación del sintagma:

Leo. Comisión de prenderte o matarte.
Eus. ¶Qué poco esso me espanta!
Leo. ¶Pues no es nada, señor, prisión o muerte!

Este error se corrige en Q 1040:

Comisión de matarte o prenderte 1040

4\$Observamos que hay error en P 913, en una redondilla:

que armado contra ti viene, 910
 según tu gente imagina,
 que así Curcio determina
 la vengança que preuienes

Está corregido en Q 1127:

la vengança que previene

5\$Otra errata en P 1767, en un romance:

Eus. Nombra otra hombre por ti,
 cumpla aqueste desafío, 1765
 que tú, como viejo, tienes
 en mí no sé qué demonio
 que me da temor.

Está corregido en S 1767:

en mí no sé qué dominio

6\$Otro fallo en P 1927-1928 o en P 1931, en una décima:

Eus. Mi padre, que no señalo,
 aún la cuna me negó,
 que sin duda imaginó
 que auía de ser tan malo. 1925
 Aquí nació.

Cur. Y aquí ygualo
la pena con el dolor,
con el contento el amor.
 Efetos de vn hado impío
 y agradable, ay hijo mío, 1930
 pena y gusto en verte sientto.

P 1927-1928 son sustituidos por Q 2353-2354:

el dolor con el contento,
con el gusto el sentimiento.

3.2. Rimas correctas.

1% Las redondillas repiten su rima habitual: *abba*.

2% Las rimas de los romances son: *é-a, á-a, é-e, á-e, é-o, í-o, ó*. Observamos el cuidado formal de Calderón, que no repite ninguna.

3% En las décimas no hay cambios: *abbaaccddc*.

4% En las octavas reales tampoco: *ABABABCC*.

5% Las silvas pertenecen al tipo 2% caracterizado por Morley [1918, 141-143] como silva de consonantes *aAbBcCdD...*, en forma de pareados de 7 y 11 sílabas.

4. Encabalgamientos.

Nos centramos en los encabalgamientos sirremáticos, que son los que aparecen en P y Q.

Quilis [1964] estableció once tipos de encabalgamientos sirremáticos, según la unidad sintáctica interrumpida:

- 1) Artículo/ sustantivo
- 2) Pronombre átono/ palabra siguiente
- 3) Sustantivo/ adjetivo determinativo
- 4) Sustantivo/ adjetivo calificativo
- 5) Sustantivo/ complemento determinativo
- 6) Tiempos compuestos de los verbos
- 7) Perífrasis verbales
- 8) Adverbio/ verbo, adjetivo o adverbio
- 9) Preposición/ términos
- 10) Conjunción/ palabra siguiente
- 11) Palabras que construyen con preposición

Nosotros nos centraremos en aquellos que muestren valor estilístico o semántico.

Además siempre citamos el número del verso encabalgante por ser el principio del encabalgamiento.

4.1. Encabalgamiento y estilo.

Wooldridge [1981] demuestra que un rasgo del estilo de Calderón es la frecuencia en el uso de ciertos encabalgamientos:

- 1) Artículo/ sustantivo
- 2) Preposición/ términos
- 3) Conjunción/ palabra siguiente

En sus primeras obras el uso de estos encabalgamientos es escaso, así en *La devoción de la Cruz* sólo encuentra uno, del tipo *conjunción/ palabra siguiente*.

Este crítico no cita, en cambio, ninguna de las obras atribuidas a Calderón impresas con nombre de otro autor, como *La Cruz en la sepultura*. Los resultados en el texto P son los mismos, ya que el encabalgamiento *conjunción/ palabra siguiente* aparece en P 1262, repetido en Q 1588.

4.2. El encabalgamiento léxico.

Wooldridge [1981] registra gran cantidad de encabalgamientos léxicos en Calderón, rasgo que contrasta con su ausencia en los otros comediógrafos de la época. Ello se debe a la búsqueda de nuevos recursos expresivos y no a la impericia métrica en que también puede

pensarse.

Ni en P ni en Q aparece este tipo de encabalgamiento.

4.3. Encabalgamientos y angustia de los personajes.

Debemos estudiar los encabalgamientos relacionados con la acción dramática, ya que el resto se debe a la imposibilidad de contener en un verso la unidad sintáctica. Los encabalgamientos sirremáticos abruptos suelen ser los que más significado poseen. Indicamos los más importantes:

Gil observa a Lisardo y a Eusebio antes del duelo (P 66, Q 82):

Mas, ¿qué ruydo es éste? Allí
de dos caualllos se apean
dos hombres, y hazia mí vienen

Eusebio cuenta su nacimiento (P 185, Q 223):

Tres días dizen que oyeron 185
mi llanto, y a la aspereza
donde estaua no allegaron

Eusebio explica que se salvó de un incendio (P 231, Q 273):

Y vn día se quemaua
la casa, y la llama fiera
cerraui el passo a la vida

Eusebio dice que una madera en forma de cruz le salvó la vida en un naufragio (P 249, Q 291):

Abraçado de vn madero,
salí venturoso a tierra,
y este madero tenía
forma de cruz. Por las sierras 250

Lisardo pide a Eusebio no morir sin confesión (Q 374):

No me permitas que muera
sin confesión.
Eus. ¶Muere infame! 375

Eusebio informa a Julia de que Curcio conoce el amor que hay entre ellos (Q 517):

que a su noticia ha llegado
nuestro amor, y pretende

Curcio se queja de vengarse de Rosmira (Q 671-673):

¿Qué importa que un noble sea
desdichado? ¶ ley tirana
del honor! ¶ bárbaro fuero
del mundo!, si la ignorancia

Eusebio describe la muerte de un viajero (P 757, Q 945):

Eus. Passóle el plomo ardiente
el pecho.
Cel. Y haze el golpe más valiente

Eusebio y su metáfora de la vejez de Alberto (P 790, Q 978):

¿Quién eres venerable 790
caduco, a quien los cielos admirables

Eusebio invoca a Amor antes de asaltar el convento (P 1109):

Estas paredes son
de la huerta del conuento,
[h]oy a tocar el cielo intento,
y si me quiere ayudar
Amor, tengo de passar 1110
más allá del pensamiento.

Eusebio respeta el honor de Julia (P 1276):

Eus. Julia,
déxame, que voy huyendo
de tus braços, porque he visto
no sé qué deidad en ellos, 1275
que me obliga a que respete
tu honor, y no te desprecio

Gil se burla de un pintor (P 1488):

Gil. Oye, el cuento es esse
de vn pintor que hizo un retrato
de vn gato, y porque supiesse
de quien era quien le viesse 1490

Julia cree que cometerá más delitos (P 1635, Q 1947):

No sólo me han dado gloria
los pecados cometidos 1635
hasta ahora, mas también
me la da si los repito.

