

ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN

ESTUDIO DE LA INTERPRETACIÓN

1. Estado de la cuestión

Tieck (1799) [Durán y González, 1976, I, 40-41] contó a August Wilhelm von Schlegel la honda y agradable impresión que *La devoción de la Cruz* le había producido.

Schack [1845, IV, 342-327] considera que *La devoción de la Cruz* aparece extraviada por la superstición y el fanatismo, ya que un hombre que comete crímenes de toda especie, pero adherido a la fe y al símbolo de su Divino Fundador, se salva de la condenación. El milagro que la Cruz hace en los dos hermanos forma el verdadero núcleo del drama, que les conduce a la salvación eterna. Recoge también la opinión de Rosenkranz:

La idea fundamental de *La devoción de la Cruz* sólo causa extrañeza a quienes no saben transportarse al terreno propio y peculiar del catolicismo español, no seguramente a la conciencia de los católicos, familiarizados con las reliquias y con la santa virtud, que atribuyen a ciertas señales. Sólo la confianza infinita de la fe en Dios, que, impulsado por su eterno amor, se sacrificó por nosotros en la cruz, justifica a los pecadores. En este concepto, al arrepentirse los dos hermanos de sus pecados al reconocer la cruz, entran también ambos en la gracia divina. La conciencia no tiene para nada en cuenta la reforma moral, que puede hacerse en un tiempo más o menos largo, ni otras razones de esta índole, sino un solo momento, si este momento es en sí tan importante y decisivo, como el que pudiera resultar del transcurso de años enteros de arrepentimiento.

Menéndez Pelayo [1884, 207-216] opina que *La devoción de la Cruz* está escrita con desenfado, gallardía, frescura y menos convencionalismo que las obras de su madurez, por lo que este drama gana en libertad y franqueza lo que pierde en sus posibilidades dramáticas. Este crítico justifica la validez teológica del drama, porque la salvación de Eusebio no es una recompensa concedida a él por su devoción al signo de la cruz, sino por la fe viva que ardía en su pecho, por las buenas obras realizadas en su vida, por la protección especial que le concede el Cielo, y debido a que sus crímenes no procedían de su naturaleza depravada, sino de la ceguera de sus pasiones.

Para Mérimée [1908, 350-351] el drama es emocionante y patético; pero, desde un punto de vista puramente humano, resulta incomprensible. ¿Cómo conciliar, en Eusebio, tanta piedad y tantos crímenes? ¿Y cómo explicar lógicamente tan bruscas revoluciones psicológicas?

Rank [1929, 550-554], que aplica el psicoanálisis a *La devoción de la Cruz*, busca la relación entre los temas del amor entre hermanos (Julia y Eusebio) y el odio al hermano (Lisardo) con el recuerdo familiar de la hermana del poeta, doña Dorotea, que fue monja en edad temprana.

Valbuena Prat [1946, xxxiii-xxxiv] recoge la interpretación de Rank:

La esencia dramática [...] radica en lo siguiente: La atracción incestuosa, subconsciente, de Eusebio por su hermana Julia, y la pasión recíproca de la hermana; la muerte del hermano, y el también subconsciente motivo del reconocimiento de la cruz. Los dos primeros resortes de la acción coinciden con los esenciales del drama y la leyenda de Edipo, aunque atenuados, por sustituir los hermanos a los padres. [...] La cruz viene a ser como el "tabú" familiar que impone respeto y aleja toda idea sexual. [...] Freud ha estudiado la propensión infantil al incesto, y a la vez el horror a este hecho en las civilizaciones primitivas.

Entwistle [1948] parte de un método silogístico de exposición basado en la filosofía tomista y en la suarista; así en *La devoción de la Cruz* el silogismo quedaría de esta forma:

- La Gracia está suficientemente presente junto al pecador en todo momento para guardarle de la condenación.
- El pecador está efectivamente salvado cuando voluntariamente acepta esta Gracia.

Por lo tanto:

- Ningún pecador, por muy numerosos que hayan sido sus crímenes, o por muy tardío que

haya sido su arrepentimiento, se desesperaría.

Esta citada Desesperación, que no acepta la Gracia, es el peor riesgo para el creyente, puesto que le impide arrepentirse, ya que no cree en Dios o lo odia.

Calderón sostuvo el punto de vista molinista sobre la naturaleza de la Gracia, que es Suficiente, para convertirse en Eficiente, cuando el pecador se arrepienta. La Suficiencia sería el símbolo de la Cruz y la Eficiencia su consecuencia, como observamos en la Salvación de Eusebio por su devoción a la Cruz, en Julia debido a que la Cruz impide consumir el incesto, en Lisardo por morir confesado, y en Alberto por confiar en Eusebio y administrarle la Penitencia.

Parker [1949] refiere el título de otras comedias áureas protagonizadas por bandoleros: *La serrana de la Vera*, en sus versiones de Lope, Vélez de Guevara y Tirso de Molina, *Las dos bandoleras* de Lope, *El prodigio de Etiopía* de Lope, *La ninfa del Cielo* de Tirso, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El condenado por desconfiado* de Tirso.

Además destaca tres elementos característicos del bandolerismo teatral español:

a) La mayoría de los bandidos se rebelan contra la sociedad para vengarse de una deshonra injusta que les impide vivir respetados por ella.

b) La sociedad se reduce a la familia, y la autoridad social se encarna en el padre.

c) El problema moral del criminal: Su capacidad para el arrepentimiento y para la salvación.

Para Parker la cruz es el símbolo de la paz entre los hombres, y entre la Humanidad y el Creador. Curcio es el protagonista, cruel como marido y como padre. Eusebio es reservado por la Providencia para castigar al padre, quien revelará las consecuencias públicas de haber sido abandonado: Mata a Lisardo, consigue que Julia huya del convento para cometer crímenes, y mediante su propia muerte como público criminal apura la deshonra y vergüenza del padre. Además Eusebio es individualista y anarquista por no haber estado sujeto nunca a la disciplina y a la vida familiar, por lo que tiene conciencia de su propia dignidad humana. Ya hecho bandido, sabe que lleva una mala vida, pero sólo en el crimen puede defender su valor como hombre.

Parker [1962] piensa que Curcio es el centro de la obra, ya que es agente principal de la acción, de la tragedia, a pesar de que no muera. Su tragedia consiste en la ruina que devora a su familia y en la deshonra social que atrae hacia sí mismo. Además debe compartir la culpabilidad de los crímenes que han cometido sus hijos.

Valbuena Briones [1965, 141] explica que Calderón se sirve de Eusebio para probar que la gracia de Dios alcanza incluso a los criminales peores. Así se demuestra que la Providencia de Dios es más fuerte que el mal, y que el desenlace, con el perdón de Eusebio y Julia, revela la misericordia divina, rompiendo el determinismo, que hubiera llevado a los citados personajes a la condenación.

Honig [1965] se refiere al paralelo con el Antiguo Testamento y a la ironía de Dios sobre el honor de los hombres. Calderón utiliza en alguna de sus comedias recursos comunes a los autos, buscando una alegorización de la realidad, para extraer consecuencias morales como en los dramas de honor. La alegoría se revela a través de los actos de los principales personajes. La acción debe ser tomada como una continua analogía de la situación arquetípica de la caída y redención de la Humanidad. Eusebio es redimido por la Cruz igual que Adán, que es una prefigura de Cristo; Julia semeja a Eva; el convento al Paraíso; el alma a Eusebio y el cuerpo a Julia, por ello se buscan; el incesto entre Julia y Eusebio es similar al de Eva y Adán, causa del pecado original; la bajada del convento simboliza la caída de Julia; y la Cruz equivale al árbol del Paraíso. La cuestión del honor no sólo ocupa la mayor parte de la obra, sino que también es curiosamente alterada a la luz de la causa de Eusebio. Las convenciones del honor se relacionan con los tabúes no especificados, aunque básicos, concernientes al ataque sexual del varón contra

la mujer en la misma familia. Así, se produce una fuerte ironía, puesto que Eusebio, objeto de la venganza de Curcio, es redimido al final por la ley divina, que es superior a la ley del honor. El honor ha sido reemplazado por el milagro. Curcio se muestra como Jehová vengativo del Antiguo Testamento frente a Cristo misericordioso del Nuevo Testamento.

Aubrun [1968, 171-172] expone que *La devoción de la Cruz* demuestra que únicamente una serie de crímenes abominables podían llevar al inmisericorde Eusebio a reconocer a Dios, en el momento de ser ejecutado, con toda justicia, al pie de la cruz. He ahí un alma ganada, pues en el último momento asumirá las tres cosas que le faltan: El amor, la compasión y el perdón en cuanto tales, y atestiguará así *a contrario* la existencia de Dios. Este curioso personaje atestigua la existencia de un Dios de ficción, de teatro, el que imagina Calderón. Es un ejemplo de la autonomía de las palabras: Sólo los grandes pecadores tienen una conversión (teatralmente) interesante. La expresión de Calderón sobrepasa, sin duda, a su pensamiento.

McKendrick [1969] considera que Julia, como su hermano Eusebio, ha sido reservada para castigar a Curcio, por ello no se mueve bajo las mismas presiones que otras bandoleras del teatro áureo: Ella no es meramente una hija tiranizada o la víctima de la lujuria de un hombre. La tragedia que le acontece a ella fue iniciada antes de nacer. Su sexo, por lo tanto, no es causa de la tragedia, por el intento de matrimonio frustrado. Julia es presentada como su hermano. Para Calderón ella es tan representativa de la humanidad como Eusebio, tan capaz de hacer daño como de ser merecedora de salvación. Calderón reconoce que a este nivel de búsqueda dentro de la condición humana el sexo no importa.

Ruiz Ramón [1969] piensa que en *La devoción de la Cruz* la tragedia y el final feliz no se excluyen mutuamente, ya que el núcleo de la acción sería la ignorancia que tiene Eusebio de la capacidad redentora de la Cruz.

Krynen [1970] afirma con claridad que el tema de esta comedia no es otro que el castigo divino de la venganza de honor sacrílega: frente al desacato sacrílego perpetrado por Curcio cuando perdiendo "al cielo el respeto", se atrevió a lavar la mancha de su honor en la sangre inocente de Rosmira, el Cielo vuelve por su propio honor, castigando la venganza sacrílega por medio del más tremendo caso de infamia familiar. Después explica que Curcio ha desafiado al Cielo, que se venga desde el principio, cuando resucita a Rosmira, y cuando hace nacer a dos hijos que se aman de forma incestuosa inconscientemente, pero que no caen en pecado porque la señal de la Cruz se lo impide. También Lisardo sirve como instrumento del castigo de la Providencia, al morir y lograr la confesión de sus pecados gracias a Eusebio, su asesino.

Wardropper [1970] nos demuestra que el sentido del honor de Curcio y sus obligaciones son proyectados a través de las actividades de su propia imaginación, como ocurre en sus dudas sobre el embarazo de Rosmira.

Hesse [1973] considera que la obra debe interpretarse según las "crisis de identidad" de los personajes, lo que les produce una alienación frente a sí mismos y frente a la sociedad. La primera crisis ocurre en el duelo entre Lisardo y Eusebio; aquél debe defender el honor de su hermana, a pesar de que él también es un galán como su oponente Eusebio. La segunda es propia de Eusebio, debido a que ignora quién es él realmente. La tercera entre Julia y Curcio, cuando éste le ordena profesar en el convento, a lo que ella se opone, alegando el libre albedrío. La cuarta de Curcio consigo mismo, puesto que duda de su paternidad sobre Julia. La quinta entre Julia y Eusebio, cuando ella se debate entre la venganza y el amor. La sexta de Eusebio frente a la sociedad. La séptima de Julia, al ser sorprendida por Eusebio en el convento, duda entre ser novia de Cristo o de Eusebio. La octava con la lucha entre Curcio y Eusebio. La novena cuando Eusebio y Curcio se reconocen como hijo y padre. La décima en el momento en que Curcio intenta estrangular a Julia. Las soluciones a estas crisis son diversas: Lisardo, Eusebio y Julia las

superan, por su confianza en la Redención, basada en la confesión y en la fe en la Cruz; pero Curcio no, ya que es el motor de su propia tragedia, condenándose en vida, frente a la salvación milagrosa de sus hijos.

Varey [1970] afirma que de Curcio emanan las acciones inverosímiles de los demás personajes, aunque ellos no estén desprovistos del libre albedrío. Esta idea se muestra con claridad en Julia, que opone su libertad a los deseos de su padre, quien quiere enclaustrarla en un convento. Este crítico también estudia los símbolos literarios y escénicos: (1) Curcio lleva a Rosmira a la oscuridad del bosque, para matarla; (2) Eusebio asalta el convento donde se encuentra Julia de noche; (3) Eusebio debe entrar en el convento por lo alto del muro, lo que simboliza la oposición del Cielo a sus propósitos; (4) Julia escapa del convento, detrás de Eusebio, de noche; (5) la indumentaria masculina de Julia, además de convención teatral, simboliza la violencia; (6) las imágenes del sol asociadas al amor sensual, al honor mundano, y al sol del amor religioso.

Smieja [1973] piensa que Julia se mueve por un sentido deformado de la justicia y por una sospechosa interpretación de la teología: como el mayor pecado puede ser perdonado, ella no vacilará a la hora de cometer crímenes.

Seator [1973] busca una justificación existencialista del hombre en varios dramas de Calderón. Parte de Hauser [1965, 112-113], quien opina que, desde la identidad problemática del hombre, su fracaso nace por intentar parecer lo que es y no conseguirlo, en parte porque no debe, en parte porque no se atreve; así, en Shakespeare, Cervantes, Calderón y otros autores el personaje se oculta tras una identidad ficticia, que divierte a los espectadores. Sigue con Marín [1959, 156], para quien la alienación del siglo XX se produjo por la complicación de las certezas medievales con las ideas renacentistas. Aporta la idea de Casaldueiro [1968, 184] de que los dramas existencial y barroco en sus últimas tensiones creadas por problemas vitales degeneran en violencia. Continúa con Serrano-Plaja [1966, I, 403] que compara a Calígula, de Camus, con Eusebio, de Calderón, cuyos actos violentos y perversos constituyen un tipo de reto osado para una fe trascendente y respetada. Finalmente, Seator [1973, 27] concluye que el teatro existencial no presenta otra trascendente creencia que la idea de que el comienzo del ser humano es libre y capaz de determinarse a sí mismo a través de la autenticidad de sus actos, pero su insistencia sobre el acto como un producto de lo individual, y lo individual como producto de sus actos, presenta un punto de comparación con el sacrificio del héroe calderoniano.

Sloane [1977], sin comprender la obra, considera que la "strangeness" o "lo estrafalario" es el motor de la obra. Se pregunta cómo puede producirse en el último momento la redención de un horrendo criminal, cuyo único mérito ha sido el respeto a la Cruz; y cómo se pueden interpretar los hechos extravagantes y los cambios de carácter que aparecen en la obra. Además piensa que estas extrañas acciones son inverosímiles tanto para los personajes como para los espectadores. El argumento depende de la dialéctica entre la fuerza fatal de la venganza y la esporádica clemencia milagrosa asociada al símbolo de la Cruz (en el momento en que Rosmira se salva de Curcio; cuando Eusebio renuncia a Julia después de asaltar el convento; al detenerse la lucha entre Eusebio y Curcio; en el enterramiento de Eusebio; y en la Cruz que eleva a Julia ante la cólera de Curcio). También 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. La imaginación superproductiva de Curcio le conduce a proyectar su subjetividad sobre el Universo y a influir gravemente en la vida de sus hijos: Lisardo muere por defender el honor de su padre, Julia se ahoga bajo la voluntad paterna, y Eusebio es la víctima principal, puesto que, al haber quedado abandonado en el monte en su nacimiento, es condenado a un mundo que no hace justicia, que le niega su categoría social, y le marca con una

identidad especial sólo clara para Dios. Esta identidad especial de Eusebio es inescrutable. Parece que Eusebio intenta cumplir una obligación que, realmente, no entiende, debido a que sale indemne de sus circunstancias fatales (raro nacimiento, infancia y adolescencia con abundantes peligros, homicida de su hermano, vida de bandido, enamorado de su hermana, enemigo de su padre). La sociedad le ofrece normas sólo para excluirlo, pero el Cielo lo acepta, aunque no le dé normas.

Marcos [1978, 32] opina que Eusebio y Julia se salvan, no sólo por la fe, sino sobre todo, por su regeneración afectiva y sincera, lo que sirve para exaltar la capacidad salvadora del símbolo redentor cristiano de la Cruz.

Sullivan [1980] parte de una traducción de *La devoción de la Cruz* al flamenco en 1665 por Antoon Frans Wouthers, quien modifica el texto calderoniano, omitiendo el libre albedrío para dar el carácter jansenista, muy cercano a la idea de la predestinación.