Eusebio quiere morir defendiendo su honor (P 1704):

pues más vale entre estos riscos
perder la vida en defensa
del honor. fA ellos, amigos! 1705

Julia capitanea a los bandoleros y desea vengar a Eusebio (Q 2088-2090):

seré en su defensa assombro
del mundo, seré cuchillo
de la Parca, estrago fiero 2090
de sus vidas, vengativo

Gil dice que, siendo bandolero, mató de hambre a un prisionero (P 1746, Q 2134):

Meng. ¿Pues cómo, di
no está de sangre teñido, 1745
si lo mataste?

Gil. Matéle
de hambre, y aquésta ha sido

Eusebio, perseguido por los hombres de Curcio, pide la Redención a la Cruz (P 1890, Q 2306):

No seré el primer ladrón
que en vos se confiessa a Dios,
y pues que ya somos dos,
y yo no os he de negar,
tampoco os ha de faltar 1890
Redención, que se obra en vos.

Curcio desea que Julia conozca sus culpas (P 2077):

 fAssí Julia conociesse
 sus culpas!
Iul. ¿Qué confusión

Curcio quiere matar a Julia (P 2086):
con mis propias manos oy
te mataré, porque sean

Como conclusión deduzco el fuerte sentimiento de angustia que muestran los personajes principales: Eusebio, Julia, Curcio y Lisardo. Calderón pone el encabalgamiento en algunos versos de Gil para potenciar su comicidad.

Esta conclusión es comparable, por su semejanza, con la afirmación de Bousoño [1976, I, 467-472] de que en Quevedo el encabalgamiento suele reflejar angustia.

5. Pausas.

En la versificación encontramos cuatro tipos de pausas según Quilis [1982, 71-72] :

1. Estrófica. Al final de cada estrofa.
2. Versal. Al final de cada verso.
3. Interna. En el interior de un verso.
4. La cesura. Es una pausa versal en el interior de un verso compuesto.

Debemos comentar lo que sucede en P y Q:

Las pausas estróficas no presentan nada destacable, ya que son inherentes a la práctica métrica y no revisten ninguna correspondencia en el significado de los textos.

Las pausas versales son abundantes, aunque en menor número que las obligadas por los encabalgamientos, tan numerosos. Estas pausas versales suelen aparecer cuando el verso y la unidad sintáctica coinciden en longitud. Suelen darse en réplicas de un solo verso, p. e. en P 1:

fMera por do va la burra!

y en fragmentos con matiz de enumeración, p.e. en P 870-874 (Q 1084-1088):

capitán de buñoleros, 870
 ni el toparle te alborote,
 que honda lleuo yo y garrote.
Meng. Temo, Gil, sus hechos fieros,
 o, si no, a mirarlo ponte:

Las pausas internas son escasas, y con interjecciones y vocativos, p. e. en P 4:

fárre acá! fêl diabro me aburra!

y en casos de esticomitia, p. e. en P 1980 (Q 2416):

Gil. fSeñor!
Cur. t[H]Ay más dolor?
Gil. Los vandoleros

lo que tiene gran fuerza dramática por interrumpir el discurso para provocar el suspense en el espectador.

Finalmente podría hablarse de pausas internas en algunos endecasílabos, para intensificar el significado, p. e. en P 757-762 (Q 945-950):

Eus. Passóle el plomo ardiente
 el pecho.
Cel. Y haze el golpe más valiente,
 que con su sangre la tragedia imprima
 en tierna flor.
Eus. Ponle vna cruz encima,
 y perdónole Dios.
Ric. Las deuociones
 nunca faltan del todo a los ladrones.

No hay cesuras porque en P y Q no existen versos compuestos de arte mayor. El endecasílabo es verso simple de arte mayor.

c) Funciones y usos de las formas métricas.

1. Estrofas tradicionales castellanas.

1.1. Romances.

El primer romance aparece en el pasaje 2º de la jornada I: P 65-368, Q 81-422 con rima *é-a*. Tiene función narrativa.

En P 65-350 (Q 81-404) la función es narrativa. Podemos comprobarlo en el análisis de la escena. El tema es el duelo entre Lisardo y Eusebio. En la primera parte de la escena habla Gil solo, narrando con asombro cómo ve a dos hombres enfadados (P 65-80, Q 81-92). En la segunda dialogan los duelistas sobre Julia (P 81-109, Q 93-125). En la tercera Lisardo argumenta sobre defender el honor de su hermana Julia (P 110-172, Q 126-198). En la cuarta Eusebio cuenta su extraña vida (P 173-314, Q 199-366). En la quinta dialogan de nuevo los duelistas y Lisardo agoniza (P 315-346, Q 367-400). En la sexta Gil, solo, se asombra de lo contemplado (P 347-350, Q 401-404).

En P 351-368 (Q 405-422) la función es narrativa, aunque se utilice el diálogo, puesto que Gil explica a sus amigos el duelo.

El segundo romance aparece en el pasaje 4% de I: P 517-612, Q 631-762 con rima *á-a*. Tiene función narrativa.

En P 517-593 (Q 630-729) la función es narrativa. Este romance termina el diálogo precedente en redondillas, pero no es un monólogo interior, puesto que Curcio habla a Julia. Arminda está presente y Eusebio escondido. Curcio empieza a contar sus temores por el embarazo de Rosmira, su mujer, antes del nacimiento de su hija Julia.

En P 593-612 (Q 729-762) la función es narrativa, aunque se utilice el diálogo, por su contenido explicativo (Lisardo ha muerto).

El tercer romance aparece en el pasaje 6% de I: P 677-756, Q 795-944 con rima *é-e*. Tiene función narrativa.

En P 677-756 (Q 795-944) la función es narrativa, aunque se utilice el diálogo, por su contenido explicativo (Julia rompe con Eusebio).

El cuarto romance aparece en el pasaje 9% de II: P 1010-1101, Q 1276-1403 con rima *á-e*. Tiene función narrativa.

En P 1010-1091 (Q 1276-1393) la función es narrativa. Curcio cuenta cómo, desconfiando de Rosmira, la mató en el monte, pero ella, por milagro, estaba viva en casa, con su hija recién nacida, aunque creía haber parido dos criaturas.

En P 1091-1101 (Q 1393-1403) la función es narrativa, con un diálogo informativo. Otaúo dice a Curcio que llega un escuadrón de villanos.

El quinto romance aparece en el pasaje 12% de II: P 1262-1379, Q 1588-1773 con rima *é-o*. Tiene función narrativa.

En P 1262-1281 (Q 1588-1626) la función es narrativa, con un diálogo. Cuando Julia y Eusebio van a huir del convento, éste se arrepiente y deja a Julia sorprendida.

En P 1282-1298 (Q 1627-1638) la función es narrativa, con un diálogo. Eusebio explica a Ricardo con imágenes lo que le ha sucedido en el convento.

En P 1299-1354 (Q 1639-1748) la función es narrativa. Julia escapa del convento siguiendo a Eusebio.

En P 1355-1359 (Q 1749-1753) la función es narrativa. Ricardo (y Celio en Q) recupera la escala olvidada, por las prisas, en el muro del convento.

En P 1359-1379 (Q 1753-1773) la función es narrativa. Julia, en un monólogo, decide ser bandolera.

El sexto romance aparece en el pasaje 14% de III: P 1604-1785, Q 1890-2185 con rima *í-o*. Tiene función narrativa.

En P 1604-1683 (Q 1890-2015) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Julia cuenta a Eusebio su vida de bandolera.

En P 1684-1709 (2016-2093) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Ricardo anuncia que llegan Curcio y sus tropas.

En P 1710-1723 (Q 2094-2107) la función es narrativa, desarrollada en un monólogo. Gil muestra su miedo, porque cree pertenecer al bando perdedor.

En P 1724-1753 (Q 2108-2141) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo explicativo. Los villanos descubren a Gil bandolero y lo desenmascaran.

En P 1754-1785 (Q 2142-2185) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Eusebio y Curcio se descubren mutuamente como hijo y padre.

El séptimo romance aparece en el pasaje 18% de III: P 2007-2108, Q 2453-2578 con rima *ó*. Tiene función narrativa.

En P 2007-2046 (Q 2453-2504) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Alberto confiesa a Eusebio.

En P 2047-2054 (Q 2505-2511) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Es el momento previo a la lucha entre los bandoleros y las tropas de Curcio.

En P 2055-2108 (Q 2512-2578) la función es narrativa, desarrollada en un diálogo. Es el desenlace de la comedia.

1.2. Redondillas.

El primer fragmento de redondillas aparece en el pasaje 1% de I: P 1-64, Q 1-80. Tiene función de diálogo con tono irónico en algunos momentos. Menga y Gil discuten porque se ha atascado la burra en el camino.

El segundo fragmento de redondillas aparece en el pasaje 3% de I: P 369-516, Q 423-486. Tiene función de diálogo.

En P 369-412 (Q 423-486) la función es de diálogo. Julia explica a Arminda su temor de que su padre la lleve a un convento, después de descubrir los papeles amorosos de Eusebio.

En P 413-455 (Q 487-553) la función es de diálogo. Eusebio se introduce en casa de Curcio y se encuentra con Julia y Arminda.

En P 456-516 (Q 554-630) la función es de diálogo. Aparece Curcio, se esconde Eusebio, quedan Julia y Arminda. Padre e hija discuten porque ella no quiere ser monja, como pretende Curcio.

El tercer fragmento de redondillas aparece en el pasaje 8% de II: P 866-1009, Q 1080-1275. Tiene función de diálogo.

En P 866-897 (Q 1080-1111) la función es de diálogo con ironía. Menga y Gil ven a un caminante desconocido y le avisan de que Eusebio anda por allí.

En P 898-905 (Q 1112-1119) la función es de diálogo. Menga y Gil descubren que el caminante es el mismo Eusebio.

En P 906-945 (Q 1120-1175) la función es de diálogo. Se informa de que Curcio llega con un escuadrón de villanos. Atan a Menga y Gil.

En P 946-973 (Q 1175-1207) la función es de diálogo. Gil y Menga se quejan de estar atados.

En P 974-1009 (Q 1208-1275) la función es de diálogo. Curcio y su gente desatan a Menga y Gil.

El cuarto fragmento de redondillas aparece en el pasaje 11% de II: P 1242-1261, Q 1564-1587. Tiene función de diálogo. Los bandoleros comentan que la noche del asalto al convento pasa rápida.

El quinto fragmento de redondillas aparece en el pasaje 13% de III: P 1380-1603, Q 1774-1889. Tiene función de diálogo. Gil teme toparse con Eusebio.

En P 1380-1400 (Q 1774-1798) la función es de monólogo narrativo. Gil teme encontrar a Eusebio.

En P 1401-1455 (Q 1799-1857) la función es de diálogo movido. Eusebio recluta a Gil para bandolero.

En P 1455-1603 (Q 1858-1889) la función es de diálogo movido. En P Eusebio dialoga con unos prisioneros que serán suprimidos en Q (un pintor, un poeta y un astrólogo). Además charla con un hombre armado, que resulta ser Julia disfrazada.

2. Estrofas castellanas renacentistas.

2.1. Décimas.

El primer fragmento de décimas aparece en el pasaje 10% de II: P 1102-1241, Q 1404-

1563. Tiene función de diálogo y de monólogo con tonos de ansiedad y duda.

En P 1102-1141 (Q 1404-1443) la función es de diálogo. Eusebio se prepara para asaltar el convento con ayuda de los bandoleros.

En P 1141-1171 (Q 1443-1473) la función es de monólogo con inquietud. Eusebio busca a Julia en el convento.

En P 1172-1241 (Q 1473-1563) la función es de diálogo. Eusebio halla a Julia.

El segundo fragmento de décimas aparece en el pasaje 16% de III: P 1842-1961, Q 2258-2387. Tiene función de diálogo y de monólogo pausado.

En P 1842-1901 (Q 2258-2317) la función es de monólogo espiritual. Eusebio, antes de morir, confiesa sus pecados a Dios.

En P 1902-1961 (Q 2318-2387) la función es de diálogo pausado. Eusebio muere delante de Curcio.

3. Estrofas de origen italiano.

3.1. Octavas reales.

El fragmento de octavas aparece en el pasaje 5% de I: P 613-676, Q 763-794. Tiene función de diálogo triste. Curcio pregunta a los villanos qué ha pasado, Gil narra el duelo entre Lisardo y Eusebio, Curcio se desespera y castiga a Julia a quedarse con el muerto a solas y a marchar después al convento.

3.2. Silvas.

La primera silva aparece en el pasaje 7% de II: P 757-864, Q 945-1079. Tiene función de diálogo espontáneo con gran movimiento.

En P 757-762 (Q 945-950) la función es de diálogo. Eusebio y los bandoleros entierran con devoción a una persona asaltada.

En P 763-780 (Q 951-968) la función es de monólogo breve. Eusebio justifica sus actos vandálicos.

En P 781-788 (Q 969-976) la función es de diálogo. Ricardo informa a Eusebio de que un libro ha detenido una bala dirigida al pecho de un caminante.

En P 789-828 (Q 977-1031) la función es de diálogo. Solos Eusebio y Alberto charlan, y éste promete confesión a Eusebio, que lo deja en libertad.