Mariscal [1981] basa sus interpretaciones en el uso de los emblemas, conocidos por Calderón en libros como el *Emblematum Libellus* de Andrés Alciato, las *Empresas Morales* de Juan de Borja, los *Emblemas morales* de Juan de Covarrubias y las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava. Concluye así:

Lo problemático del drama se ha encontrado en las acciones de Julia después de su caída, es decir, se ha criticado por inverosímil la intensidad de sus delitos (cinco asesinatos a sangre fría) en cuanto al carácter de la joven. Según nuestro análisis de las escenas designadas 'emblemáticas', sin embargo, el enfoque del texto se hace justamente aquella tragedia de Julia. La cuestión de la salvación moral, por la cual se ocupa el dramaturgo, se vincula no a los crímenes de Eusebio (los cuales en realidad no son tan horribles como los de Julia), ni a la ceguedad de Curcio (como ha sugerido Parker), sino a la caída, degradación y salvación final de la mujer. El descenso de Julia por la escala hay que verlo simbólica y emblemáticamente (como el público contemporáneo lo hubiera visto) para entender sus acciones posteriores como pura hipérbole nunca diseñadas para ser verosímiles y utilizadas sólo para comunicar el concepto de una caída irremediable y hacer aún más impresionante la idea de la redención. Así nos damos cuenta que las escenas más fantásticas (quizás, catárticas) en términos de efectos teatrales son las en que Julia desempeña el papel principal. El caos que sigue a la caída de Julia resulta más terrible en el tablado que el de Eusebio, sus actos son más depravados que los de Eusebio o de Curcio y su salvación más milagrosa. Ciertamente que la escena final le pertenece totalmente a ella: Eusebio no está, Curcio actúa solamente como testigo asombrado y pasivo, mientras Julia sube al cielo, asida a la cruz redentora. Hemos señalado también cómo Calderón introduce su tema en la primera escena con la caída de la burra, asunto ligado al desarrollo del personaje de Julia. Por ello, nos parece acertado comparar a estos personajes a los de un *auto* en que las características individuales retroceden en favor de principios presentados simbólicamente. Pero lo insólito aquí es que dichos principios estén incorporados a una mujer. [...] Calderón ha creado, pues, una especie de oposición (hombre-teoría / mujer-acción) que se resuelve en la escena final donde el sepulcro del hombre transporta a la mujer pecadora hacia la liberación eterna.

García Montero [1981] parte de que el origen de *La vida es sueño*, *La devoción de la Cruz* y *El mágico prodigioso* se debe a la formación jesuítica de Calderón, quien se apoyaba en la idea de que el hombre se debe a su inteligencia y libre albedrío, según defendió Luis de Molina, s.j., (en *De concordia liberi arbitrii cum gratiae donis*, 1582), lo que contrastaba con los valores teológicos de los dominicos, para quienes la omnipotencia divina no tiene límites.

Hesse [1982] encuentra el tema del incesto en varias comedias de diversos autores con soluciones distintas: La simple alusión en Lope (*El castigo sin venganza*), la violación de Tamar por Amón en Tirso (*La venganza de Tamar*) y la huida de Eusebio cuando comprueba que Julia es su hermana (*La devoción de la Cruz*).

Hidalgo [1981] piensa que el teatro calderoniano encarna poética e imaginativamente la esencia misma del hombre. Es en la pregunta calderoniana por el sentido y dignidad del hombre donde aflora inevitablemente la relación con Dios, Creador y Premio de la Inmortalidad. Aún en aquellas obras donde Calderón parece plantearnos cuestiones religiosas o teológicas, se descubre que el hombre es su punto de partida y tema central.

Para O'Connor [1983] Eusebio es el personaje central sobre el que se concentra la

intervención divina. Además su milagrosa resurrección sirve a tres propósitos diferentes: (a) recordar visualmente la intervención divina en los hechos del hombre; (b) realzar a los sacramentos como medio de la gracia divina; y (c) hacer hincapié en la naturaleza milagrosa de la redención y salvación del hombre. Eusebio "descubre en el desenlace tres cosas palmarias: 1\$su padre es Dios; 2\$su identidad se funda en el hecho de ser hijo de Dios; 3\$su destino es el cielo, la única herencia permanente". Sobre Julia, O'Connor explica que no se enfoca el drama exclusivamente en Eusebio, sino también en Julia, al igual que se aclara el patrón sobre la preocupación sobrenatural por el hombre y la mujer. Después de haber estado subyugada al constante rigor de su padre Curcio, Julia aprende, asimismo, que tiene otro padre, Dios, que es hija de Él, que su identidad se funda en esta relación y que su destino es el cielo. Al volver a su convento en volandas, Julia es liberada de la cadena opresiva del código del honor y de los rigores de un padre tirano que nunca podría evaluarla conforme a su verdadero valor. Para O'Connor Curcio representa el rigor del código del honor, que se opone a la intervención divina, para acabar, al finalizar el drama, en la soledad, siendo el único personaje no afectado por la gracia ni integrado en una nueva vida sobrenatural.

Según Benabu [1988] el enfoque de la obra cae sobre Eusebio, tanto en la acción como en el tema, y no sobre Curcio. Vemos a un galán que ama con pasión, sin patrimonio que lo proteja, perseguido por fuerzas que son superiores a las suyas, pero sostenido siempre por una constante y 'natural devoción' a la Cruz. La resurrección, más que la muerte, de Eusebio impresiona al espectador por la propia fuerza dramática que produce el cuadro en que se proclama el tema central de la obra: el triunfo espiritual del individuo por vía de su devoción a la Cruz.

Satake [1990] demuestra que el simbolismo de luz y oscuridad significa la clara división de dos mundos incompatibles: El mundo cristiano y el pagano, que representan respectivamente la vida afirmativa en que se subraya la victoria de la religión católica, y la vida negativa en que los protagonistas rinden culto a una fe errónea o se consagran a la idolatría. Estas imágenes son desarrolladas por Calderón en *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres*, *Las cadenas del demonio*, *Los dos amantes del cielo*, *El purgatorio de San Patricio* y *La devoción de la cruz*. En ésta última la oscuridad significa el concepto proclive al mal y ahonda la conciencia del bien y del mal por medio de infortunios. Los episodios que se equiparan a la conciencia delincuente son espacio interceptado de la luz, y son materias adecuadas para introducir a los protagonistas pecadores en los bajos fondos con el propósito de destacar al final de la obra el efectismo de la transición espiritual de la oscuridad a la luz.

No he encontrado los siguientes artículos de periódicos, estudios y ediciones, citados por Ángel Valbuena Briones [1965]:

"Das spanische Theater", en *Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniss historisch dargestellt*, de Heinrich Alt (Berlín, 1846).

Zur Geschichte der Poesie, de Friedrich Zimmermann (Darmstadt, 1847).

Études sur L'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie, de Philarète Chasles (París, 1847).

Immortellen aus Toledo, trad. de pasajes breves de *La Virgen del Sagrario*, *La devoción de la cruz* y de *El médico de su honra*, de J. Fastenrath (Mayer, Leipzig, 1869).

The Prose Works, de H. W. Longfellow (London, 1873), 395-396.

"Une drame religieux de Calderón de la Barca", de Victor Molinier, *Mémoire de l'Académie des Sciences*, serie séptima, tomo VII (Toulouse, 1875).

"*De Devotie tot het Kruis*", *Studiën over Calderón en zijne Geschriften*, de J. H. Putman (Utrecht, 1880).

"La devoción de la cruz", en *Rabido esboço da sua vida escriptos*, de José Silvestre Ribeiro (Lisboa, 1881).

"Grillparzers *Ahnfrau* und Calderóns *Andacht zum Kreuze*", de Lambel, *Die Presse*, núm. 16 (1884).

"Il dramma religioso di Calderón, in *Fra drammi e poèmi*, de E. Gorra (Milano, 1900).

"Dramatourg-mystik", de S. Botkin, *Vyestnik Yevropy* (1916), 153-177.

"Calderón and the Spanish religious theatre of the seventeenth century", de J. B. Trend, en *Seventeenth Century Studies presented to Sir Herbert Grierson* (Oxford, 1938), 161-183.

"The ideas embodied in the religious drama of Calderón", de Lucy Elizabeth Weir, *Studies in Language, Literature and Criticism*, núm. 18 (The University of Nebraska, Lincoln, 1940).

"Voltaire, Calderón e il mito del eslege", de Luigi Derla, *Aevum*, vol. XXXVI (Milano, 1962), 109-140.

2. Diferencias textuales entre P y Q: Consecuencias en el argumento y en el tema.

Debemos revisar los momentos más importantes de P y Q para estudiar las diferencias textuales y sus consecuencias. Se trata de éstos: (1) el duelo entre Lisardo y Eusebio; (2) la discusión entre Curcio y Julia; (3) la ruptura entre Julia y Eusebio después de la muerte de Lisardo; (4) el primer encuentro entre Eusebio y Alberto; (5) la decisión de Eusebio de asaltar el convento; (6) en el primer relato de Curcio; (7) en el asalto de Eusebio al convento; (8) Julia huye del convento; (9) los prisioneros de Eusebio; (10) Julia vestida de hombre, prisionera de Eusebio; (11) Curcio y Eusebio se encuentran; (12) Alberto en la tumba de Eusebio; (13) arrepentimiento de Julia, ira de Curcio y viaje (en P), milagro (en Q) al convento.

Explicación:

(1) El duelo entre Lisardo y Eusebio (P 81-346 con 265 versos, Q 93-400 con 307, con 42 más en Q). Los restaurados se corresponden con una información de Lisardo (Julia será monja), con amplificaciones estilísticas (Q 139-142) y con la retórica milagrera de Eusebio sobre su asombroso nacimiento. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(2) La discusión entre Curcio y Julia (P 456-509 con 53 versos, Q 554-623 con 69, con 16 más en Q). Las variantes aumentan la tensión entre Curcio y Julia, puesto que el padre muestra las ventajas del convento y la hija su deseo de escoger con libertad. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(3) La ruptura entre Julia y Eusebio después de la muerte de Lisardo (P 677-756 con 79 versos, Q 795-944 con 149, con 70 más en Q). Los restaurados muestran un mayor enfado de Julia con Eusebio, con un acto que termina con gran tensión entre estos personajes. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(4) El primer encuentro entre Eusebio y Alberto (P 789-828 con 39 versos, Q 977-1031 con 54, con 16 más en Q). En las variantes Alberto explica que dejó el obispado de Trento para fundar una orden de eremitas, lo que implica su gran dignidad eclesiástica. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(5) La decisión de Eusebio de asaltar el convento (P 829-865 con 36 versos, Q 1032-1079 con 47, con 11 más en Q). En los restaurados Eusebio se rebela ante el temor de violar el sagrado recinto. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(6) En el primer relato de Curcio (P 1010-1091 con 91 versos, Q 1276-1393 con 117, con 26 más en Q, pero con abundantes omisiones de versos de P). En las variantes se recrea el ambiente previo al asesinato de Rosmira, para buscar mayor morbo, y se amplía la sensación de

inocencia e indefensión de ella. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(7) En el asalto de Eusebio al convento (P 1102-1298 con 196 versos, Q 1404-1638 con 234, con 38 más en Q, pero con abundantes omisiones de versos de P). Los añadidos sirven para aumentar la tensión de la discusión entre Eusebio y Julia, y ampliar la sensación de terror de él cuando descubre una cruz en el pecho de ella. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(8) Julia huye del convento (P 1299-1379 con 80 versos, Q 1639-1774 con 135, con 57 más en Q, pero con varias decenas de versos omitidos de P). Los restaurados se emplean en desarrollar el miedo de Julia, y su desprecio, después de no poder volver al convento, a toda su vida anterior (amor, familia, convento, sociedad). No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(9) Los prisioneros de Eusebio (P 1456-1595 con 139 versos). Están omitidos en Q, ya que parecen hacer perder la tensión dramática ante el encuentro entre Eusebio, capitán de bandoleros, y Julia disfrazada de hombre, prisionera.

(10) Julia vestida de hombre, prisionera de Eusebio (P 1596-1683 con 87 versos, Q 1878-2015 con 137, con 50 más en Q). Las variaciones consiguen que Julia tenga más y peores pecados, al par que mayor presencia en las tablas que en P. El tema sigue el mismo: La vida desordenada por haber abandonado la religión.

(11) Curcio y Eusebio se encuentran (P 1754-1965 con 213 versos, Q 2142-2391 con 249, con 36 más en Q). El objetivo es alimentar la tensión en el choque entre ambos. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(12) Alberto en la tumba de Eusebio (P 2007-2046 con 39 versos, Q 2453-2504 y 2512-2542 con 81, con 42 más en Q). Sigue el *crescendo* dramático. No hay cambios ni en el argumento ni en el tema.

(13) Arrepentimiento de Julia, ira de Curcio y viaje (en P), milagro (en Q) al convento P 2075-2102 con 27 versos, Q 2543-2575 con 32, con 5 más en Q, aunque con abundantes variantes). Cambia el argumento cuando Julia sale por los aires, aunque no el tema: La Redención por la Cruz.

Esta ausencia de cambios cualitativos entre P y Q confirmaría la idea de Reichenberger y Caminero[1991, 1-13] 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.

3. El texto P: Una comedia con rasgos de *auto sacramental*.

3.1. Argumento.

Primera jornada. Los villanos Gil y Menga intentan sacar a su burra de un bache del camino. Él busca ayuda, oye ruido, y observa que dos hombres se apean de sus caballos. Éstos, Lisardo y Eusebio, se baten en duelo, ya que el primero defiende el honor de su hermana Julia frente al galán, que narra, por otra parte, 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 así acontece. Gil comenta a sus amigos lo sucedido. Julia 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 informa de que ha asesinado a Lisardo. Curcio ordena a Julia ingresar en el convento y ambos

discuten. Él 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 anuncia 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, pero le permite escapar.

Segunda jornada. Eusebio entierra con ayuda de otros bandidos a un asaltado. Después, solo, se confiesa o define capitán de bandoleros, ya que su patria lo persigue. El forajido Ricardo le comenta 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 que éste muera. 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, pero topan con él. Eusebio deja atados a estos villanos y les encarga 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 interrumpe, cuando ella siente haber parido dos criaturas. Octavio interrumpe a Curcio, para informarle de que se aproxima un escuadrón de bandoleros. Eusebio y dos bandidos se acercan al convento en donde profesa Julia. Sube al convento, encuentra la celda de ella, e intenta seducirla. Los bandoleros comentan que son las tres de la mañana. Eusebio ve en el pecho de Julia una cruz, y escapa. Se encuentra, al bajar, con sus amigos. Julia sale del convento por la escala que utilizó Eusebio, para buscarlo. Un bandolero recoge la escala olvidada. Julia, temerosa, desea volver, pero ha desaparecido el cordaje. Reta al Cielo por no permitir 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. Julia se descubre ante Eusebio y le cuenta sus crímenes, después de escapar 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, quien huye perseguido por sus enemigos, en tanto que Curcio reconoce, en soledad, que el bandido es su hijo. Éste se despeña y pide a la Cruz no morir sin confesión. Eusebio y Curcio se reconcilian y muere el joven. Curcio se entera de que Julia falta del convento. Gil dice que vuelven los bandoleros, capitaneados por otro hombre; también queda al cuidado de la tumba de Eusebio, mientras los demás van a luchar contra los forajidos. Gil vigila temeroso la tumba. Alberto, perdido en el monte, oye su nombre repetido, encuentra la tumba y confiesa al espíritu de Eusebio. Julia dirige a los bandoleros. Eusebio ha recibido el sacramento de la confesión, los bandidos han sido derrotados, y la chica 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 la ira de Curcio.

3.2. Relaciones con los *autos*.

3.2.1. Estado de la cuestión.

Conviene repasar el estado de la cuestión de los principales estudios sobre los *autos* calderonianos, para poder comparar, en los siguientes apartados, sus observaciones con las características de P y Q, y así extraer conclusiones correctas en la interpretación. Nuestro recorrido será cronológico, resumiendo los contenidos principales de cada investigación. Posteriormente, en las relaciones temáticas, de género literario y escénicas privará la calidad de los estudios y su aplicación a P y Q.

Valbuena Prat [1924] ofrece un exhaustivo estudio sobre los autos sacramentales de Calderón y clasifica los autos en dos tipos: (a) En los que persiste el estudio de los personajes, la pasión, la parte historial, que generalmente tratan un tema de Antiguo Testamento, o de la historia o de la leyenda de España; y (b) En los que culmina la belleza de la forma, la idea, el símbolo, lo teológico, combinado con la gran importancia de la escenografía.

Silva [1938] explica con brevedad algunos rasgos de los dramas religiosos de Calderón: El indisoluble matrimonio entre religión y arte, el *contemptus mundi*, el libre albedrío, la voluntad, el poco interés de la teología *per se* en Calderón, las deudas con Santo Tomás de Aquino, San Agustín y los Santos Padres.

Parker [1943] define con claridad las características de los autos sacramentales.