En P 829-865 (Q 1032-1079) la función es de diálogo. Eusebio se entera de que Julia está en el convento y decide asaltarlo.

La segunda silva aparece en el pasaje 15% de III: P 1786-1841, Q 2186-2257. Tiene función de diálogo agitado y monólogo solemne.

En P 1786-1799 (Q 2186-2210) la función es de diálogo solemne. Eusebio y Curcio se descubren como hijo y padre.

En P 1800-1835 (Q 2211-2245) la función es de diálogo agitado. La gente de Curcio persigue a Eusebio.

En P 1836-1841 (Q 2246-2257) la función es de monólogo solemne. Curcio se lamenta de la persecución de Eusebio.

La tercera silva aparece en el pasaje 17% de III: P 1962-2006, Q 2388-2452. Tiene función de diálogo ansioso y agitado y monólogo solemne.

En P 1962-1965 (Q 2388-2391) la función es de monólogo solemne. Curcio está desolado por la muerte de Eusebio.

En P 1966-1979 (Q 2392-2411) la función es de diálogo triste. Otaúo informa a Curcio

de que Julia falta del convento.

En P 1980-1998 (Q 2412-2445) la función es de diálogo agitado. Gil informa de que vuelven los bandoleros con otro capitán.

En P 1999-2006 (Q 2446-2452) la función es de monólogo aburrido. Gil se cansa de vigilar la tumba de Eusebio.

4. Relaciones con el *Arte Nuevo*.

Creo conveniente recordar los versos 305-312 del *Arte Nuevo...* de Lope sobre el uso de estrofas en el teatro:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para las quejas;
el soneto está bien en los que aguardan.
Las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas. [Rozas, 1976, 121]

De esta breve poética, que el mismo Lope no sigue estrictamente, cabe comentar, como después se explicará más abajo, que Calderón sigue el *Arte Nuevo...* en los romances y en las redondillas, aunque no en las décimas ni en las octavas. Lope no cita las silvas.

5. La relación con la práctica de Lope de Vega.

Partimos del estudio clásico de Marín [1962] sobre la versificación de Lope de Vega, para mostrar diferencias entre Calderón y Lope en P y Q.

Sobre el romance explica que

Su uso principal y más constante es para relaciones de carácter afectivo, en que el narrador se propone generalmente provocar una reacción favorable por parte del oyente.

En los romances de P y Q Calderón sigue el modelo de Lope: en el primero hay diálogo negativo y relaciones; en el segundo una relación; en el tercero un diálogo negativo; en el cuarto una relación; en el quinto un diálogo negativo; en el sexto una relación; y en el séptimo diálogos con tonos diversos.

Sobre las redondillas

Su uso más ordinario es para el diálogo factual, en estilo conversacional ordinario, tanto en tensión o conflicto dramático como armonioso y humorístico. [...] Asimismo, es el metro favorito para el diálogo con "razones" generales. Lope empieza utilizando redondillas para temas no amorosos (51%) tanto como para los de celos y amores (48%).

En P y Q los cinco pasajes de redondillas muestran ese diálogo factual, con abundantes momentos irónicos. En ninguno de los pasajes de redondillas aparece el tema amoroso.

Sobre las décimas

Su uso predominante es para monólogos, especialmente el soliloquio lírico, bien con tensión dramática derivada de un conflicto íntimo u obstáculo exterior, bien con reflexiones más o menos conceptuosas sobre el tema del momento (amor, celos, etc.). [...] El tipo de diálogo predominante es el que encierra un conflicto o tensión derivados usualmente de celos, pero combinando lo emotivo con lo conceptuoso. El tema predominante en este metro son las "quejas de amor".

En P y Q en los dos pasajes de décimas sigue a Lope, con diálogos tensos y un monólogo pausado, aunque sin "quejas" amorosas.

Sobre las octavas reales

Su uso más amplio y persistente es para el diálogo factual, especialmente el que contiene un conflicto dramático, ya sea de índole grave y tono elevado, ya el ordinario de capa y espada.

En P y Q se sigue esta técnica del diálogo factual.

Sobre las silvas

Hacia 1615 aparece únicamente en el diálogo factual, algo más a menudo en los de carácter armonioso que en los de conflicto dramático. Se emplea este metro indistintamente y en proporción casi igual para temas de "amor-celos" y para los no amorosos.

En P y Q los tres pasajes de silvas siguen el diálogo factual.

Sobre los cambios de metro. Marín dice que Lope cambiaba de estrofa en cada escena y al comenzar un nuevo acto.

En esto Calderón sigue la norma.

6. El uso propio de Calderón.

En un repaso por las preceptivas métricas relacionadas con el teatro áureo. E. Garnier [1994] concluye la gran diferencia entre lo dictado y lo practicado, ya que cada autor realiza un uso propio, a pesar de aceptar las convenciones generales de la Comedia.

6.1. Rasgos calderonianos.

En relación con la práctica poética general del Siglo de Oro, Díez Echarri [1949] dice que Calderón no altera ninguna de las formas que utiliza.

Pasemos a los usos particulares:

Sobre el romance

Marín [1981b] realizó un estudio en dieciocho obras de Calderón sobre la función de la métrica. En relación con el uso del romance muestra la gran preferencia por esta forma (más del 60% de la extensión de las obras analizadas), la variación de la asonancia en cada escena en que aparece de nuevo el romance, la aproximación formal a la redondilla, su uso en las "relaciones" de personajes altos y bajos socialmente, en los diálogos conflictivos y también en monólogos de carácter grave.

Lobato [1987] ha estudiado la métrica de los entremeses, jácaras, mojigangas y bailes. Sus datos quizás arrojen luz sobre los rasgos calderonianos y confirmen las teorías de Marín. En veintisiete de las cuarenta obras estudiadas el romance es la estrofa mayoritaria.

Hofmann [1981] aporta datos sobre las estrofas empleadas en el *auto El veneno y la triaca*. Comenta que el romance es el metro más usado en los *autos* y en las comedias, confirmando así los datos globales de Hilborn [1938].

Comparemos con P y Q:

El uso del romance es inferior al citado por Marín (P con 46% y Q con 52%), lo que se debe a que son obras tempranas.

En cada escena de romance varía la asonancia (é-a, á-a, é-e, á-e, é-o, í-o, ó). Su aproximación a la redondilla, en bloques de cuatro versos, es un rasgo estilístico propio del

paralelismo lingüístico calderoniano, ya estudiado; podemos citar como ejemplos: P 677-708, P 1632-1659, Q 1992-1995 y Q 2004-2015. Veamos P 677-684:

Mil vezes procuro hablarte,
 tirano Eusebio, y mil vezes
 el alma duda, el aliento
 falta y la lengua enmudece. 680
 No sé, no sé como pueda
 hablar, porque a vn tiempo vienen
 embueltas iras piadosas
 entre piedades crueles.

El uso en las "relaciones". En el primer romance (I P 65-368, Q 81-422), cuando Eusebio cuenta su agitada vida a Lisardo (P 173-314, Q 199-366). En el segundo (I P 517-612, Q 631-762), cuando Curcio narra sus temores por el embarazo de Rosmira. En el cuarto (II P 1010-1101, Q 1276-1405), cuando Curcio termina su relato (asesinó a Rosmira, ella "resucitó" y portaba a su hija recién nacida). En el sexto (III P 1604-1785, Q 1890-2185), cuando Julia cuenta a Eusebio su vida de bandolera (P 1604-1683, Q 1890-2015).

En los diálogos conflictivos. En el tercer romance (I P 677-756, Q 795-944) Julia rompe con Eusebio.

Igual que en las obras cómicas y en los *autos* el romance es la estrofa mayoritaria.

Sobre las redondillas

Según Marín son mucho menos frecuentes que el romance, y Calderón las usa, a diferencia de Lope, en el diálogo argumentativo; en los demás momentos se sigue el uso habitual.

Lobato demuestra que la redondilla es frecuente pero no mayoritaria en las obras menores.

Hofmann explica que en los *autos* disminuye mucho el uso de la redondilla en relación con otros autores.

Comparemos con P y Q:

Confirmamos la observación de Marín: P 28% y Q 24% de redondillas, frente a P 46% y Q 52% de romance.

El uso en diálogo argumentativo se ve en el segundo pasaje de redondillas (I P 369-516, Q 423-630), cuando Curcio y Julia discuten porque ella debe recluirse en el convento (P 456-516, Q 554-630).

En el resto de pasajes de redondillas predominan los diálogos con todo tipo de situaciones y personajes.

No hay la misma proporción de redondillas entre las comedias y el teatro breve, aunque sí coincida el hecho de que en ambos grupos la redondilla es menos importante. Tampoco en los *autos* la redondilla es muy importante.

Sobre las décimas

Para Marín ocupan el tercer lugar en frecuencia y se usan en todo tipo de monólogos y diálogos, no sólo de amor.

Comparemos con P y Q:

Las décimas se encuentran en tercer lugar.

Su uso en monólogos se confirma en el segundo pasaje de décimas (III P 1842-1961, Q 2258-2387), cuando en un monólogo religioso Eusebio, antes de morir, confiesa sus pecados a Dios (P 1842-1901, Q 2258-2317).

El uso en diálogo amoroso ocurre en el primer pasaje (II P 1102-1241, Q 1404-1563), cuando Eusebio habla con Julia en el convento (P 1172-1241, Q 1473-1563).

Sobre las octavas

Para Marín reduce Calderón su uso en relación al de Lope, y lo especializa en asuntos graves, en estilo elevado y generalmente con altos personajes.

Comparemos con P y Q:

Hay sólo un breve pasaje de octavas (I P 613-676, Q 763-794), cuando Curcio se entera de la muerte de Lisardo y castiga, definitivamente, a Julia con el convento.

Sobre las silvas

Marín nos informa que son menos utilizadas que en Lope, y empleadas por Calderón en diálogos y monólogos de todo tipo y con personajes de cualquier rango social.

Lobato destaca que en algunas obras breves las silvas ocupan el primer lugar (en once de las cuarenta piezas cómicas).

Comparemos con P y Q:

Las silvas ocupan el cuarto lugar en frecuencia.

La primera (II P 757-865, Q 945-1079) tiene función de diálogo espontáneo con gran movimiento: Los bandoleros entierran a un caminante asaltado; Eusebio justifica sus actos vandálicos; Ricardo informa de la captura de una persona que no ha muerto gracias a que la bala se ha incrustado en un libro; Alberto promete confesión a Eusebio y el obispo queda libre; Eusebio se entera de que Julia está en el convento y decide asaltarlo.

La segunda (III P 1786-1841, Q 2186-2257) tiene función de diálogo agitado y solemne: Eusebio y Curcio se reconocen como hijo y padre; las tropas encuentran y persiguen a Eusebio; y Curcio queda entristecido.

La tercera (III P 1962-2006, Q 2388-2452) tiene función de diálogo agitado y solemne: Curcio se encuentra fatal por la muerte de Eusebio; Otaúo le informa de que Julia falta del convento; Gil dice que vuelven los bandoleros con otro capitán; y él mismo debe vigilar la tumba de Eusebio.

6.2. ¿De endecasílabos a octosílabos?

Siciliano [1986] define la poco explorada teoría de que algunos octosílabos calderonianos proceden de endecasílabos, porque el autor decidió dar rotundidad a determinados versos, en situaciones problemáticas o muy significativas de los personajes, jugando con las licencias de la sinalefa y la sinéresis para no alterar el esquema octosilábico de la redondilla y del romance. Ejemplifica con algunos versos de *El médico de su honra* y de *A secreto agravio, secreta venganza*.

Comparemos con P y Q:

En P se da un caso similar en verso de redondilla (P 946, Q 1176), que tiene diez sílabas fonológicas, convertibles en ocho métricas por una sinalefa y una sinéresis:

¿Quién aurá que aora nos vea?

Este verso pertenece a la angustia de Gil, tras ser atado junto a Menga y abandonado en el campo.

En Q vemos otro caso (Q 1232), también en redondilla, con once sílabas fonológicas, convertibles en nueve métricas por una sinalefa y una sinéresis:

del hallazgo, y gastó cien reales

Este verso de Gil pretende resaltar lo que gastó el villano Antón en una fiesta al recuperar a su esposa raptada por los bandoleros.

7. La función estructural del verso.

Williamsen [1977] explica, a partir de una cala en *La vida es sueño* de Calderón, en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, que en las escenas más importantes se produce un cambio métrico. Así distingue entre acción inicial, clímax dramático y clímax emocional. La acción inicial plantea el problema. El clímax dramático lo lleva a su límite. El clímax emocional lo resuelve. Como ejemplo plantea las tres silvas de *La vida es sueño*.

En P y Q se desarrolla esta misma técnica:

1. Acción inicial. El duelo entre Lisardo y Eusebio en romance, frente al pasaje anterior de redondillas.

2. Clímax dramático. Eusebio huye de Julia en el convento en romance, frente al pasaje anterior de redondillas.

3. Clímax emocional. Julia marcha al convento en P, y, en cambio, a los cielos en Q, en un pasaje de romance, frente al pasaje anterior de silva.

Posteriormente Bakker [1981] trata el mismo asunto y ejemplifica con comedias de Lope del periodo 1610-1635. Comprueba que el romance marca un fin o desenlace en el acontecer del drama, sea provisional, sea definitivo. También la redondilla en tales comedias es principio e introducción del romance.