Lope y sus predecesores escenifican autos de temas no exclusivamente eucarísticos.

Calderón distingue entre el *asunto* y el *argumento* del auto. El *asunto* es la Eucaristía y el *argumento* puede variar y proceder de cualquier "historia divina", legendaria o ficticia.

La Eucaristía es el centro de la doctrina católica. Por el sacrificio se redimen los pecados; por el Sacramento se acrecienta la Gracia. Por elegir a la Eucaristía por *asunto* o tema central, tal como ocurre en la teología católica, y por desarrollar las implicaciones resultantes en diferentes terrenos, Calderón consiguió poner de manifiesto la fecundidad de la Eucaristía en cuanto fuente y centro de la doctrina y vida cristianas. Ya que el sacrificio eucarístico es el sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención, junto o por separado de los dogmas del Pecado Original y el de la Encarnación, podía constituir el tema de un auto, y su tratamiento podía variar en extensión de una obra a otra según el carácter de las alegorías usadas.

Los autos pueden clasificarse en Dogmáticos, de Historia Sagrada, Apologéticos y de Devoción.

El aspecto litúrgico, o el devoto, es la primera característica de los autos que se deduce de la definición de Calderón. La segunda es su carácter de sermones: una forma de instruir. Procuran instrucción moral e instruyen también en "cuestiones de la Sacra Teología", instrucción dogmática, pero no son sermones ordinarios, ya que se hallan "puestos en verso", por tanto, producen en el público el efecto apropiado a este medio artístico. Más aún, son poesía dramática, "en idea representable", y, por consiguiente, nos llegan no sólo por el oído, sino también por la vista. Finalmente, es imposible representar los dogmas ateniéndose al principio de la verosimilitud: no pueden incorporarse a una acción dramática, representativa de una posible experiencia humana, con la cual los espectadores puedan asociarse. La creencia en los dogmas puede influir en el comportamiento, pero éstos se hallan, en cuanto dogmas que son, fuera del horizonte de la experiencia y no existen más que como ideas. Ya que la intención confesada de Calderón era la de enseñar teología por medio dramático, tenía que dar una versión dramática de ideas y no de acciones humanas.

El dogma de la Redención comprende varias ideas: la caída del hombre de la Gracia; su sujeción al pecado; la imposibilidad en que se halla de volver a conseguir el favor de Dios por sus propios esfuerzos; la Encarnación; el sacrificio propiciatorio de Cristo. Para llevar a escena los dogmas era necesario, por consiguiente, que la Humanidad, la Gracia, Satán, la Culpa, el Judaísmo, el Paganismo y el mismo Dios se convirtieran en personajes dramáticos.

El Hombre en los autos nunca llega al conocimiento de la existencia de Dios por su razón sola, sino ayudado por un "impulso divino". Es decir, Calderón acepta la teoría de la iluminación de San Agustín.

En la técnica teatral desarrolla dos esferas o planos diferentes: el mental y el de la representación teatral en el escenario. Al primero corresponde el tema (*argumento*), al segundo la acción dramática visible (*realidad*). El tema está sacado de la imaginación (*fantasía*), la acción

procede del arte literario (*metáfora*) que opera sobre el tema. En la composición de un auto existe, pues, una progresión ordenada, cuatro etapas diferentes, y cada una, menos la primera, depende de la que le precede: *fantasía* > *argumento* > *metáfora* > *realidad*.

Los autos se apartan del módulo generalmente aceptado para las obras dramáticas. se apartan en dos aspectos: primero, en que tratan de un plano de experiencia distinto, son conceptuales y no realistas; segundo, carecen de verosimilitud; la acción representada en la escena, a pesar del elemento narrativo aportado por la alegoría, no simula una acción de existencia posible fuera de la escena. Pero existe, naturalmente, la posibilidad de tal acción en la esfera de la experiencia conceptual; el vínculo entre esta posibilidad y la acción del auto se halla en la mente del que la concibe. Esto es lo que hace a menudo Calderón en sus últimos autos: permite al público que siga todas las etapas del hilo del pensamiento, tal como éste va surgiendo en la mente de un personaje que está en la escena; de este modo el público se halla ante el personaje que va concibiendo la acción ante sus ojos.

De este modo se hace posible que la reflexión acompañe a la imaginación en su obrar y es, también, de gran utilidad para Calderón, ya que le permite asegurarse de que los puntos importantes del tema no han pasado desapercibidos o incomprendidos, que se ha llegado a su comprensión cabal.

Los personajes de los autos no son humanos o inhumanos, personas vivas o individuos, sino creaciones dramáticas y poéticas.

Debemos destacar, por tanto, la grandísima importancia de la escenografía.

Frutos [1952] estudia la filosofía de Calderón, reflejada en sus autos. A nosotros nos interesan algunos puntos:

a) El Destino del hombre. Cuerpo y alma encierran en esencia su destino: El cuerpo vuelve al polvo, el alma sube a ser estrella o baja a ser ascua. Todo el camino del hombre por este mundo es un largo peregrinaje; el cuerpo y el alma batallan, porque su distinto origen los lleva a fin distinto: El cuerpo a la tierra, y el alma al Cielo. El verdadero destino del hombre surge de su propia esencia, de ser hijo de Dios, hecho a su imagen y semejanza, por lo que consiste en servir y amar a Dios. Para lograr este fin, que culmina en el gozo de Dios, es preciso servirle. He aquí el principal empleo de la vida: Servir a Dios, para luego gozarlo con amor.

b) El Albedrío es la capacidad de decidir y orientarse al bien. Puede haber lucha entre el Hombre y el Albedrío. El Albedrío se muestra más en la acción que en el discurso. Predomina en Calderón la tradición medieval de la Escolástica sobre el Renacimiento, pues reivindica al hombre por razones sobrenaturales y no por excelencias de su propia naturaleza.

c) El conocimiento humano. El límite del conocimiento humano viene impuesto por las verdades de la Fe. En la unión de las dos naturalezas (humana y divina) en Cristo se insiste en la idea de que Conocimiento y Fe deben implicarse. La Fe no fuerza al Conocimiento. La confesión de la impotencia de la razón humana es el primer paso hacia el conocimiento. El hombre en pecado no puede conocerse perfectamente. Es esencial para el conocimiento el estado de Gracia y la Fe (*credo ut intelligam*) y, a su vez, para mantener la fe es preciso conocer, de modo que de un modo tan estrecho y profundo, y en virtud del mismo modo de ser humano, el conocimiento y la fe se implican.

Valbuena Briones [1977] comenta diversos tópicos senequistas en la obra de Calderón: El tema de la Fortuna, el teatro del mundo, el paso fugaz del tiempo, el mito de la caverna y la cárcel de la vida. Sobre la Fortuna comenta que esta idea estoica ha sido cristianizada y Calderón niega la posibilidad de una fortuna ciega. Los cambios de la fortuna obedecen a misteriosas leyes que sólo Dios conoce y que están fuera del alcance del ser humano. La Providencia Divina no abandona al individuo y éste recibe constantemente los dones de la Gracia. El camino del hombre

depende de sus obras y sus decisiones, no de un destino o fortuna que operen sin ley ni orden.

Hillach [1975] justifica la metáfora del teatro del mundo como una concepción ontológica de la poesía: Dios ha bosquejado en su espíritu una imagen ideal de su esposa mística, cuya realización es la propia criatura, la naturaleza humana. El hombre actúa, en cambio, en virtud del libre albedrío, libertad que le conduce a una autoafirmación narcisista. La escenificación como principio poetológico consiste en una reconstrucción solemne del mundo en armonía con la idea establecida por Dios en su obra. Esta teatralización abarca todo el proceso de salvación, desde el pecado original, con la ley del Antiguo Testamento, hasta el restablecimiento de la gracia por medio de la muerte redentora. Estas bases, que constituyen el Auto Sacramental como género alegórico, son válidas para la estructura simbólica de toda la obra calderoniana. La alegoría de Calderón instrumentaliza todos los medios, anécdotas y recursos para mostrar el poder avasallador e irresistible de la Salvación.

Hildner [1982] busca el sentido escolástico del mundo en el teatro de Calderón.

La doctrina tomista aporta la idea de que todas las cosas son entidades en el mundo real. En Aristóteles y en la mayoría de los tratadistas de la Escolástica las facultades humanas que se encuentran con estos objetos se denominan *apetitos*.

Los objetos están emplazados jerárquicamente según su inmaterialidad. En lo más alto de la escala de los seres está Dios, un ser completamente en acto que no tiene pasividad.

El alma tiene la parte cognitiva (concepto de razón e intelecto) y la parte apetitiva (pasiones y voluntad).

Los sentidos externos son las más pasivas de las facultades cognitivas, porque están dentro de la acción por un factor exterior, por una forma de color envolvente, sonido, olor, etc. Esta pasividad se refleja en los textos calderonianos por el uso de una pausa en el discurso de un personaje, seguido de una pregunta como: ¿Qué es lo que veo?. Dos de los cinco sentidos contactan con el objeto percibido: Tacto y gusto. Los mayores sentidos de olor, oído y vista recogen la información por el canal o medio del aire. De estos tres sentidos el olor y el oído son los más materiales.

Para el teatro calderoniano la más importante de las facultades intelectuales es la imaginación, con la memoria y la *facultas aestimativa*. La imaginación acumula impresiones sensibles y las reproduce cuando los objetos originales que las estimularon no están presentes. Esto implica un paso en el desarrollo de los personajes dramáticos. La "facultad estimativa" en Calderón se desarrolla en algunos personajes con un presentimiento que después se confirma, por la razón o por el destino.

La percepción sensible precede al uso del intelecto, en el que se inscriben las impresiones y los conceptos.

Los apetitos sensibles del hombre pueden ser divididos en:

a) Busca el bien sensorial inmediato (*concupiscibilis*), en relación con lo bueno o lo malo de los objetos. La pasión más básica es el *amor*, y su opuesto el *odium*. La atracción del amor es el *desiderium*, y su opuesto la *fuga*. El logro del deseo consigue el *gaudium*, y su opuesto la *tristitia*.

b) Sirve para lograr o evitar lo bueno y lo malo (*irascibilis*). Es la facultad más cercana al intelecto. Comprende cinco emociones:

1) Dos hacia el bien: *spes* se acerca al bien, y *desperatio* se aleja.

2) Dos hacia el mal: *timor* se aparta de un mal inminente, y *audacia* se mantiene en el mal.

3) La reacción contra un mal presente: *ira*.

La estructura de los actos humanos se revela a sí misma como una serie de causas y

efectos con la meta final de la felicidad. A lo largo de su vida, el hombre debe tomar decisiones sobre alternativas que se le presentan. De este modo el intelecto interviene en el proceso de la deliberación, al decidir qué causas son mejores para la consecución de la finalidad.

La voluntad toma parte en los actos humanos al mover las otras facultades del alma y del cuerpo, para llevar las causas elegidas por el intelecto. Si la voluntad consiente en el fin o meta, debe también necesariamente querer las causas para ese efecto. De esta tesis dual de volición e intelección en los actos humanos la voluntad recibe el nombre de *appetitus intellectivus*.

Esto explicaría las dudas, las indecisiones y los actos de los personajes, en que se enfrentan las pasiones terrenales a la actualidad divina.

Elizalde [1981] explica el uso frecuente en autos y comedias de Calderón de figuras mitológicas con valor cristiano, ya que en la teología cristiana medieval se consideraba que las religiones paganas eran muestras de la Revelación Divina y antecedentes de Cristo.

Rull [1981, 760-767] escribe:

El mundo para Calderón es una representación, limitada en su desarrollo por un orden preestablecido al que se debe atener en su estructura esencial, pero, por otra parte, ilimitada en sus posibilidades de variación temporal. [...] Dios no va en contra de la libertad del ser humano en el terreno puramente individual y temporal, pues éste es libre de hacer lo que desee en la Tierra, pero tiene una limitación en el plano sobrenatural, que son los planes de Dios, que no puede modificar. [...] La Ley de Gracia es una ley de revelación y de amparo que debe ser reconocida por el ser humano mediante inspiración de Dios, y que aquél se encarga de propagar.

Además Rull demuestra que en ese mundo del siglo XVII para Calderón el orden humano vendría representado por la dinastía de los Austrias, que intentan mantener el orden cristiano católico en el mundo, frente a los protestantes.

Sabor de Cortázar [1981] desarrolla el tema de las potencias del alma en Calderón con el siguiente esquema:

La Voluntad es la que presenta carácter más complejo, por su dependencia del Entendimiento y su relación con el Albedrío. Sintéticamente diremos que Voluntad es Amor, y que Amor es Apetito. Voluntad es apetito racional, un impulso y tendencia espiritual al bien que le presenta la inteligencia. Por esto la función de la Voluntad depende del Entendimiento, que es la potencia suprema. [...] Pero la Voluntad puede ser seducida por el apetito sensible, es decir, por las pasiones. Sólo por un acto libre, no necesario, la Voluntad elegirá el bien que le dicta el Entendimiento o Razón. Este acto de libre elección constituye el Libre Albedrío.

Wardropper [1983] clasifica las comedias religiosas de Calderón en cuatro grandes temas: Sucesos prefigurantes de la historia judía (*Los cabellos de Absalón*, *Judas Macabeo*, y *La Sibila de Oriente*), sucesos dilucidados de la historia cristiana (*La exaltación de la Cruz*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, *El príncipe constante* y *El gran príncipe de Fez*), conversiones de gentiles en mártires cristianos (*El mágico prodigioso*, *Los dos amantes del Cielo* y *EL José de las mujeres*), y salvaciones de grandísimos pecadores (*El purgatorio de San Patricio* y *La devoción de la Cruz*).

Después explica dos diferencias de estas comedias con los autos sacramentales:

- a) Su desarrollo ocurre en una dimensión temporal, frente a la intemporalidad de los autos.
- b) Pueden expresar la emoción de la religión, frente al discurso alegórico-teológico de los autos.

Flasche [1984, 338] estudia posibles influencias de la obra de San Agustín sobre algunos autos sacramentales, señalando símbolos entre los que destaca el de la cruz de Cristo como cátedra o púlpito:

San Agustín habla en uno de sus sermones pascuales de la cruz de Cristo caracterizándola como cátedra, como púlpito. Sin duda alguna es lícito considerar la inserción de esta imagen ('cruz'-púlpito) como un distintivo típico del arte mosaico calderoniano. Confiere a su pieza dramática una plasticidad muy particular. Decimos esto, prescindiendo del hecho de que incluye la doctrina cristiana relativa a la cruz como trono.

Cilveti [1985] opina que el teatro calderoniano es un panorama dramático de continuidad cultural de mito, fe y racionalización de ésta, teología. La presentación dramática calderoniana de conceptos de la teología tradicional trae a veces a escena la evocación de un pensamiento que rebasa el enunciado explícito de esa teología, para situarla en el contexto más universal del mito, de la intrahistoria del eterno retorno, donde todo vuelve al gran teatro del mundo. No es que el hombre no sea libre, mas como la libertad humana se ejerce bajo la gracia de Dios es un ejercicio providencial. Esta problemática, supremamente apremiante en tiempo de Calderón, representa un esfuerzo límite de racionalización truncada, en que la verdad histórica se revela incapaz de explicar el conflicto determinismo-libertad de los personajes calderonianos y de su ascendencia mítica de dioses y héroes; y finalmente apunta al supuesto constante de toda forma de ser y conocer. El criterio interpretativo del teatro de Calderón debe consistir en fidelidad a la intención del texto, la que se descubre siguiendo las conexiones culturales que suscita tan lejos como esa intención lo permita.

Flasche [1986] se acerca al motivo del arrepentimiento como motor de dramas y autos calderonianos. Explica que se puede seguir la gradación tomista del acto del arrepentimiento, con sus fases de *contritio*, *confessio* y *satisfactio* en muchas obras, aunque no siempre se siga este orden.

Cilveti [1989] diferencia entre la presentación del auto como dramatización del pensamiento dogmático, moral o devocional católico, y su presentación como escenificación de una teología dramática. La teología cristiana es dramática, porque versa sobre la manifestación de Dios sobre el hombre y la respuesta de éste. Los autos son expresión visible de las relaciones invisibles entre Dios, la humanidad y el mundo entero a través de la Eucaristía. El fin de esas relaciones es la reconciliación de la humanidad con Dios, mediante la Eucaristía y los demás sacramentos. Cristo da unidad a este plan divino. Cada momento de la vida terrena de Cristo se ordena a su muerte en la cruz, que recapitula y completa todos los precedentes actos redentores del mismo, y causa la reconciliación del universo con Dios. Este plan se puede cumplir con la consumación de la Eucaristía, fin y consumación de todos los sacramentos.

3.2.2. Temáticas.

Debemos aplicar las conclusiones de Parker [1943] a P y Q:

Semejanzas con los autos sacramentales:

a) *Relación de asunto con los autos eucarísticos.* El asunto de P y Q no es la Eucaristía, aunque sí su consecuencia: La Redención. Ésta se obtiene de dos modos:

- 1) Mediante el sacramento de la confesión (en Lisardo).
- 2) Por la fe en símbolo sagrado de la Cruz combinada con la confesión

(Eusebio).

b) *La Providencia Divina.* Calderón demuestra, con el uso de la Providencia Divina, tres ideas:

1) Dios vela por los inocentes (Rosmira, después de ser asesinada y abandonada en el bosque por Curcio, se encuentra sana en casa ante la desesperación de Curcio).

2) Dios vela por los ignorantes que, conocido su error, se autocastigan (Julia, al descubrir que es hermana de Eusebio, se aterroriza, busca la Cruz, y se dirige al

convento a expiar sus pecados).

3) Dios vela por los que tienen fe con obras (Eusebio se salva gracias a su "resurrección escénica", conseguida por su devoción a la Cruz y por permitir la confesión a Lisardo, enterrar y rezar por sus víctimas, no conquistar a Julia...).

c) *El aspecto devoto*. Ya en los títulos de P y Q están las palabras *Cruz* y *devoción*. Además, la creencia en la cruz es un puente hacia la Redención.

d) *El aspecto instructivo*. Lisardo y Eusebio se salvan gracias a la confesión. La Providencia Divina no salva, pero acerca a los inocentes (Rosmira), a los ignorantes buenos (Julia) y a los devotos (Eusebio) a la verdad divina.

e) *Dios ilumina al hombre*. Ninguno de los personajes conoce la existencia de Dios por medio de su razón, sino por las manifestaciones del mismo Dios. Así, Eusebio sobrevive en multitud de situaciones comprometidas en su infancia y adolescencia, no consuma la conquista de Julia, no mata a Curcio, y, además Dios le permite la "resurrección escénica", para que se confiese y se redima. Rosmira fue asesinada por Curcio, pero Dios la resucita. Julia, ante la violencia de su padre, se ase a la Cruz y Dios la saca, por los aires, de la ira paterna.

f) *La reflexión acompaña a la imaginación*. El espectador puede reflexionar y aprender sobre la Redención y la Providencia Divina gracias a la inverosimilitud que ve en la escena, y por el aspecto instructivo, o sea, por la técnica teatral.

Diferencias con los autos sacramentales:

a) *Los personajes*. En los autos sacramentales aparecen alegorías como la Humanidad, la Gracia, Satán, la Culpa, el Judaísmo, el Paganismo, la Apostasía... En P y Q no hay alegorías, aunque en los personajes se muestren los rasgos de la fe, el libre albedrío, la maldad, la inocencia, el honor...

Comparemos los rasgos definidos por Frutos [1952] con P y Q:

El destino del hombre:

Cuerpo y alma batallan, por su distinto origen, que los lleva a fines diferentes: El cuerpo a la tierra y el alma al Cielo.

Esto se cumple en Eusebio, Julia y Lisardo. Eusebio como cuerpo tiende al amor de Julia y como alma al símbolo de la Cruz. Julia como cuerpo al amor de Eusebio y como alma a la Cruz, al final de la obra. Lisardo como cuerpo a defender al honor de su hermana y como alma a la confesión.

Para cumplir el destino del hombre, se debe servir y amar a Dios.

Eusebio, Lisardo, Julia y Rosmira cumplen el destino divino. Eusebio sirve a Dios con sus devociones a la Cruz. Lisardo por confesar antes de morir. Julia por arrepentirse de su vida criminal y agarrarse a la cruz. Rosmira por su inocencia ante los celos infundados de Curcio.

Curcio no cumple su destino, ya que sus apetitos sensibles, su voluntad engañada, lo alejan de servir y amar a Dios. De esta forma perderá a sus hijos, que irán al Cielo, mientras que él penará irritado en la tierra.

La voluntad y el libre albedrío:

El Albedrío orienta hacia el bien.

Pienso que Calderón utiliza el Albedrío de forma compleja, subordinando el destino gozoso y divino de Eusebio, Julia, Lisardo y Rosmira, a pesar de sus problemas mundanos, al destino terrible, terrenal y solitario, como castigo, de Curcio.

Cuando Curcio usa mal su voluntad, al asesinar a la parturienta Rosmira, e impide el proceso natural del parto, ha roto con la ley divina. Este acto condiciona al resto de la acción: Eusebio y Julia usan su albedrío, la capacidad de orientarse al bien, de forma ambigua, en

apariciencia desordenada, ya que se vuelven criminales, pero la causa de este albedrío, mal decidido a los ojos del espectador, es castigar el pecado de Curcio, como comprendemos al final. Así, la gran cantidad de crímenes y fechorías de Eusebio y Julia son el camino que ha elegido el albedrío para salvarlos a ellos y castigar a su padre. Ello coincide con el plan divino y medieval del hombre, y no con el plan antropocéntrico y renacentista del mismo.

El conocimiento humano:

Para Calderón, según sus fuentes religiosas, el conocimiento se obtiene por la unión en el hombre del estado de Gracia con la Fe (*credo ut intelligam*).

Ninguno de los personajes principales tiene conocimiento de sí, del mundo, ni de Dios, ya que no se encuentran en estado de Gracia. Curcio pierde la Fe y el estado de Gracia, cuando los celos le conducen a asesinar a Rosmira, por ello se lamenta con frecuencia de sus males, sin saber la causa. El asesinato de Rosmira complica la vida de sus hijos, puesto que tampoco pueden conocer por qué están en la tierra: Eusebio se pregunta por qué la Cruz es su talismán (tiene Fe, pero no Gracia por sus crímenes); y Julia desconoce la razón de sus pasiones hacia Eusebio (tiene Fe al arrepentirse de sus crímenes, y adquiere la Gracia al volver al convento en P o al ser izada con la Cruz en Q).

De ello el espectador aprende que la combinación de Fe y Gracia lleva al comportamiento correcto, que es servir a Dios, para luego gozarlo, después de haberlo conocido, como ocurrirá a Eusebio y a Julia, pero no a Curcio.

Honig [1965] estudia las funciones alegóricas de los personajes en *La devoción de la Cruz*. Se refiere al paralelo con el Antiguo Testamento y a la ironía de Dios sobre el honor de los hombres. La alegoría se revela a través de los actos de los principales personajes. La acción debe ser tomada como una continua analogía de la situación arquetípica de la caída y redención de la Humanidad. Eusebio es redimido por la Cruz igual que Adán, que es una prefigura de Cristo; Julia semeja a Eva; el convento al Paraíso; el alma a Eusebio y el cuerpo a Julia, por ello se buscan; el incesto entre Julia y Eusebio es similar al de Eva y Adán, causa del pecado original; la bajada del convento simboliza la caída de Julia; y la Cruz equivale al árbol del Paraíso. La cuestión del honor no sólo ocupa la mayor parte de la obra, sino que también es curiosamente alterada a la luz de la causa de Eusebio. Las convenciones del honor se relacionan con los tabúes no especificados, aunque básicos, concernientes al ataque sexual del varón contra la mujer en la misma familia. Así, se produce una fuerte ironía, puesto que Eusebio, objeto de la venganza de Curcio, es redimido al final por la ley divina, que es superior a la ley del honor. El honor ha sido reemplazado por el milagro. Curcio se muestra como Jehová vengativo del Antiguo Testamento frente a Cristo misericordioso del Nuevo Testamento.

Crítica a Honig: Establecer el paralelo de Curcio con Yaveh es muy arriesgado, puesto que en la Patrística se recogen los mitos del Antiguo Testamento y "el Dios vengador" no es eliminado de la doctrina cristiana; además Yaveh no es culpable de que Adán y Eva cometieran el Pecado Original, en cambio, Curcio es causante de la tragedia de su familia. Considerar que Eusebio y Julia son equivalentes de Adán y Eva también es una construcción frágil, ya que Eusebio y Julia no pecan por su voluntad, sino por las consecuencias de los actos de Curcio, que llevan a ambos al desconocimiento y al extravío.

Las ideas de Rull [1981] se comprueban en P y Q: El orden preestablecido supone la armonía de los humanos (la correcta vida familiar de Curcio y Rosmira con sus hijos Lisardo, Julia y Eusebio), pero existen variantes temporales (Curcio sacrifica a Rosmira, Eusebio se enamora de su hermana y él mismo mata a su hermano...), que no modifican los planes divinos

(Rosmira, Eusebio, Julia y Lisardo se salvan por víctimas de su padre, y Curcio se queda solo por culpable de la tragedia familiar).

La escolástica aplicada por Hildner [1982] a Calderón también es válida para P y Q:

En Curcio dominan las pasiones, ya que su errónea percepción sensible del embarazo de Rosmira (no cuenta bien los meses que ha pasado en la embajada en Siena y cree que ella se ha quedado embarazada después de su partida) le lleva a fantasear sobre el posible adulterio (*appetitus concupiscibilis*: *odium* desconfianza hacia ella, *fuga* incomunicación conyugal, *tristitia* decisión de asesinarla), lo que le conduce a la venganza por honor (*appetitus irascibilis*: *desperatio* ansia de venganza, *audacia* la búsqueda de un lugar oscuro del bosque, *ira* el asesinato).

En Eusebio dominan las pasiones, ya que la errónea percepción sensible de sí mismo (ignora que es hijo de Curcio y hermano de Julia y Lisardo) lo lleva a perseguir a Julia en el convento (*appetitus concupiscibilis*: *amor* inclinación a Julia, *desiderium* sentimiento intenso, *gaudium* ella le corresponde), pero no se consuma la conquista (*appetitus irascibilis*: *spes* Eusebio cree en el símbolo de la Cruz que ella porta en su piel, *timor* lo aparta del incesto, *ira* huye de Julia).

En Julia dominan las pasiones, ya que la errónea percepción sensible de sí misma (ignora que es hermana de Eusebio) la lleva a entregarse a Eusebio en el convento (*appetitus concupiscibilis*: *amor* inclinación a Eusebio, *desiderium* sentimiento intenso, *gaudium* él le corresponde), pero no se consuma la conquista por la huida de Eusebio, y ella vuelve al bien tras la Redención del mismo, cuando conoce que su amante era su hermano (*appetitus irascibilis*: *spes* se arrepiente de sus pecados, *timor* se aleja del vengativo Curcio, *ira* decide volver al convento).

En Curcio, Eusebio y Julia se cumplen las fases del *appetitus sensibilis*, pero los cambios en sus comportamientos (la vida de Curcio se convierte en amargura desde que se encontró con la resucitada Rosmira; la huida de Eusebio de la tan deseada Julia; y el arrepentimiento de la orgullosa Julia) no se deben al *appetitus intellectivus*, a la voluntad, sino a la intervención de la Providencia Divina, que busca castigar a Curcio.

La teoría de las potencias del alma, de Sabor de Cortázar [1981], puede cumplirse en P y Q en el momento más crítico, cuando Eusebio asalta la celda de Julia:

- a) La Voluntad puede ser seducida por el apetito sensible: Eusebio desea a Julia.
- b) El Entendimiento dicta el bien a la Voluntad: Eusebio comprende, al ver la cruz que Julia tiene en el pecho, que debe huir sin conquistarla.
- c) El Libre Albedrío conduce al bien: Eusebio huye de Julia.

Este desenlace lleva a la salvación, puesto que Eusebio y Julia se hubieran condenado, si el Libre Albedrío de él se hubiera encaminado hacia el mal.

Cotejando las propuestas de Wardropper [1983] con P y Q podemos afirmar que la emoción conseguida por las dudas y actuaciones de Curcio y de Eusebio supera a la frialdad teórica del mismo asunto de la Redención en los autos, debido a la urgencia con que se desarrolla la acción, lo que producirá en el espectador asombro, emoción y admiración por la Cruz, símbolo que lleva a la Salvación, puesto que se habrá identificado con los personajes buenos (Rosmira, Lisardo, Eusebio y Julia) y habrá rechazado al que provoca la tragedia (Curcio).

Las fases del arrepentimiento, estudiadas por Flasche [1986], aparecen en P y Q:

a) *Contritio*. Eusebio antes de despenarse, perseguido por la gente de Eusebio (P 1841-1900, Q 2258-2317), reconoce sus pecados, el valor de la Redención y pide confesión.

b) *Confessio*. Eusebio, muerto pero "resucitado escénico", se confiesa con Alberto (P 2006-2041, Q 2453-2500). Calderón no desarrolla la confesión, porque el espectador conoce los pecados de Eusebio, por la obra, y su sincero dolor, por la contrición.

c) *Satisfactio*. Alberto absuelve a Eusebio de sus pecados (P 2038-2041, Q 2497-2500).

Además Calderón emplea estos tres términos teológicos en diferentes momentos: *Confesión* (P 2031, Q 2484) cuando Eusebio usa ese sacramento, *satisfacción* (P 2041, Q 2500) en la absolución del bandolero, y *contrición* (P 2101) es el sentimiento que debe producirse en Julia en el convento tras ser bandolera.

A pesar del escepticismo de Cilveti [1985] sobre la interpretación parroquial a que son sometidas por la crítica inglesa las obras calderonianas pienso que P y Q es un drama total y absolutamente católico.

Rico Verdú [1985] estudia el problema de la libertad humana en Calderón. Opina que el problema de la libertad en relación con Dios, estudiado en *La devoción de la Cruz*, muestra una situación en que el hombre está a más merced de la voluntad divina y de la Providencia (influencias externas) que de sus propias decisiones.

Estamos plenamente de acuerdo con esta teoría y consideramos que se debe al propio asunto de la comedia, que es mostrar la posibilidad de la Redención para todos.

Un tema tangencial, tan sólo aparece en P, en la escena de los prisioneros (P 1454-1599), es la ridiculización de la astrología, ya que Eusebio demuestra al astrólogo que su ciencia no le ha servido para prevenir su prisión [Hurtado, 1981, 933-934]. Calderón busca mostrar por doquier que la libertad es la base de la vida del hombre, a pesar de el hado se ciña con crueldad al héroe; la grandeza de estos personajes nace de la superación de estos problemas [Valbuena Briones, 1961].

3.2.3. De género literario.

En este apartado pretendemos: (a) demostrar que P y Q son una *tragedia cristiana*, (b) comparar las similitudes y diferencias de género con los *autos*, (c) revisar las bases ideológicas y (d) justificar la ausencia de alegorías al tratar el tema de la Redención, para demostrar que Calderón acierta en el uso de personajes y no de ideas.

La conclusión sería que en los *autos* se plantea la Redención desde lo abstracto a lo concreto, mientras que en P y Q, comedias, desde lo concreto a lo abstracto.

(a) Pensamos que P y Q son pertenecen a la llamada *tragedia cristiana*, según los razonamientos siguientes. Seguiremos el método silogístico, ya que era el utilizado en la teología en los tiempos de Calderón.

Sobre el tema:

1\$premisa: El final del drama de Eusebio acaba en perdón.

2\$premisa: El perdón pertenece a la religión cristiana.

Solución: El final del drama de Eusebio pertenece a la religión cristiana.

Sobre el género:

1\$premisa: El género del drama de Eusebio acaba con justicia de origen divino.

2\$premisa: La justicia de origen divino pertenece a la tragedia *morata*.

Solución: El género del drama de Eusebio pertenece a la tragedia *morata*.

Relación entre tema y género:

1\$premisa: El tema del drama de Eusebio pertenece a la religión cristiana.

2\$premisa: El género del drama de Eusebio pertenece a la tragedia *morata*.

Solución: El tema y el género del drama de Eusebio combinan la religión cristiana con la tragedia *morata*.

Consecuencias:

1\$ P y Q no son una tragedia en sentido clásico (*pathetica*), pero sí en sentido renacentista, en el tipo *morata*, caracterizada por la acción trágica con final justo (bueno o malo), reconocida en España por los preceptistas Rizo y Salas [Newels, 1959].

2\$ Calderón se basó, presumiblemente, en los preceptistas de su época, la mayoría comentaristas de Aristóteles, para construir sus propias tragedias con final justo, en sentido cristiano.

3\$ Actualmente Gouhier [1952] sugirió un término muy adecuado para estos dramas de argumento trágico con final de justicia cristiana: la *tragedia cristiana*, como obra en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino. Por otra parte Ruano [1983] piensa que Calderón ofrece la fórmula de la *tragedia mixta*, para provocar una catarsis e impartir moral cristiana a su público.

4\$ Eliminaríamos las teorías clásicas de la tragedia defendidas por Spingarn [1930], Morby [1943], MacCurdy [1958], Sullivan [1980] y Cardona-Castro [1987], ya que no son válidas para explicar los dramas de corte cristiano de Calderón. Menéndez Pelayo [1884, 243-214] queda excluido de estas consideraciones por definir a *La devoción de la Cruz* como novela puesta en verso, atendiendo más al carácter narrativo que al puramente dramático.

5\$ Por otra parte, algunos críticos han definido *La devoción de la Cruz* como tragedia, aunque no en sentido clásico [Parker, 1962], o como comedia [Benabu, 1988], al respetar el más clásico concepto de tragedia *pathetica* de la *Poética* de Aristóteles.