Esta misma técnica fue seguida en P y Q, según hemos visto en nuestra comparación con las conclusiones de Williamsen, lo que implica que era una práctica habitual en los dramaturgos áureos.

d) La autoría según la métrica.

1. Lope y *La Cruz en la sepultura*.

Debemos comparar el periodo de 1620 a 1627 de la dramaturgia de Lope con P.

La fecha de 1620 supondría que Calderón hubiera compuesto el texto de *La Cruz en la sepultura* a una edad temprana y la de 1627 coincide con la última obra anterior auténtica a 1628 de Lope de Vega, año en que se entrega su manuscrito para la aprobación antes de su edición de 1629.

Morley y Bruerton [1968, 67-71] atribuyen a Lope en el periodo 1620-1627 veinte comedias: *Quien todo lo quiere*; *Dios hace reyes*; *El marido más firme*; *Amor, pleito y desafío*; *La juventud de San Isidro*; *La niñez de San Isidro*; *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*; *Amar sin saber a quién*; *La corona de Hungría*; *El poder en el discreto*; *El marqués de las Navas*; *Lo que ha de ser*; *El premio del bien hablar*; *La niñez del padre Rojas*; *El Brasil restituido*; *¡Ay, verdades, que en amor!*; *Sin secreto no hay amor*; *El piadoso aragonés*; *Amor con vista*; *Del monte sale quien el monte quema*.

Estudiemos el uso de las estrofas:

a) Redondillas. Lope emplea mucho más las redondillas en este periodo. Dieciocho superiores y dos inferiores. Veinte diferentes a P.

b) Décimas. Lope tiene porcentajes muy vacilantes. Usos superiores en siete, inferiores en siete y similares en seis. Catorce diferentes a P.

c) Romances. Lope emplea mucho menos los romances. Usos inferiores en diecisiete, y similares en tres. Diecisiete diferentes a P.

d) Silvas. Lope emplea raramente y en escasa cantidad las silvas. Sólo las utiliza en ocho

en cantidades inferiores. Todas diferentes a P.

e) Octavas. Lope tiene porcentajes muy vacilantes. Usos superiores en catorce, inferiores en una, similares en cuatro y no las emplea en una. Dieciséis diferentes a P.

f) Calderón no utiliza en P quintillas, sonetos, tercetos, liras, sueltos ni misceláneos.

g) Comienzos y terminaciones de actos. Esquema de P: redondillas-romance; silva-romance; y redondillas-romance. No coincide con ningún esquema de Lope en esta época y la forma silva-romance es empleada por el Fénix a partir de 1629 en *La vida de San Pedro Nolasco*; *No son todos ruiseñores*; *La noche de San Juan*.

h) Número de pasajes métricos. En P hay dieciocho. Lope emplea un mayor número en todas las comedias citadas.

2. Lope y *La devoción de la Cruz*.

Aunque Q aparezca ya bajo la correcta autoría de Calderón en 1636, debemos comparar con Lope para comprobar que Q se aleja aún más de las obras del Fénix.

Estudiemos el uso de las estrofas:

a) Redondillas. Todas las cantidades de Lope son superiores a las de Q. Todas diferentes a Q.

b) Décimas. Lope tiene porcentajes muy vacilantes. Usos superiores en diez, inferiores en cuatro y similares en seis. Catorce diferentes a Q.

c) Romances. El empleo es inferior en todas las comedias de este periodo de Lope. Todas diferentes a Q.

d) Silvas. Lope emplea raramente y en escasa cantidad las silvas. Sólo las utiliza en ocho en cantidades inferiores. Todas diferentes a Q.

e) Octavas. Lope porcentajes superiores en todas las obras de este periodo. Todas diferentes a Q.

f) Calderón no utiliza en Q quintillas, sonetos, tercetos, liras, sueltos ni misceláneos.

g) Comienzos y terminaciones de actos. Esquema de Q: redondillas-romance; silva-romance; y redondillas-romance. No coincide con ningún esquema de Lope en esta época y la forma silva-romance es empleada por el Fénix a partir de 1629 en *La vida de San Pedro Nolasco*; *No son todos ruiseñores*; *La noche de San Juan*.

h) Número de pasajes métricos. En Q hay dieciocho. Lope emplea un mayor número en todas las comedias citadas.

3. Calderón y su propia producción.

El primer trabajo sobre la cronología de las comedias de Calderón desde la métrica fue realizado por Hilborn [1938], que no he podido consultar por su difícil acceso, pero poseo referencias de él por los estudios extraídos de él por el mismo Hilborn, que estudió los versos *agudos* [1942], las quintillas [1948] y las silvas [1943].

De estos estudios nos interesa el de las silvas, ya que en P y Q no hay agudos ni quintillas. En él podemos comprobar que Calderón utiliza el tipo 2% de silvas (de pareados consonantes), según la clasificación de Morley [1918, 141-143], que ocupa la mitad de las obras del periodo calderoniano de 1623-1628, puesto que la otra mitad utiliza la silva del tipo 4%

Hilborn data a *La devoción...* cerca de 1633, ya que su *editio princeps* es de 1636 y la primera edición de *La Cruz...* es de 1634. Desconocía el texto de *La Cruz...* de 1629.

A partir de 1628 Calderón emplea raramente el tipo 2% de silva y en obras que Hilborn sitúa cerca de 1634, en cambio las demás comedias entre 1628 y 1634 emplean la silva tipo 4%

Osuna [1974] estudia los sonetos, que en P y Q no son utilizados. Wexler [1966, 15], sin conocer el texto P, sitúa a *La Cruz...* en 1623-1628, y a *La devoción...* en 1629-1631, siguiendo los datos de Hilborn [1938] y los de Morley y Bruerton [1940]. Wooldridge [1981, 162] estudia los romances y el número de pasajes métricos totales, y tampoco se refiere a *La Cruz...*; comprobamos que en el periodo 1623-1627 el número de pasajes de romances empleados gira en torno a siete, cantidad que varía poco en el resto de su producción; en el mismo periodo el número de pasajes métricos totales se acerca a veinte, que suelen reducirse en su producción posterior; data a *La devoción...* entre 1623 y 1625, Cruickshank [1989] estudia algunas obras y desconfía de Hilborn.

e) La fecha según la métrica.

Debemos partir del apartado d) 3. (Calderón y su propia producción), para la fecha. Hilborn la acerca a 1633 [1938], sin conocer el texto de *La Cruz...* de 1629. Wexler a *La Cruz...* en 1623-1628 y a *La devoción...* en 1629-1631 [1966, 15]. Wooldridge [1981, 162] a *La devoción...* entre 1623 y 1625.

Por la aparición de *La Cruz...*, de 1629, entregada para su aprobación en 1628 o antes, pienso que la fecha adecuada para P sería la propuesta por Wooldridge para *La devoción...*: 1623-1625. La fecha final conveniente para Q puede establecerse cerca de su presentación al censor, debido a las correcciones que Calderón efectuó sobre los diversos textos que conocía de *La Cruz...*: ¿manuscritos, P u otros?

ESTUDIO DE LAS FUENTES

1. Obras de devoción.

Ángel Valbuena Prat [1946, xxxvii-xliii], en su edición de *La devoción de la Cruz*, ofrece interesantes informaciones sobre las posibles fuentes de la comedia, que podemos aplicar a *La Cruz en la sepultura*, porque este texto es el origen del otro:

1\$Bovistau, Tesserant, y Belleforest narran, con comentarios de Valbuena, que

[...] hay un curioso capítulo: "De la milagrosa impresión de la señal de la cruz que en un árbol se vio en Bretaña, en la diócesis de Renes", en que, además del suceso del encabezamiento, se relatan otras apariciones y señales de cruces maravillosas. Pensemos en la cruz que, desde su nacimiento, llevaban en el pecho Eusebio y Julia, en la comedia de Calderón, y pueden servir de comentario estas líneas de Bovistau: "La cruz es una señal que nos trae a la memoria la grande obligación que todos tenemos de estar siempre contemplando en Aquél que por salvarnos estuvo en ella pendiente. Y también es señal de tal vigor que todas las veces que se nos aparece nos predice grandes significados que algunos son de contento, dicha y victoria; y otros de tribulación, fatiga y congoja". El autor refiere que, en tiempo de Juliano el Apóstata, en algunos hombres "se vieron sobre sus vestidos estar marcados con una señal de cruz, que resplandecían como oro, y parecía que estaban tejidas en las mismas ropas, y no asentadas sobre ellas. Y como se vieron marcados con aquella señal que ellos tanto aborrecían, lavaron los vestidos pensando quitarla dellos, mas su trabajo fue vano, porque cuanto más las estragaban, más resplandecían". Otra vez, en Constantinopla, "sobre los vestidos de los habitadores y sobre los ornamentos de los eclesiásticos se aparecieron unas cruces pequeñas, que parecía que estaban pintadas al olio, que fue cosa de gran terror y espanto". En los ejemplos de la cruz como castigo se alude al hecho, en el siglo X, de que "sobre los vestidos de las gentes se vieron cruces, que algunas dellas parecían manchadas de horrura y lepra, y después dello se siguió la más terrible hambre de cuantas por historias se saben".

2\$Fray Luis de Granada ve en la cruz un símbolo de la Redención, y entre los veinte frutos del árbol de la Cruz se refiere a la Pasión y Muerte de Jesús.

3\$Pedro López de Montoya explica:

Con divino consejo se ordenó que en los templos y en los caminos y en las casas y en otras diversas partes se pusiese la Santa Cruz, y la imagen de Christo crucificado, para que en todas las ocasiones y lugares que nos halláremos levantásemos los ojos y el corazón a esta santísima figura, y allí contemplásemos y hallásemos el remedio de nuestros males.

4\$Fray Alonso de la Cruz con fervor exclama:

¶Oh, árbol santísimo, que si no sacásemos tus excelencias sino de solas tres sombras, son declaración bastante de las maravillas que en ti obró Dios! El árbol de la vida que fue plantado en el paraíso tenía un efecto maravilloso, que era preservar al hombre de la vejez. ¶Oh, árbol santísimo de la Cruz, cuya fruta fueron los miembros del Redentor! [...] La Cruz da poderosa virtud, representando los tormentos que pasó en ella mi redentor, y que los míos, por él sufridos, no tienen que quedar sin premio; me los convierte en dulzura.

Neugaard [1973] aporta un pasaje del incunable *Flor de Virtudes* como posible fuente:

De aqueste vicio se lee en la *Vida de los sanctos padres* que fue un ladrón que havia fecho todos los males del mundo e fuesse a confesar a un hermitaño. E quando el hermitaño vino a darle penitencia el ladrón a cada cosa le dezía que no podía cumplir la penitencia e que no podía ayunar ni sabía fazer oración ni fazer otra penitencia. Entonces dixo el hermitaño: "Faz a lo menos esto: que a qualquiere cruz que fallares te arrodilles por amor de Nuestro Señor e le fagas reverencia. E el ladrón le prometió de lo assí fazer de buen grado. E el hermitaño entonces absolviólo de todos sus pecados. E, partiendo el ladrón de la hermita, topáronlo unos enemigos suyos e començó de fuyr por escapar. E fuyendo falló una cruz e, recordándose de la penitencia que el hermitaño le havia dado, arrodillóse por obedecer a su confesor. E, esto viendo, assí, fincadas las rodillas, vinieron sus enemigos e matáronlo súbitamente. E esto viendo assí, muerto, el hermitaño vio un ángel que le recibió el alma e la levó a parahízo. Entonces el hermitaño se començó a desdenar e indignar gravemente e enojarse, viendo que aquel que havia cometido tantos males era levado assí a parahízo por un tan pequenyo bien como havia fecho. E assí començó de pensar de no fazer más penitencia dende adelante, mas darse plazar e solaz en este mundo, pues vehía que el parahízo se ganava tan ligeramente e fuese de la hermita por bolver al mundo. Entonces el demonio tomó señoría sobre él e púsole un tropieço en medio del camino con que le embaraçó los pies de tal guisa que lo fizo caher por una montaña abaxo, de manera que murió. E el demonio llevó su alma al infierno por su inconstancia, porque no perseveró en el bien que havia començado.

Es posible que Calderón conociera esta historia, aunque fuese por segundas fuentes.

2. Libros de emblemas.

Mariscal [1981] opina que los libros de emblemas conocidos por Calderón pudieron influir en la composición de *La devoción de la Cruz*. Entre ellos cita el *Emblematun Libellus* de Andrés Alciato (Augsburgo, 1531) traducido al castellano en 1548; las *Empresas morales* de Juan de Borja (1581); los *Emblemas morales* de Juan de Covarrubias (1591); y las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava (1613).

Además desarrolla en su artículo la siguiente hipótesis:

Lo que quisiera sugerir es que existe una clara relación entre el teatro clásico y los libros de emblemas. Muchas imágenes en el texto calderoniano (como veremos en nuestro análisis de *La devoción de la Cruz*) son las mismas que se encuentran en la iconografía inmensa de los emblemistas, los conceptos morales como temas poéticos y dramáticos plasman una parte integral de los versos o *poesis* que acompañan los emblemas y el uso de la literarización de metáfora es una técnica de las láminas mismas. Es más, la traducción desde el lenguaje a la acción que hacían los dramaturgos encontró un paradigma en la fusión entre el lenguaje y el arte pictórico creada por los emblemistas.