6\$ Además estamos de acuerdo con otros trabajos que plantean: las paradojas trágicas del Cristianismo [Morón Arroyo, 1982], el héroe es el responsable de su destino [Ruiz Ramón, 1984, 165-166], los distintos tipos de tragedias [Oostendorp, 1983], las condiciones para la tragedia en Calderón [Navarro, 1983], el hecho de que lo trágico se encuentre en la lucha interior del héroe [Navarro, 1984, 7-12], la justificación de la ironía de la tragedia calderoniana [Hernández-Araico, 1986, "La tradición..."], la solución final en los autos y comedias religiosas deshace la ironía de la existencia humana [Hernández-Araico, 1986, "La (r)evolución..."], y la ironía del tema del honor [Neuschäfer, 1970]. Nuestra identificación con estas teorías se debe a que, en P y Q, los personajes son responsables de sus destinos; se dan algunas condiciones trágicas como el tema del honor entre Curcio y Rosmira; en la lucha interior de Curcio; en la ironía procedente de tantos crímenes; en el final redentor que anula la ironía de la existencia; y en la ironía del tema del honor.

7\$ El asunto de capa y espada entre Eusebio y Lisardo puede servir como pretexto para la tragedia, lo que coincide con las observaciones de Parker [1970], Valbuena Briones [1977, 51], Wardropper [1978, 227], Serralta [1988, 125-137], Arellano [1988] y Vitse [1988].

(b) Similitudes y diferencias de género con los autos.

Debemos aplicar las conclusiones de Parker [1943] a cuestiones técnicas de P y Q:

Semejanzas:

1) *La vista del espectador es el sentido por el que le llega la principal*

información sobre las ideas de Calderón. La Redención puede ser mejor comprendida por la espectacular "resurrección escénica" de Eusebio para confesarse; y el vuelo de Julia, asida de la Cruz, al convento, para expiar los pecados, evidencia el gran valor de la Providencia Divina.

2) *La inverosimilitud de la acción.* Éste es el único recurso por el que el espectador puede distanciarse de lo que ve, y reflexionar sobre la Redención y la Providencia Divina. Los milagros, la maldad réproba de Curcio, los villanos estúpidos, el intento de incesto, el bandolero que entierra y reza por sus víctimas, los inesperados crímenes de Julia... son las mejores muestras de ese distanciamiento que provoca en el espectador la reflexión.

3) *La técnica teatral.* Calderón llegó a elaborar un proceso de construcción del auto: *fantasía* > *argumento* > *metáfora* > *realidad*. En P y Q la *fantasía* se relaciona con el sacramento de la confesión, y toma forma en el *argumento* de Curcio y su familia, que es actualizado en la *metáfora* o modo lingüístico de aprehender los asuntos de Curcio, para llegar a su escenificación o *realidad*, que es lo que llega a los sentidos del espectador. Así el plano mental queda constituido por la idea de la Redención (*fantasía*) y de la historia de Curcio y su familia (*argumento*). El plano de la representación se constituye por la expresión lingüística (*metáfora*) y por la escenificación (*realidad*).

4) *La reflexión acompaña a la imaginación.* El espectador puede reflexionar y aprender sobre la Redención y la Providencia Divina gracias a la inverosimilitud que ve en la escena, y por el aspecto instructivo, o sea, por la técnica teatral.

Diferencias:

1) *Los personajes.* En los autos sacramentales aparecen alegorías como la Humanidad, la Gracia, Satán, la Culpa, el Judaísmo, el Paganismo, la Apostasía... En P y Q no hay alegorías, aunque en los personajes se muestren los rasgos de la fe, el libre albedrío, la maldad, la inocencia, el honor...

(c) Las bases ideológicas.

Las bases de P y Q, igual que las de los *autos*, pertenecen al tomismo de su tiempo, con las consideraciones oportunas que aporta la crítica sobre teólogos particulares del Siglo de Oro.

Entwistle [1950], Aubrun [1965] y Morón [1982] hablan de las bases tomistas. Frutos [1952] y Hildner [1982] explican el sistema tomista en las comedias de Calderón, y Flasche [1984] muestra ideas agustianas en las comedias.

(d) Justificación de la ausencia de alegorías al tratar el tema de la Redención.

Pring-Mill [1981] explica que en el teatro calderoniano la acción es una ilustración directa del tema, que está subordinado a nuestros conocimientos de la naturaleza humana sobre el nivel de la realidad general. Pero la pieza no resultará aceptable según el grado de la verosimilitud de su correspondencia con la realidad particular de la experiencia normal (verosimilitud), sino según la validez y eficacia y de la acción como un caso particular y bien concreto de una verdad más general. Para juzgar su validez, no nos preguntaremos si la situación ha sido inventada de una manera creíble con respecto a la experiencia normal, sino que nos vamos a preguntar si ha sido construida de una manera lógicamente convincente a las demandas conceptuales del tema. Deberíamos sugerir la posibilidad de una verosimilitud "no realista". Pensemos en el auto y en la comedia. En ambos géneros el dramaturgo estará empleando el arte literario para entablar una acción dramática visible y haciéndolo operando innegablemente sobre el tema. Pero lo hace por medio de una verdadera metáfora en el caso del auto (la metáfora sostenida de su alegoría), mientras lo que se hace en el caso de la comedia es inventar una situación concreta (un caso) que pueda servir para ilustrar el tema de una manera siempre literal y directa (por muchos y ricos que

puedan ser los elementos simbólicos que se introduzcan en su elaboración, y por muchas y ricas que puedan ser las metáforas de su lenguaje). La acción del auto es necesariamente metafórica en cuanto está constituida por una alegoría en la que cada cosa representa otra cosa de orden distinto. La acción de las comedias no puede ser metafórica en este sentido, porque no es el reflejo de un tema en otros términos sino su ejemplificación directa en términos que le son propios. O sea, que es una ejemplificación literal y no una representación alegórica.

Además el mismo crítico [Pring-Mill, 1981] considera que en las comedias serias Calderón parece haber querido imponer sus temas sobre el auditorio con ejemplar fuerza didáctica, con un caso concreto que manifiesta y corrobora el principio abstracto que se le hubiera construido para confirmar y enseñar. Este rasgo recuerda a la casuística, ya que es la parte de la ética que resuelve los casos de conciencia mediante la aplicación de las reglas generales de la teología moral a situaciones particulares. Esto implica la violencia de la situación en casos extremos, para demostrar una tesis abstracta de forma concluyente, así en *La devoción de la Cruz* Eusebio, muerto sin haberse confesado, es melodramáticamente "resucitado", para que pueda confesarse, ser absuelto, y morir en estado de gracia. Al salvarse éste, *in extremis*, se demuestra que el arrepentimiento vale siempre. Por otra parte, la casuística exige la recta interpretación por el auditorio, que debe seguir la acción en su totalidad, apreciando rectamente la operación del principio de la justicia poética en cuanto se haya llegado a comprender a fondo la causalidad dramática que ha dictado y controlado todas las relaciones entre los personajes.

Este recurso de Pring-Mill a la técnica ejemplificadora de la comedia por el empleo de la casuística queda reforzado por las ideas de Wardropper [1983, 190] y de Aubrun [1968, 222-230].

Estoy totalmente de acuerdo con Pring-Mill, lo que implica mi rechazo a Honig [1965], quien habla de las funciones alegóricas de los personajes, y a O'Connor [1983], quien considera que *La devoción...* semejaría un *auto* sacramental para corral.

3.2.4. El tema del honor.

(a) P y Q presentan algunos rasgos característicos del drama del honor. Recordemos que Curcio decide asesinar a Rosmira cuando descubre que está embarazada, al volver él de Siena, y concluir que se ha cometido adulterio, puesto que no recuerda que ella se encontrase en estado de buena esperanza antes de partir. El problema aritmético se mezcla con los celos y provoca:

1%La superioridad de la honra social frente al honor íntimo. Curcio considera que su honra es superior a la inocencia de Rosmira. Este rasgo del honor social ha sido señalado desde trabajos antiguos hasta otras interpretaciones más recientes: Castro [1916], Menéndez Pidal [1940], Correa [1958], Castro [1961, 54] y Gutiérrez [1981].

2%La gran importancia de la mujer en la honra familiar, señalada por los autores anteriores y por otros como Gaylord [1981]. La honra está en Rosmira, que fue asesinada, y después en Julia, enviada al convento.

3%El azar y la ocultación [Ruiz Ramón, 1983] se muestran terribles: Curcio debe ir a la corte de Siena sin saber que Rosmira está embarazada (azar), y debe vengarse de ella en un bosque espeso (ocultación).

4%La incomunicación es patente entre Curcio y el resto de los personajes: No confía en Rosmira, ni en Julia, ni en los villanos. Ello afecta a las relaciones intersubjetivas de los personajes, como en abstracto explican Rico Verdú [1985], Matzat [1987] y García Gómez [1987].

5%Las protestas del marido [Menéndez Pelayo, 1881, III, 235]. Curcio se queja del "bárbaro fuero del mundo", pero asesina a Rosmira.

6%La soledad del marido [Jones, 1958]. Curcio se queda triste y solo después del homicidio de su esposa.

7%La alegoría cristiana [Ruano, 1983, 168]. Curcio cree más en la religión del honor que en la misericordia cristiana.

8%Técnicamente existe el triángulo que provoca la venganza, a pesar de que el deshonorador sea ficticio y producto de la imaginación de Curcio. Puede iluminarnos el trabajo de Toro [1985, 193], aunque no cite a P y Q.

9%La última consecuencia es que Lisardo, hijo de Curcio, debe conservar el honor de su hermana Julia frente a Eusebio. Esto provoca un duelo y su muerte a manos de Eusebio [Chauchadis, 1997]. Por su parte, Lisardo responde al tipo de galán suelto que impide las relaciones entre los amantes [Serralta, 1987].

(b) Las diferencias fundamentales se deben a:

Dios, por medio de la Providencia, castiga a Curcio con la resurrección de Rosmira y las sucesivas deshonras de sus hijos y la salvación de éstos, a pesar de sus crímenes [Krynen, 1970].

(c) Comparación con otras tragedias de honor.

El castigo sin venganza, de Lope. Su tema es la conservación de la estructura familiar aun a costa del sacrificio de los hijos.

El pintor de su deshonra, El médico de su honra, A secreto agravo, secreta venganza, de Calderón. El asunto parece demostrar que los maridos deben castigar a sus esposas, si éstas han tenido algún novio, aunque ellas hayan roto definitivamente sus relaciones antes de casarse y sean fieles al marido. Ello conduce a que estas obras sean auténticas tragedias [Wardropper, 1981].

El mayor monstruo del mundo, de Calderón. Esta vez pretende enseñar que los celos pueden provocar tragedias familiares. Esta enseñanza se contradice con la de las otras tragedias de honor.

Las semejanzas de argumento y movimiento del marido celoso son menos espectaculares en P y Q debido a su final de Redención para las víctimas inocentes (Rosmira, Lisardo, Eusebio y Julia), que en las tragedias maritales expuestas no se produce.

(d) Comparación con los autos.

En *El pintor de su deshonra*, de Calderón. Queda claro que la Naturaleza Humana, también llamada Pintura, es perdonada, como Eusebio, mientras que el Lucero y la Culpa caen por un rayo, como Curcio en su soledad.

(e) Conclusiones:

1\$Dios castiga la venganza del honor.

2\$P y Q están muy cercanas al tema del *auto* sacramental, mas no al tema de las tragedias de honor.

3.2.5. Escénicas.

Partimos de Orozco [1969, 146], quien explica que la emoción desbordante de las artes del barroco se plasma en la oratoria sagrada y en los recursos plástico-teatrales. Así el mensaje pasaría de la oratoria sagrada al teatro, para mostrar ideas teológicas, con el recurso de una gran

emoción comunicativa.

Esta síntesis de Orozco nos lleva al resto de nuestra exposición:

El vuelo milagroso de Julia, cuando Curcio pretende matarla, se produce en los últimos versos de Q (*post* 2574), con esta acotación:

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

En P no se halla tal acotación, sino un escueto

Vase

que no implica vuelo:

Iul. 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

Cur. Fatigada de la vista
se va perdiendo, y mi amor
como padre va a buscarla.
(P 2089-2099)

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 los autos sacramentales el primer vuelo conocido aparece en *La adúltera perdonada*, de Lope, de 1608, según J. E. Varey, quien remite a multitud de datos de escenificaciones de autos [1987, 345].

En las comedias de santos abundan los datos en muchos autores, como muestra remitimos a Agustín de la Granja [1989, 1995], Arellano [1995] y Roux [1968].

3.2.6. Cronológicas.

1) Partimos de un criterio extrínseco al análisis literario: La biografía. Cuando Calderón compone sus primeras obras se basa en el sistema de Lope de Vega [Valbuena Prat, 1941, 18].

2) Debemos estudiar si Calderón construyó autos con anterioridad a P, para comprobar si esta comedia pudo influir en los autos o si, por el contrario, pudo recibir influencia de ellos. Nos basamos en las listas cronológicas de Parker [1943, 250-252] para los autos y de Wooldridge [1981] para las comedias.

Antes del auto *El veneno y la triaca*, cerca de 1634, Calderón había compuesto unas cuarenta comedias:

En concreto: *Amor, honor y poder*, *La selva confusa*, *Judas Macabeo*, *Nadie fíe su secreto*, *La devoción de la Cruz*, *El astrólogo fingido*, *Lances de amor y fortuna*, *El sitio de Breda*, *La gran Cenobia*, *El alcaide de sí mismo*, *La cisma de Inglaterra*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Saber del bien y del mal*, *Luis Pérez el Gallego*, *Un castigo en tres venganzas*, *El príncipe constante*, *La dama duende*, *Casa con dos*

puertas..., *La Virgen del Sagrario*, *Peor está que estaba*, *La puente de Mantible*, *Amigo, amante y leal*, *Mejor está que estaba*, *La banda y la flor*, *De una causa dos efectos*, *No hay burlas con el amor*, *Amar después de la muerte*, *Para vencer a amor querer vencerle*, *El purgatorio de San Patricio*, *Los cabellos de Absalón*, *Argenis y Poliarco*, *El mayor monstruo los celos*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, *Con quien vengo, vengo*, *La vida es sueño*, *El acaso y el error*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *El mayor encanto amor*, *El médico de su honra*, *La señora y la criada*, *Bien vengas, mal...*, *La Sibila del Oriente*.

Quiere ello decir que Calderón dominaba perfectamente la técnica dramática antes de enfrentarse a la composición de los autos. Estas cuarenta obras suponen más del 30% de la producción de comedias de Calderón, frente al solitario *auto*, que apenas supera el 1% de la producción de autos. Así la técnica de la comedia debería influir en los primeros autos y no a la inversa.

3) Debemos comparar la cantidad de comedias religiosas, de autos y las fechas de todos, para establecer las preferencias de Calderón.

Entre 1623 y 1637 nueve comedias religiosas frente a ocho autos.

Entre 1623 y 1637 nueve comedias: *Judas Macabeo*, *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *Los cabellos de Absalón*, *Las cadenas del demonio*, *La Sibila del Oriente*, *Los dos amantes del Cielo*, *El mágico prodigioso*.

Entre 1623 y 1637 ocho autos: *El Divino Orfeo*, *La Torre de Babilonia*, *La cena de Baltasar*, *Tu prójimo como a ti*, *El Veneno y la Triaca*, *La Hidalga del Valle*, *El Nuevo Palacio del Retiro*, *El Gran Teatro del Mundo*.

Entre 1636 y 1640 ninguna comedia religiosa frente a ocho autos.

Entre 1636 y 1640 ocho autos: *El Gran Mercado del Mundo*, *La Vida es Sueño*, *La Siembra del Señor*, *Llamados y escogidos*, *Los encantos de la Culpa*, *El Pleito Matrimonial del Cuerpo y del Alma*, *Santa María Egipciaca*, *El Mejor Huésped de España*.

Entre 1640 y 1668 cuatro comedias religiosas frente a cuarenta y un autos.

Entre 1640 y 1668 cuatro comedias religiosas: *El José de las mujeres*, *La exaltación de la Cruz*, *La aurora en Copacabana*, *El gran príncipe de Fez*.