Brenan [1965, 288] escribe:

one can best compare *La devoción de la Cruz* to the printings and polycrome statues of ecstatic saints and martyrs that were so popular at this period.

3. Obras literarias.

1\$El relato XXIII del *Libro de los exemplos* [Valbuena Prat, 1946]:

Crucis ob reverentiam venian petendi est indulgendum.

Qui por la cruz demanda perdón,
non le deber ser negado, non.

Era un homme que llamaban Iohan, que después de sancto, seyendo seglar una vegada encontró a un homme que había muerto a su hermano carnal. E queriéndose vengar dél e matallo, lanzóse en tierra delante él, e haciendo cruz con los brazos, dijo: "*Conjúrote por la sancta cruz de Nuestro Señor que me perdone*". E él así conjurado, movido a piedad, díjole: "*Yo por amor e reverencia de la sancta cruz te perdono toda mi enjuria*"; e levantólo et dióle paz. E después este

Iohan vino a un monasterio que es acerca de Florencia, e entrando por la iglesia, la cruz, aún está ally, dizen que se inclinó a él.

2\$La comedia *La fianza satisfecha*, de Lope. Cuenta Valbuena Prat:

La audacia del protagonista y la lección de caridad cristiana del arrepentimiento son quizá las guías generales de las dos obras. Pero hay además coincidencias: El parto doble (del que nacen Julia y Eusebio, en Calderón; Marcela y Lidora, en Lope), el tema del incesto de *La fianza*, consciente en la pasión de Leonido por Marcela, subconsciente en la de Lidora por él. [...] Lope, que poseía una potente adivinación de los valores vitales, llega a las más crudas regiones del incesto, planteando claramente el llamado "complejo de Edipo", a diferencia de Calderón, que no pasa de la insinuación del amor entre hermanos.

3\$La comedia *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. Su posible influencia

está más en los detalles que en lo esencial. La vida de bandoleros, del acto II de la obra de Amescua, parece haber sugerido parte de las jornadas II y III del drama de Calderón. Pero la relación se hace evidente por el hecho de hallarse hasta frases copiadas en Calderón, que seguramente recordaba de memoria y serían de efecto para los oyentes, dada la popularidad de la comedia del guadijeño.

4\$La comedia *El bandolero de Flandes*, de Álvaro Cubillo de Aragón. Para Valbuena ésta de Cubillo

emparenta con la serie de comedias sagradas en que la vida desenfadada del protagonista antecede a su arrepentimiento y muerte en aspecto de santidad o cuando menos de salvación. La escena del drama de Cubillo en que Paulo lleva a Cosme, su víctima, a confesarse, después de un diálogo y desafío semejantes a los del acto I de *La devoción*, demuestra a mi parecer la relación entre las dos comedias. *El bandolero*, que pertenece a la primera época de Cubillo, es una obra embrionaria, sin cohesión suficiente en la rápida sucesión de escenas; pero creemos que siguió a Calderón.

5\$La comedia *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. Parece que

la escena, eminentemente dramática, de Eusebio y Julia ante el cadáver de Lisardo, puede proceder de la de Rodrigo y Jimena, en la primera parte

4. Vivencias de Calderón.

1\$Podemos buscar en la infancia del dramaturgo [Valbuena Prat, 1946]:

[...] varios de los móviles de la acción trágica de *La devoción de la Cruz*: El padre que impide el matrimonio de la hija; el hermano perdido que, sin saber su origen, se enamora de Julia, pueden cotejarse con algunos datos de la familia de Calderón. En el testamento del padre del poeta vemos en don Diego un tipo intransigente, imperioso, que hace pensar en los "barbas" de la comedia. Interesa, especialmente, subrayar su voz de mando en lo que se refiere a las posibles bodas de sus hijos, que tienen paralelo literario en la disconformidad autoritaria de Curcio respecto a las relaciones de Julia con Eusebio (en *La devoción*): "Item, mando expresamente a Diego Calderón, mi hijo no se case ni disponga de su persona sin licencia y acuerdo de los señores mis testamentarios o de la mayor parte dellos, y en particular le proyo de que se case con una prima suya, de que él y los señores testamentarios tienen noticia porque se la he dado yo, y si todavía lo hiciere o tomare otro estado sin la dicha prevención, por la presente revoco y anulo y doy por ninguno todo lo que por este testamento tengo hecho en su favor, y desde luego como hijo ynobediente lo desheredo en todo aquello que puedo conforme las leyes del reyno, y desde luego mejor en el tercio y quinto de los dichos mis bienes de suso declarados a los dichos Pedro y Jusepe Calderón, a los quales mando y encargo no se comuniquen con él, pues a banderas desplegadas a querido ser afrenta de sus agüelos y padres, y esto se cumpla ynbiolablemente en qualquiera de dichos casos". Del mismo modo, en el codicilo, refiriéndose a su hijo natural Francisco: "Le mando no se case con aquella mujer con quien trató de casarse, y si lo hiciere y conforme a las leyes le puedo desheredar de todo, lo hago". La existencia de este hermano de Calderón, perdido, lejano, se declara en este codicilo del padre: "Digo y declaro que tengo un hijo natural que se llama Francisco Calderón y hasta aquí se llamaba Francisco González, hixo de una muger muy bien nacida, y por ser muerta no digo su nombre, y él ha sido tan travieso y de mal [la palabra siguiente está borrada], que me obligo a echarle de mi

casa, y anda perdido por el mundo; quiero que si pareciere en algún tiempo, que mis hijos de la parte que les toca de mi hacienda y herencia le dé cada uno lo que le tocare conforme a las leyes del reyno, sin que sea necesario que el dicho Francisco Calderón tenga necesidad de probar si es o no mi hijo".

2\$En las vivencias atribuidas a Calderón:

La más sonada de las travesuras de Calderón es la referente al asalto del Convento de las Trinitarias y cuestión con el predicador del Rey, fray Hortensio Paravicino. En un lance cerca de la calle de Cantarranas (hoy de Lope de Vega) el cómico Pedro de Villegas hirió a un hermano de Calderón (el suceso ocurrió seguramente en los últimos días de diciembre de 1628 o primeros de enero de 1629) y se acogió a sagrado en el convento próximo de las monjas Trinitarias (donde se había enterrado a Cervantes y se halla hoy en la calle citada). Don Pedro Calderón y los suyos, acompañados de la justicia, asaltaron el convento y vejaron a las monjas, creyendo escondían al matador. Es posible que el recuerdo de esta escena viva desfigurado en los sacrilegios de *La devoción de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*, si no son anteriores.