Entre 1640 y 1668 cuarenta y un autos: *Los Misterios de la Misa*, *El Juicio Final*, *Psiquis y Cupido para Toledo*, *La Humildad Coronada de las Plantas*, *El Socorro General*, *El Pintor de su deshonra*, *La Vacante General*, *La Primer Flor del Carmelo*, *La Segunda Esposa*, *A Dios por Razón de Estado*, *La Piel de Gedeón*, *El Año Santo de Roma*, *La Semilla y la Cizaña*, *El Cubo de la Almudena*, *El Año Santo en Madrid*, *No hay más fortuna que Dios*, *El Laberinto del Mundo*, *El Orden de Melquisedec*, *El Valle de la Zarzuela*, *La Cura y la Enfermedad*, *Lo que va del hombre a Dios*, *La Protestación de la Fe*, *Tu prójimo como a ti*, *Primero y Segundo Isaac*, *La Devoción de la Misa*, *El Maestrazgo del Toisón*, *El Sacro Parnaso*, *El Lirio y la Azucena*, *El Diablo Mudo*, *El Primer Refugio del Hombre*, *El Primer Blasón Católico de España*, *Los Órdenes militares*, *Mística y Real Babilonia*, *Las espigas de Ruth*, *El Divino Orfeo*, *A María el Corazón*, *La inmunidad del Sagrado*, *El Viático Cordero*, *Psiquis y Cupido para Madrid*.

Entre 1668 y 1681 ninguna comedia religiosa frente a veintitrés autos.

Entre 1668 y 1681 veintitrés autos: *Sueños hay que Verdad son*, *El Verdadero Dios Pan*, *El Rey Santo Don Fernando*, *No hay Instante sin Milagro*, *¿Quién hallará Mujer Fuerte?*, *El Arca de Dios Cautiva*, *La Vida es Sueño*, *La Nave del Mercader*, *El Nuevo Hospicio de Pobres*, *El Jardín de Falerina*, *Los Alimentos del Hombre*, *La Serpiente de Metal*, *El Árbol de Mejor Fruto*, *La Redención de Cautivos*, *El Mayor de los Días*, *El Pastor Fido*, *El Tesoro Escondido*, *El Segundo Blasón de Austria*, *Andrómeda y Perseo*, *El Indulto General*, *El Cordero de Isaías*, *La Divina Filotea*.

Se puede concluir que los autos sacramentales sustituyen a las comedias religiosas.

4) Si Calderón eliminó el molde de la comedia en sus producciones religiosas, como hemos comprobado, ¿por qué la tragedia de Curcio y la Redención de Eusebio se vierten en el vaso de la comedia?

La temprana composición de *La Cruz en la sepultura*, 1623-1625, implica que Calderón no había desarrollado todavía su sistema alegórico, debido a que sus precedentes inmediatos (Lope, Valdivielso, Mira de Amescua, Tirso...) llevaron al auto sacramental las cualidades de la *comedia áurea* (a pesar de que los autos religiosos son más antiguos que la misma *comedia áurea* [Flechniakoska, 1961, 441-449], consiguiendo obras simbólico-líricas, con frecuencia fraccionadas en varios temas y sin lograr la fusión entre los símbolos y lo simbolizado [Wardropper, 1953, 280]).

No considero como precedentes de los autos de Calderón a Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, Hernán López de Yanguas, Diego Sánchez de Badajoz ni a los dramas sacramentales anónimos de la segunda mitad del siglo XVI, por ser el primer desarrollo del auto y estar lejanos en el tiempo. Juan de Timoneda está más cercano, pero es precedente de Lope.

Así Calderón escribió varias comedias religiosas cuyos argumentos son la propia devoción, la Historia Sagrada... en los que prueba la introducción de caracteres alegóricos en algunos personajes.

En este paso intermedio entre la comedia y el auto sacramental se encuentran *La Cruz...* y *La devoción...*: Calderón lleva a la comedia las cualidades de lo que será su futuro auto sacramental, así Curcio, padre, semeja la *Culpa*; Eusebio, hijo, la *Naturaleza Humana*; y Alberto, sacerdote, el *Peregrino* (Jesucristo).

3.3. Similitudes con otros autos y comedias religiosas de Calderón.

Las anteriores consideraciones que afectan a P y Q como obra con tema de auto sacramental (la Redención), pero con técnica de comedia, implican una revisión de los *autos* calderonianos de tema explícitamente teológico.

Los autos de tema filosófico y teológico que seleccionamos para nuestro comentario son los siguientes [Valbuena Prat, 1924; Parker, 1943, 250-252]: *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 y la segunda en 1673; *El Pleito Matrimonial*, hacia 1636-1638; *Lo que va del hombre a Dios*, en 1642 [Granja, 1982]; *El pintor de su deshonra*, hacia 1645; *El Año Santo de Roma* en 1650; *El Año Santo en Madrid*, hacia 1652; *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.

A modo de conclusiones:

a) Podríamos buscar, con cautela, el reflejo de P y Q en algún auto, en tema, motivos y

alegorías: en *El veneno y la triaca*, en *El pintor de su deshonra*, y en *La Cura y la Enfermedad*.

b) Eusebio recuerda a la *Infanta* y a la *Naturaleza Humana*, alegorías de la Humanidad, cuyos pecados redime el *Peregrino*, alegoría de Jesucristo, en *El veneno...* y en *La Cura...* En *Pintor...* también la *Naturaleza Humana* es redimida, ya no por el *Peregrino*, sino por el *Amor Divino*, alegoría de Jesucristo.

c) El obispo Alberto puede asemejarse al *Peregrino* de *El veneno...*, y al de *La Cura...*, porque Alberto camina hacia Roma y topa con Eusebio, al que entrega el libro de piedad, y al que confiesa, con lo que obtiene la salvación, igual que el *Peregrino*, alegoría de Jesucristo, redime del Pecado Original a la *Infanta*, alegoría de la Humanidad, en *El veneno...* y sana a la *Naturaleza Humana*, alegoría de la Humanidad, de su *Enfermedad*, alegoría del Pecado Original.

d) Curcio recuerda al *Lucero*, alegoría del Demonio, de *El Veneno...* y de *El Pintor...*, y a la *Sombra*, alegoría del Pecado, de *La Cura...*, ya que origina la perversión (intento de incesto, bandolerismo) de Eusebio, al que hemos asimilado a la *Naturaleza Humana*. Curcio es castigado con su soledad, o sea, con perder a sus hijos, como el *Lucero* y la *Sombra* pierden a la Humanidad, *Infanta* o *Naturaleza Humana*, por la intervención del *Peregrino* o *Amor Divino*, simbolizable en P y Q por Alberto.

e) Los demás personajes importantes se sirven de estas características en mayor o menor medida: Julia, Lisardo y Rosmira participan de la *Naturaleza Humana* por ser víctimas de Curcio, el *Lucero*; la gente de Curcio recuerda a una Corte Infernal que busca la destrucción y muerte de la *Naturaleza Humana* (los bandoleros Eusebio y Julia); Gil se parece a la *Inocencia* convertida en *Malicia* de *El Veneno...* por haberse unido a Eusebio, que es la Humanidad que ha cometido errores.

f) Comprobamos que, a partir de los argumentos, las diferencias son notables, por el uso de alegorías, porque P y Q pretenden ejemplarizar con recursos de la casuística, frente a los *autos*, que parten de abstracciones.

Debemos estudiar las demás comedias religiosas de Calderón:

En *Judas Macabeo*, de 1623, Calderón se ocupa de una historia bíblica: La reconquista de Jerusalén por Judas Macabeo. Nada se asemeja a P y Q.

En *El Príncipe constante*, de 1629, el tema se dedica a la no renuncia a la fe cristiana, aun a costa de la muerte, en una especie de martirio, destacando también el valor de la lealtad por encima de la propia vida. Nos interesa la *resurrección* escénica de don Fernando con una hacha alumbrando a los justos portugueses en territorio de Fez, ya que Eusebio *resucita* para confesarse y así demostrar al público los efectos de la Providencia Divina.

En *Los cabellos de Absalón*, c. 1634, la tesis es el perdón del padre a sus hijos, por graves que sean sus delitos. Cierta paralelo con P y Q se asoma en la lejanía: David y Curcio han cometido crímenes que repercuten en sus hijos, ya que Absalón y Amón se rebelan contra la autoridad, como Eusebio y Julia. La gran diferencia es que David perdona y Curcio castiga.

En *El purgatorio de San Patricio*, c. 1634, se muestra que hasta el pecador más terrible puede obtener perdón, si se arrepiente de sus errores. El tema es el mismo que en P y Q, más los símbolos (purgatorio y cruz) y el argumento son diferentes. Además en *El purgatorio...* salen Ángeles, y en P y Q no se recurre a figuras sobrenaturales.

En *La Sibila del Oriente*, c. 1634-1636, el asunto es la profecía sobre Cristo, con el motivo de la Cruz. Lo similar entre P y Q es el uso de la Cruz, aunque de formas distintas: en *La Sibila...* como profecía de la Redención, y en P y Q como ayuda devota a los pecadores.

En *Las cadenas del Demonio*, c. 1635-36, trata de la conversión de un reino al Cristianismo por la destrucción de su ídolo, gobernado por el Demonio. El tema no coincide con

el de P y Q, aunque comparta algún motivo (la Cruz salvadora): la Cruz de San Bartolomé logra el exorcismo de Irene, que se vuelve cristiana; y recursos de tramoya: los vuelos del apóstol, primero, cuando intenta matarlo Ceusis nos recuerda al de Julia frente a Curcio, y segundo, al final, cuando asciende al Cielo y el Demonio se hunde en el infierno.

En *Los dos amantes del Cielo*, c. 1636, se ocupa Calderón de mostrar la conversión al Cristianismo desde el politeísmo romano por unas lecturas sagradas cristianas. No hay similitudes con P y Q ni temáticas ni argumentales, apenas escénicas: las bajadas de los Genios a la habitación de Crisanto, y la de un peñasco con un ángel encima para tapar la gruta. No hay vuelos, aunque sí momentos muy espectaculares, como las aludidas bajadas, la cabeza que habla separada del cuerpo y el león que salva y guía a Daría.

En *El mágico prodigioso*, de 1637, el asunto es cómo se puede salvar una persona que ha vendido su alma al Demonio. Este tema se acerca a la salvación de Eusebio y Julia, grandes criminales, aunque la diferencia se debe a que éstos pecan por culpa de los pecados de su padre, Curcio, mientras que Cipriano, conscientemente, vende su alma al Demonio a cambio de gozar a Justina.

En *El José de las mujeres*, c. 1641-44, el tema es la conversión de un pagano desde lecturas sagradas. Lo más parecido a P y Q son los dos vuelos de Eugenia, cuando Eleno la salva del Demonio y al final, en una nube y rodeada de ángeles, como recompensa a su conversión. En P y Q Julia vuela asida a la Cruz, para huir del enloquecido Curcio y como recompensa a su arrepentimiento. La "resurrección" de Aurelio puede recordar a la de Eusebio, aunque con fines muy distintos: Aurelio es el Demonio encarnado y Eusebio se confiesa.

En *La exaltación de la Cruz*, de 1648, el asunto trata la conversión de un sabio pagano al Cristianismo, gracias a la intervención celestial en las batallas entre cristianos y paganos, que favorece a los primeros. La mayor coincidencia, y única, con P y Q es el premio que recibe Anastasio, el mago persa, quien, castigado en una mazmorra por cristiano, es liberado por dos ángeles que lo elevan en una nube; lo que nos recuerda la redención de Julia, y de Eusebio, si consideramos que también se eleva la tumba del bandolero.

En *La Aurora en Copacabana*, c. 1661, el asunto es la conversión al Cristianismo de unos indígenas con la ayuda de los efectos de una cruz y con dos milagros de la Virgen. Lo más cercano a P y Q es el motivo del celestial madero, ya que los efectos de la Redención son enumerados, mas no ejemplificados como en P y Q. En la escenografía se repite el vuelo, asido de cruz y árbol, cuando los indígenas intentan matar a Guacolda y a Yupanguí, efecto recordado por Hernández Araico [1996, 263].

En *El gran príncipe de Fez*, de 1668, el tema es la conversión al Cristianismo de un musulmán, debido a la resolución de una duda teológica con la ayuda de *La vida de San Ignacio de Loyola*. Esta obra tiene abundantes rasgos de auto sacramental: presencia de figuras alegóricas (Buen Genio, Mal Genio, la Religión), de santos (San Ignacio de Loyola), bíblicas (Abraham, Isaac y el Ángel) y evangélicas (la Virgen María de niña), al par que una escenografía complicada (diversos vuelos y bajadas del Cielo, y milagros como un monte que se abre, un mar que despidе llamas...). Su fecha indica un gran avance escénico en relación a P y Q, que posee mayor contenido teológico.

A modo de conclusiones:

a) Los temas que Calderón presenta son: La conversión de paganos (*Las cadenas del demonio*, *Los dos amantes del Cielo*, *El José de las mujeres*, *La exaltación de la Cruz*, *La Aurora en Copacabana*, y *El gran príncipe de Fez*), el martirio (*El príncipe constante*), la historia sagrada (*Judas Macabeo*, *Los cabellos de Absalón*), la tradición no bíblica (*La Sibila del*

Oriente), y la salvación de grandísimos pecadores (*El purgatorio de San Patricio*, y *El mágico prodigioso*).

b) P y Q podrían incluirse en la clase de la salvación de grandísimos pecadores.

c) La diferencia estriba en que Ludovico (de *El purgatorio...*) y Cipriano (de *El mágico...*) han elegido libremente el pecado, en cambio Eusebio y Julia actúan condicionados por los pecados antiguos de su padre.

3.4. Similitudes con otros dramas de autores contemporáneos a Calderón.

En *La adúltera perdonada*, de Lope, de 1608, el *Esposo* 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". Después sale la *Esposa*, para ser ejecutada por decreto de la *Justicia*. La *Iglesia* intercede con éxito. La *Esposa* desaparece por los aires.

Parker [1949] refiere el título de comedias áureas protagonizadas por bandoleros: *La serrana de la Vera*, en sus versiones de Lope y Vélez de Guevara, *Las dos bandoleras* de Lope, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, y *La ninfa del Cielo* y *El condenado por desconfiado* de Tirso.

La serrana de la Vera, de Lope, y de Vélez. La serrana es una mujer engañada y seducida por un hombre que la abandona: Habiendo perdido el honor, pierde la fama. La sociedad le vuelve la espalda. Si fuera una mujer perversa, aceptaría la degradación social y viviría del pecado, como alguna de las mujeres que se encuentran en las novelas picarescas. Pero este tipo de mujer mala no aparece en el teatro. Así, la mujer deshonrada es inocente, la culpa es del hombre mentiroso que la ha engañado; ella no puede perder la conciencia de su dignidad humana, que debe afirmar a todo trance para no perder su propia estima. Por eso ella se vengará en la sociedad, y esto lo hace volviéndose bandolera, afirmando por medio de una criminalidad antisocial su propia dignidad como mujer. Ninguna de las *dos serranas de la Vera* se lanza a la vida criminal para reformar la sociedad. En Lope la bandolera es perdonada por el rey y se casa con el hombre que la engañó. En Vélez la protagonista es condenada a muerte, porque los medios que elige para vindicar su honra son equivocados.

Las dos bandoleras, de Lope. Alvar y Lope prometieron matrimonio a las hermanas Inés y Teresa, las sedujeron y abandonaron. Ellas, después de dejar el hogar, no logran persuadir a los hombres para que admitan sus obligaciones, y el peso de la vergüenza cae sobre ellas, condenadas por la opinión pública. Su rencor se convierte en un fuerte odio contra los hombres en general. Un día cae en sus manos el Rey, después de haber asesinado a veintinueve hombres. pero no lo ejecutan. Finalmente todo se resuelve con el perdón del Rey y las bodas con quienes las engañaron.

El esclavo del demonio, de Mira de Amescua. Don Gil de Santarén, hombre de gran piedad, impide con sus prédicas que el caballero don Diego de Meneses rapte a su amada Lisarda, cuyo padre Marcelo se oponía al matrimonio. Pero don Gil cae en la tentación de seducir a Lisarda y lo logra sirviéndose de la misma escala preparada por don Diego. Los dos pecadores huyen, mientras don Diego cree que su amada se retiró a una aldea con su padre, y éste piensa que huyó con don Diego. Lisarda y Gil se hacen bandoleros; apresan al padre de Lisarda y a una hermana de ésta, Leonor, por quien don Gil arde con pasión tan desesperada que firma un pacto con el demonio haciéndose su esclavo a fin de lograr sus deseos. Don Diego cae también en las manos de don Gil y trata de moverle al arrepentimiento con las mismas razones de que éste se había servido para convencerle a él. Lisarda intenta matar a don Diego, pero le falla su arma de

fuego; cree que esto es un aviso del cielo, se arrepiente, da todos sus bienes y se entrega a sí misma como esclava a un villano. El diablo ofrece a don Gil todos los bienes de este mundo, pero Gil sólo desea a Leonor; cuando aquél la trae, descubre aterrado que la tan codiciada belleza es sólo un esqueleto. Comprende entonces la vanidad de todo, pero no pudiendo invocar a Dios, llama al Ángel de la Guarda, que lucha con el diablo y rescata el papel firmado por don Gil. Éste, vestido de penitente, confiesa sus culpas.

La ninfa del Cielo, de Tirso. Ninfa es víctima de un seductor y por odio a los hombres se lanza a la vida de bandolerismo. Cuando ella, desesperada, intenta arrojarse al agua para morir, la detiene el Ángel de la Guarda y la encamina hacia la vida de piedad. Su bandolerismo es ocasional, etapa entre el pecado y el arrepentimiento.

El condenado por desconfiado, de Tirso. Paulo, después de vivir diez años como ermitaño, desea conocer si todos aquellos sacrificios no serán inútiles, y ruega a Dios que le revele su destino final. El diablo, bajo forma de ángel, le dice que su suerte será la misma que la de Enrico, que vive en Nápoles. Paulo se encamina a la ciudad, encuentra a Enrico y averigua que es un rufián, autor de crímenes y robos. Pensando que el destino de aquel forajido no puede ser sino la eterna condenación, considera inútiles los sacrificios, deja los hábitos y se convierte en un bandolero. Pero Enrico, en medio de sus maldades, había conservado, como último rescoldo de bondad, un gran amor a su padre, por cuyos ruegos se arrepiente y se salva; mientras que Paulo, hundido en la desesperación, reniega de Dios y se condena.

McKendrick [1969] revisa las comedias citadas por Parker y añade otras menos conocidas: *Caer para levantar*, de Matos, Cáncer y Moreto; *San Franco de Sena*, de Moreto; *El catalán de Serrallonga y bandos de Barcelona*, de Luis Vélez, Antonio Coello y Rojas Zorrilla; y *Antonio Roca*, de autor desconocido.

Como comparación con P y Q debemos establecer claras conexiones con *La adúltera perdonada*, de Lope, tanto en la escenografía como en el simbolismo: Julia (como Eusebio) es perdonada al ascender al cielo asida de la Cruz, igual que la *Esposa*. Hay diferencias con las bandoleras citadas, ya que Julia no ha sido seducida, sino desdeñada, y sale en busca de Eusebio, lo que coincide con un acontecimiento azaroso que le impide volver al convento, por tanto desafía al Cielo y comete crímenes; además el arrepentimiento sucede cuando se entera de que es hermana de su galán. También Eusebio se distancia mucho de don Gil, de *El esclavo del demonio*, puesto que Eusebio es víctima de los pecados de Curcio. Igualmente se distingue de *El condenado por desconfiado* en que Enrico consigue la salvación por haber respetado y cuidado a su padre, mientras que el calderoniano Eusebio se salva por su fe renovada de continuo a la Cruz y por su condición de víctima de su padre Curcio.

3.5. ¿Una comedia sacramental?

P (y Q) es un antecedente temático y formal de los posteriores *autos* sacramentales calderonianos.

Acaso podría inscribirse en el molde de las *comedias sacramentales*, que escenificaban los jesuitas [Agustín de la Granja, 1979, 153].

La principal diferencia entre P (y Q) y el resto de comedias religiosas calderonianas se debe a que en P (y Q) sólo se mueven personajes humanos y en el resto de comedias religiosas se mezclan personajes alegóricos, demonios y genios con personajes humanos.

Este supuesto primitivismo de P (y Q) parece la raíz de un proceso en la poética calderoniana de tema religioso: personajes humanos en la juventud (P y Q), mezcla de humanos y alegóricos en la madurez (resto de comedias religiosas), y sólo personajes alegóricos y bíblicos

en la madurez y vejez (ninguna comedia y muchísimos *autos*).

El tema es la importancia del sacramento de la confesión (con la Eucaristía implícita) para la Redención de Eusebio, que puede equipararse al personaje de la Naturaleza Humana de los *autos*.

La forma literaria es diferente en los actores: En la comedia aparecen personajes con cualidades alegóricas, pero en los *autos* vemos alegorías con rasgos humanos; lo que implica que la comedia tenga desarrollo narrativo-novelesco, y el *auto*, en cambio, sea "un sermón en idea representable". Es común el uso de los símbolos de Luz, Sol, Sombra, Noche y los cuatro Elementos, puesto que, ya en personajes, ya en alegorías, la finalidad es demostrar que Cristo es la Luz, y el Pecado es la Sombra.

La forma escénica es similar en comedia y en *autos* por la presencia de milagros, como vuelos, resurrecciones, peñas que se abren, etc., para mostrar el poder de Dios.

El tema del honor ofrece doble juego: por una parte, como raíz del problema (si Curcio no hubiera asesinado a Rosmira, no se habría producido la venganza divina), y, por otra, como posible alegato contra el código del honor.

P y Q se encuentran en la línea post-tridentina de la Salvación por la fe y el arrepentimiento, como vemos en Mira de Amescua, Tirso de Molina y otros.

ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

Los personajes y su función dramática.

Los personajes que se mueven en P y Q se pueden encuadrar entre los personajes-tipo y los personajes variables, habituales todos en las obras dramáticas áureas, bien definidas en este aspecto en los estudios desde principios del siglo XX:

Sobre todos los personajes. Kennedy [1932, 76] en su trabajo sobre Moreto observó que en todas las comedias estudiadas figuran siempre cuatro personajes: dama, galán, criado y criada. Juana de José Prades [1963, 251] en su estudio sobre los dramaturgos Jerónimo de Villazán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente y Gaspar de Ávila, señala el empleo sistemático de los siguientes personajes: dama, galán, gracioso, criada, rey y padre.

Sobre las damas. La disfrazada de varón ha sido estudiada por Romera Navarro [1934] con abundantes ejemplos, Arjona [1937] también, Bravo Villasante [1955] con una extensa tipología, Bradbury [1981] también refiere otras sexualidades más o menos encubiertas, como Felten [1987] en un estudio comparativo. McKendrick [1974] presenta diversos tipos de mujer en el teatro del Siglo de Oro: la bandolera, la mujer esquiva, la amazona, la intelectual, la bella cazadora y la vengadora. Cao [1981] destaca que Calderón propugna en alguna obra la igualdad de la mujer ante el hombre, y contrapone, además, a la donjuanesca bajeza masculina, la gracia, la inteligencia y sensibilidad femeninas. Fernández Vargas [1983] explica que las virtudes de las heroínas calderonianas son la belleza y la discreción. Morales [1983] expone que en las comedias de enredo de Calderón las damas tienen más libertad que en los dramas de honor, ya que, aunque atrevidas, no arriesgan la honra. Santomauro [1985] estudia los protagonistas femeninos en los dramas religiosos calderonianos, con especial referencia a Julia, de *La devoción de la Cruz*. Rodríguez [1989] trata el incesto. Hesse [1989] muestra ejemplos de abusos de varones a damas en diversas comedias. Déodat-Kessedjian [1994] se propone demostrar que el silencio y la mujer no son palabras tan antinómicas y que este silencio puede permitir a los personajes femeninos calderonianos ser iguales a los hombres, sin ser varoniles.

Sobre padres y madres. La ausencia de la madre es la principal aportación de Martinenche [1900, 33], que nombra por otra parte al gracioso, el galán y la dama. Templin [1935] opina que las características de sumisión, obediencia, paciencia y hasta martirio de las madres de las comedias son reflejo de la realidad del siglo XVII. Rugg [1965] destaca que en Lope de Vega existen padres bondadosos con sus hijas, a las que ayudan y comprenden. Faliu-Lacourt [1979] muestra que los dramaturgos españoles expresan numerosos detalles relativos a la concepción, al embarazo al parto.

Sobre el gracioso en general. Muchos son los trabajos [Lobato, 1994] y matizan múltiples variantes de estos criados en cada dramaturgo. Schack [1845, II, 199-200] muestra el carácter

paródico de los criados respecto a las acciones absurdas de los protagonistas. Martinenche [1900, 79] y Schevill [1918, 19-25] los citan como integrantes importantes del enredo. Montesinos [1925] señala en el gracioso la nobleza de carácter, el paralelismo de pasiones amorosas del galán y del criado, y el carácter de partícipe de la aventura del galán. Arjona [1939] intenta fijar la fecha de la aparición del gracioso en Lope de Vega en 1598 con un tal Tristán, que tiene fama de borracho, presume, refunfuña, parodia a su amo, cuenta chistes picantes.... Para Herrero [1941] el gracioso se comporta como confidente, camarada con fuerte sentido prosaico que contrasta con el galán. Bravo-Villasante [1944] dice que el gracioso puede "descubrir al público cándido y entusiasta toda la tramoya que hay detrás de la magia del espectáculo. [...] Así es, el autor, con cierta travesura humorística, asoma la cabeza un instante para decir que todo es falso". Ley [1954] habla de graciosos antipoéticos y de graciosos poetas. Silverman [1955] recoge la idea de Bravo Villasante. Leavitt [1955] afirma que el gracioso se comunica con los espectadores con llamadas directas. McCurdy [1956] recalca lo expuesto por Leavitt, con ejemplos de Rojas Zorrilla. Juana de José Prades [1963] lo define como criado fiel del galán, consejero pleno de donaires, codicioso, dormilón, cauto en los peligros y desamorado. Forbes [1978] piensa que el gracioso asume, a veces, la función de *alter ego* del dramaturgo. Joly [1981] muestra que en la tragedia o tragicomedia el tipo bufonesco no se integra en la restauración del orden, sino que permanece como testigo del desorden, o se le excluye explícitamente de la celebración artificiosa. Hernández-Araico [1986] retoma la idea de Bravo-Villasante de que el gracioso rompe la ilusión dramática, y lo apoya con abundante bibliografía.

Sobre los graciosos en Calderón. Destacamos varios trabajos. Mason [1973] dice que los graciosos de Calderón no suelen ser campesinos bobos, sino pícaros despejados, pero tampoco faltan los graciosos cobardes, supersticiosos y toscos. Devoto [1979] explica que el antiteatro o burlas de la ficción escenificada suelen salir de boca de graciosos. Pailler [1980] señala la técnica burlesca de autocrítica o referencias literarias en un alto porcentaje de sus obras (65%). Navarro [1981] estudia aspectos lingüísticos relacionados con estos personajes. Navarro [1981] opina que los graciosos de Calderón, como Sancho Panza en el *Quijote*, carecen de profunda intención satírica. Sobre el bufón dice Ruiz Ramón [1984] que aparece en escasas obras de Calderón y se caracteriza por su condición profesional de la burla y de la risa, por su afición a la buena vida, por la libertad para decir lo que quiere, y por su adscripción al espacio cortesano. Flasche [1986] aporta la idea de que también en Calderón existe el gracioso loco.

Sobre cortesanos. Schevill [1918] estudia las figuras de los cortesanos (además la *tercera*, la doncella, el galán, el criado, la criada, el padre, el *indiano*, y de la ausencia de la madre).

Sobre bandoleros. Estudiados por Parker [1949] y Sullivan [1981, 78], además de la citada McKendrick. Parker afirma que ninguno de los bandoleros teatrales españoles áureos se lanza a la vida criminal para reformar la sociedad. Sullivan considera que el que un forajido pueda salvarse a pesar de todo y alcanzar la gloria va directamente contra las doctrinas pesimistas del determinismo luterano o calvinista.

Sobre los villanos. Salomon [1965] los clasifica como cómicos, ejemplares y útiles, pintorescos y líricos, y dignos. Brotherton [1975, 196] encuentra la figura del *pastor bobo* en las obras de Torres Naharro y de Sánchez de Badajoz. Este personaje aparece en los autos del Nacimiento, refleja la condición humana antes de la llegada de Cristo, y después de Cristo pasa de la cómica ignorancia a un estado de alegre conocimiento. Por otra parte muestra una ejemplaridad moral invertida, ya que personifica la insuficiencia y el desatino humanos.

Sobre el galán suelto. Serralta [1988] estudia al galán *suelto* acercándonos al joven que desbarata las argucias amorosas de dos parejas, ya que suele ser hermano de una de las damas y pretendiente de la otra.

1. Antroponimia.

Juana de José Prades [1963, 59] explica que los nombres de los personajes eran de tradición hispánica, italianos y pseudoextranjerezantes.

En P y Q los protagonistas tienen nombre de origen italiano, ya que la acción se desarrolla en Italia: Curcio, Lisardo, Julia y Eusebio. El sacerdote y la madre también: Alberto y Rosmira. Además pertenecen a clases altas: Nobleza y clero.

La criada tiene nombre italiano: Arminda.

Los bandoleros también italiano: Celio y Leonelo, pero Ricardo es de origen sajón. En Q Leonelo es sustituido por Chilindrina, de origen español.

El cortesano también italiano: Octavio.

El gracioso tiene nombre español: Gil.

Los villanos también español: En P Menga, Bras, Bato y Teresa; en Q Menga, Blas, Tirso y Toribio. Se observa que estos nombres se deforman popularmente: Menga y Bato son hipocorísticos de Dominga y de Bartolomé; y Bras es una mala pronunciación de Blas.

Concluimos que el nombre de los personajes se debe a razones sociolingüísticas y de recepción del drama. Pienso que Calderón idealiza a los personajes principales y a su séquito con el nombre italiano, para distanciarse del espectador español, de clase social muy inferior. En cambio, al gracioso y a los villanos les adjudica nombres populares castellanos como acercamiento al público, para que éste se identifique con ellos.

Debemos comparar con Lope de Vega, cuya antroponimia teatral ha sido estudiada por Morley y Tyler [1961, 21-24]: en Lope aparecen los nombres de Lisardo, Julia, Alberto, Octavio, Gil, Menga, Bato, Bras, Ricardo, Celio, Leonelo, Tirso y Arminda, pero no los de Eusebio, Curcio, Rosmira, Toribio y Chilindrina.

En el uso común de algunos nombres Calderón presenta semejanzas y diferencias de criterio de asignación a los personajes.

Semejanzas:

- a) Para caballeros, criados y villanos: Lisardo, Alberto, Octavio, Celio y Leonelo.
- b) Para villanos: Gil, Tirso, Bato, Bras.
- c) Para damas y criadas: Julia y Teresa.
- d) Para villanas: Menga.

Diferencias:

- a) Ricardo es para caballeros en Lope, pero para un bandolero en Calderón.
- b) Eusebio, Curcio, Toribio, Chilindrina y Rosmira no aparecen en Lope.
- c) Arminda para dama en Lope, pero para criada en Calderón.
- d) Chilindrina parece de creación hispana según Covarrubias [1609], *Autoridades* [1726, I, 317] y Corominas y Pascual [1980, II, 358-359].

Las aportaciones de Salomon [1965] sobre los nombres coinciden con las observaciones de Morley y Tyler.

2. Personajes tipo.

2.1. El galán (Eusebio).

Eusebio se presenta como galán en cuatro momentos:

- a) En la lucha con Lisardo (P 81-172, Q 93-198) cuando éste defiende el honor de Julia.

- b) Al invadir la habitación de Julia en casa de Curcio (P 413-455, Q 487-553).
- c) En la discusión con Julia, tras morir Lisardo, ella rompe la relación amorosa (P 677-756, Q 795-944).
- d) En el asalto al convento (P 1141-1280, Q 1444-1626).

Sus características generales coinciden con las citadas por Juana de José Prades [1963, 251]: En cuanto al *talle* nada cita Calderón, aunque supongamos que se trate de un joven atractivo; su *linaje* se desconoce, pero es hijo de Curcio; la relación *amor-celos-honor* es provocada por él, ya que su amor por Julia ocasiona la muerte de Lisardo; su *valor* es grande, por capitanear a los bandoleros, asaltar el convento y enfrentarse a Curcio; la *generosidad* es escasa, aunque perdona la vida al sacerdote Alberto.

En cuanto a la interpretación de sus actos la crítica ofrece diversas opiniones:

a) Teológicas:

Entwistle [1948, 475 y 481] justifica la atracción entre Eusebio y Julia según las teorías tomistas: El amor crece por la semejanza, que produce la mutua inclinación, que no pueden impedir ni el tiempo ni el (re)conocimiento. El más alto grado de semejanza es la consanguineidad. También opina que la salvación de Eusebio se debe a su Esperanza, elegida por su albedrío, lo que le permite salvarse a pesar de sus crímenes.

Parker [1949] piensa que Providencia reserva a Eusebio para castigar a Curcio, además Eusebio revelará las consecuencias públicas de haber sido abandonado: Mata a Lisardo, consigue que Julia huya del convento para cometer crímenes, y mediante su propia muerte como público criminal apura la deshonra y vergüenza del padre. También Eusebio es individualista y anarquista por no haber estado sujeto nunca a la disciplina y a la vida familiar, por lo que tiene conciencia de su propia dignidad humana. Ya hecho bandido, sabe que lleva una mala vida, pero sólo en el crimen puede defender su valor como hombre.

Valbuena Briones [1965] destaca que Eusebio no es un tipo perverso, sino que, en conciencia, tiende hacia el bien. El mundo en que vive se le presenta hostil y amenazador y un hecho fortuito tras otro lo empujan hasta el mísero estado de forajido y criminal. Este protagonista es, por tanto, un destructor de la armonía social, y su tragedia consiste en que su marcha hacia el caos es involuntaria y viene forzada por una serie de circunstancias. Además Calderón se sirve de él para mostrar que la gracia de Dios alcanza incluso a los criminales peores, al par que elimina la posibilidad de predestinación, ya que el criminal no se condena.

Honig [1965] establece la analogía entre Eusebio y Adán, puesto que el bandolero es redimido de sus pecados como Adán lo fue del pecado original; además la redención de Eusebio provoca que la misericordia divina se muestre superior al código del honor humano.

Aubrun [1975] muestra que Calderón denomina lances a los engranajes entre las situaciones dramáticas, necesarios para que la comedia avance. En *La devoción de la Cruz* la cruz surge repetidamente y bajo varias formas, materiales e inmateriales, ante Eusebio, que experimenta cambios y trastornos en su comportamiento, hasta vencer sus intenciones perversas.

Marcos [1978] opina que en el momento en que Eusebio advierte los peligros que le cercan, toma la decidida actitud de una transformación regeneradora por medio de un dolor de sincera contrición. No le importa nada perder la vida; su preocupación primordial radica en rechazar todos los actos delictivos y pedir, con fe ardiente, la generosa piedad divina por los méritos infinitos de la cruz. No sólo pide perdón a Dios, sino que llega a perdonar y postrarse a los pies de quien le había ofendido y había sido causa de todas sus desgracias y desmanes [*Curcio*].

Sullivan [1981, 78] considera que el que un forajido pueda salvarse a pesar de sus crímenes va directamente en contra de las doctrinas deterministas de Lutero y de Calvino. En P y Q podemos comprobar que esta teoría se cumple, porque Eusebio, por el uso de la libertad y la ayuda de la Providencia, logra alcanzar la gloria, a pesar de sus crímenes.

Para O'Connor [1983, 372-373] Eusebio es el personaje central sobre el que se concentra la intervención divina. Además su milagrosa resurrección sirve a tres propósitos diferentes: (a) recordar visualmente la intervención divina en los hechos del hombre; (b) realzar a los sacramentos como medio de la gracia divina; y (c) hacer hincapié en la naturaleza milagrosa de la redención y salvación del hombre. Eusebio "descubre en el desenlace tres cosas palmarias: 1\$su padre es Dios; 2\$su identidad se funda en el hecho de ser hijo de Dios; 3\$su destino es el cielo, la única herencia permanente".

b) Sociales:

Varey [1970, 157, 162] explica que Eusebio debe apelar a la violencia para ganarse la nobleza que ya tenía por nacimiento, aunque él no lo supiera.

Sloane [1977, 301-304] piensa que Eusebio posee una identidad especial. Parece que éste intenta cumplir una obligación que, realmente, no entiende, debido a que sale indemne de sus circunstancias fatales (raro nacimiento, infancia y adolescencia con abundantes peligros, homicida de su hermano, vida de bandido, enamorado de su hermana, enemigo de su padre). La sociedad le ofrece normas sólo para excluirlo, pero el Cielo lo acepta, aunque no le dé normas. Además la imaginación superproductiva de Curcio le conduce a proyectar su subjetividad sobre el Universo e influye gravemente en Eusebio, puesto que, al haber quedado abandonado en el monte en su nacimiento, es condenado a un mundo que no hace justicia, que le niega su categoría social, y le marca con una identidad especial, sólo clara para Dios.

Gutiérrez [1981] defiende que en el teatro del Siglo de Oro la honra se vincula al criterio de utilidad social. Así existe una honra procedente de la nobleza de sangre y el intento de honra por parte de aquellos que la buscan, quienes sobre todo ejercen tareas militares. Como la honra es un bien limitado, los aspirantes al mismo entran en competencia y procuran deshacerse de competidores. La impureza sexual descalifica al linaje de la mujer infamada.

Estas teorías se pueden aplicar perfectamente a Eusebio, que ha adquirido honra al ser adoptado por el rico Eusebio, y hace peligrar la honra de Curcio por sus amores con Julia. Así el duelo entre Lisardo y Eusebio sería consecuencia lógica de esta lucha por la honra, de tal forma que si Lisardo hubiera ganado su familia ganaría en consideración social a costa de la de Eusebio; al morir Lisardo su familia queda deshonorada, lo que provoca que Curcio prepare un ejército contra Eusebio, para recuperar su honra.

c) Psicológicas:

Hesse [1973] parte de la idea de las "crisis de identidad" de los personajes principales como causas y consecuencias de la acción. Eusebio padece varias crisis: (1) Con su narración observamos que ignora quién es realmente; (2) tras el duelo con Lisardo, la sociedad lo persigue, debe convertirse en bandolero, ya que la comunidad le niega un juicio justo; (3) después del enfrentamiento con Curcio descubre que éste es su padre.

Cardona-Castro [1987] considera que Eusebio es un personaje romántico porque se eleva, con su pasado incierto, a la categoría de héroe sublimado por su esfuerzo titánico a lo largo del drama, y por su rebeldía típicamente romántica.

d) Dramatúrgicas:

Según Benabu [1987] la función de Eusebio determina el género literario, que no es tragedia sino comedia. Con la resurrección de Eusebio, el efecto teatral de tragedia se desvanece pues, aunque muere, su espíritu triunfa: por esto el espectador siente deleite, no pena. Finalmente

destaca la importancia de Eusebio como protagonista: La resurrección, más que la muerte, de Eusebio impresiona al espectador por la propia fuerza dramática que produce el cuadro en que se proclama el tema central de la obra: el triunfo espiritual del individuo por vía de su devoción a la Cruz.

García Gómez [1987] estudia el silencio en los personajes de Calderón como mecanismo para engañar a los demás, para imposibilitar el diálogo interior, y para asumir las exigencias del estricto código del honor. Aplicando esta teoría a Eusebio, observamos que tras asaltar el convento, se dispone a poseer a Julia, quien, abriéndose la ropa, muestra en su pecho una cruz igual que la que tiene Eusebio en el mismo sitio. Eusebio sale apresurado sin explicar nada, por lo que Julia lo sigue y empieza su carrera criminal (P 1141-1376, Q 1444-1773).

e) Emblemáticas:

Mariscal [1981] entiende que la subida de Eusebio al convento es una caída espiritual, que potenciará la seguida caída de Julia, al escapar del recinto religioso. La segunda caída de Eusebio ocurre al final en una escena cuyos aspectos pictóricos radican en la imagen principal: la cruz. Importa señalar que el verbo 'despeñar' no quiere decir solamente un desplome físico, sino una decadencia moral también. En este *tableau* visual (Eusebio postrado al pie de la cruz) se inicia el proceso de salvación. Cerca del final el resucitar del Eusebio muerto nos puede parecer inverosímil y el último suceso aún menos convincente. Hay que recordar, no obstante, que esta acción actúa como reiteración emblemática del tema central (la salvación moral).

f) Textuales:

Para McKendrick [1989, 322-323] Calderón acierta en *La devoción de la Cruz* al suprimir una escena de *La Cruz en la sepultura* cuando Eusebio interroga a sus prisioneros: un pintor, un astrólogo y un poeta, que son juzgados por el bandolero. Este juicio es posterior al reconocimiento en el pecho de Julia de una cruz igual que la suya, lo que le ilumina hacia el camino de la Redención, pero aún es pronto para que Eusebio pueda juzgar la capacidad de los demás para percibir la verdad.

Como conclusión constatamos que la mayoría de los críticos se definen por la interpretación teológica, matizable en varias líneas: Eusebio como mecanismo de castigo a Curcio, como ejemplo del libre albedrío frente al destino, como devoto de la Cruz, como enseñanza de que la misericordia divina supera al código del honor. También vemos interpretaciones psicologicistas (las crisis de identidad) y sociales (la búsqueda de nobleza).

Me inclino por la interpretación teológica, ya que la Providencia castiga a Curcio con un pecador arrepentido (Eusebio), devoto de la Cruz, que arruina las convenciones del código del honor.

2.2. La dama (Julia)

Julia protagoniza diferentes y contradictorias acciones:

- a) Teme a Lisardo y a Curcio, que han descubierto su amor con Eusebio (P 369-412, Q 423-486).
- b) Esconde en su habitación a Eusebio (P 413-455, Q 487-553).
- c) Se opone a Curcio, para evitar profesar en el convento (P 456-498, Q 554-612).
- d) Rompe su amor con Eusebio, después de enterarse de la muerte de Lisardo (P 677-756, Q 795-944).
- e) Quiere entregarse a Eusebio en el convento (P 1171-1280, Q 1474-1626).
- f) Sale del convento a buscar a Eusebio (P 1298-1353, Q 1639-1748).

g) Narra su vida criminal posterior (P 1637-1682, Q 1950-2003).

h) Después de la muerte de Eusebio, ella capitanea a los bandoleros (P 1979-1983, Q 2416-2420).

i) Acepta su pecado al final de la obra (P 2078-2095, Q 2549-2560).

Sus características generales coinciden con las citadas por Juana de José Prades [1963, 251]: Aunque Calderón no la describa, suponemos su *belleza*; su noble *linaje* procede de Curcio; su *dedicación amorosa* le obliga a seguir a Eusebio y a capitanear a los bandoleros; su *audacia* se muestra en la discusión con Curcio, en los crímenes que comete, en el enfrentamiento con Eusebio, y en encabezar a los bandoleros; y la *insinceridad* surge al romper con Eusebio, debido al homicidio de Lisardo, y no a problemas amorosos.

En cuanto a la interpretación de sus actos la crítica ofrece diversas opiniones:

a) Teológicas:

Entwistle [1948, 475, 481] justifica la atracción entre Eusebio y Julia según las teorías tomistas: El amor crece por la semejanza, que produce la mutua inclinación, que no pueden impedir ni el tiempo ni el (re)conocimiento. El más alto grado de semejanza es la consanguineidad. También opina que la salvación de Julia se debe al símbolo de la Cruz, como causa Suficiente, que le impide el incesto, y a la Esperanza, como en Eusebio.

Honig [1965, 172-173] compara a Julia con Eva, por ser la compañera de Adán (similar a Eusebio), por parecer la causa del pecado del incesto entre ella y Eusebio como Eva con Adán, lo que provocó el pecado original; la bajada del convento simboliza la caída de Julia como la salida del Paraíso de Eva.

McKendrick [1969] considera que Julia, como su hermano Eusebio, ha sido reservada para castigar a Curcio, por ello no se mueve bajo las mismas presiones que otras bandoleras del teatro áureo: Julia no es meramente una hija tiranizada o la víctima de la lujuria de un hombre. La tragedia que le acontece a ella fue iniciada antes de nacer. Su sexo, por lo tanto, no es causa de la tragedia, por el intento de matrimonio frustrado. Ella es presentada como su hermano. Para Calderón Julia es tan representativa de la humanidad como Eusebio, tan capaz de hacer daño como de ser merecedora de la salvación. Calderón reconoce que a este nivel de búsqueda dentro de la condición humana el sexo no importa.

O'Connor [1983, 373] explica que el drama no se centra exclusivamente en Eusebio, sino también en Julia, al igual que se aclara el patrón sobre la preocupación sobrenatural por el hombre y la mujer. Después de haber estado subyugada al rigor de su padre Curcio, Julia aprende, asimismo, que tiene otro padre, Dios, que es hija de Él, que su identidad se funda en esta relación y que su destino es el cielo. Al volver a su convento en volandas, Julia es liberada de la cadena opresiva del código del honor y de los rigores de un padre tirano que nunca podría apreciar su verdadero valor.

Santomauro [1985, 17-18, 36-41, 47] destaca que algunos acontecimientos han destruido por completo la vida y la personalidad de Julia, porque los eventos fueron superiores a la capacidad mental. Fue víctima del incesto, aunque fue salvada milagrosamente. Su carácter positivo y dócil adquirió el deseo de venganza hacia su padre. Comete todo tipo de crímenes empujada por la desesperación, convirtiéndose en egoísta y orgullosa, lo que le sirve al final, paradójicamente, para no tener pudor en declarar su firme arrepentimiento delante de toda la sociedad, y conseguir así el reino de los cielos.

Para Benabu [1987] la muerte de Eusebio inspira confianza a Julia, pues al presenciar el poder redentor de la Cruz se siente alentada a confesar sus pecados, se entrega a la merced de la Cruz y, eludiendo las garras de su padre, se va 'a lo alto' de la escena y el rescate de Julia de las

manos airadas de Curcio debe producir un efecto parecido [al de la resurrección de Eusebio].

b) Sociales:

Gaylord [1981] explica que la mujer sirve de espejo de perfecciones no a un hombre sólo, sino simultáneamente a muchos, ella será el espejo donde se irán a encontrar todas las miradas, donde el hombre, buscándose a sí mismo, dará siempre con la imagen del otro. El espejo del honor y el espejo del amor son el mismo espejo. Al seguir el itinerario a través del espejo, Calderón desmitifica el matrimonio como símbolo de armonía. Estas afirmaciones de Gaylord convienen a Julia, que parece el espejo de la descendencia de Curcio, que provoca, por sus amores no permitidos con Eusebio, el duelo entre éste y Lisardo, con la muerte del último y la consiguiente deshonra, lo que implica que Curcio pertreche un ejército de villanos en contra de Eusebio. Curcio debe recuperar la honra perdida por su hija y no recobrada por su hijo.

c) Psicológicas:

Menéndez Pelayo [1884, 211-212] enjuicia negativamente la obra de Calderón, tachándolo de ligero en su construcción, ya que la misma noche que sale del convento, se escapa al monte y comete atrocidades. Pasa de ser tímida, modesta y recatada a homicida en el término de dos o tres días.

Bravo-Villasante [1955, 102] explica que el disfraz en Julia marca el límite entre sus dos personalidades: la de buena hija y la de mujer rebelde.

Hesse [1973] señala las crisis de identidad de Julia: (1) Tras la muerte de Lisardo ella se decide por su familia y no por el amor de Eusebio; (2) cuando Eusebio asalta el convento, Julia duda entre seguir como religiosa o entregarse a Eusebio.

Varey [1970, 157-158, 164] destaca que el dolor que Julia recibe por el trato de su padre la vincula a Eusebio; también que defiende la idea del libre albedrío frente a Curcio; y que, huida del convento, debe vestirse de hombre, según las convenciones teatrales, para cometer delitos.

Smieja [1973, 37-39] piensa que Julia se mueve por un deformado sentido de la justicia y una sospechosa interpretación de la teología: Si el pecado mayor puede ser perdonado, por qué ella debe vacilar en cometer crímenes.

Sloane [1977, 301-302] opina que la imaginación superproductiva de Curcio le conduce a proyectar su subjetividad sobre el Universo y a influir gravemente en la vida de Julia, que se ahoga bajo la voluntad paterna.

Madrigal [1979] aplica los conceptos de metateatro y psicodrama a *Fuenteovejuna*. La base fundamental del metadrama es el descubrimiento y desprendimiento de modelos impuestos en el personaje. Laurencia es el mejor ejemplo por su actitud rebelde frente a la estricta función de lo femenino. Esta salida del *role-playing* ocurre en Julia, quien discute con su padre sobre su libertad de elegir el convento, y tras la no consumada seducción de Eusebio en el convento, persigue a su amante, y, como no logra volver a su celda, desafía a los Cielos, se convierte en criminal e incluso dirige a los bandoleros. Julia ha pasado de una dama discreta a un ser apasionado y trágico, lejano de las damas traviesas de las comedias de enredo.

Cao [1981] destaca que Calderón propugna en alguna obra la igualdad de la mujer ante el hombre, y contrapone, además, a la donjuanesca bajeza masculina, la gracia, la inteligencia y sensibilidad femeninas. Esto mismo ocurre en P y Q, porque Julia se arriesga al esconder a Eusebio en casa, se escapa del convento para seguirlo, reta a los cielos, se convierte en criminal, y es salvada por los mismos Cielos, igual que Eusebio.

Cardona-Castro [1987] piensa que Julia es un personaje propio del Romanticismo exaltado, ya que empujada por su hado trágico busca el incesto sin saberlo, no es consciente de que Eusebio es su hermano.

Reichenberger (1988, 130) explica que en las comedias de capa y espada de Calderón el

padre abusa de la *patria potestas* para casar a su hija, lo que provoca que ella urda situaciones encaminadas a conseguir al galán del que está enamorada; de esta manera las heroínas sobrepasan a los varones en inteligencia y chispa. Podemos aplicar este rasgo en P y Q, porque Julia escapa del convento para buscar a Eusebio.

Rodríguez [1989] desarrolla el tema del incesto en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, enalteciendo el carácter trágico del personaje femenino que sabe que comete este delito, pero no lo evita. No podemos establecer paralelismo con P y Q, ya que Julia ignora que es hermana de Eusebio.

Déodat-Kessedjian [1994, 122] piensa que el silencio permite en ciertas circunstancias mostrar la valía de las mujeres, sin la obligación del disfraz masculino. Podemos comprobar que esto ocurre en P y Q, cuando Julia esconde a Eusebio (intenta huir con ella después del asesinato de Lisardo) por la llegada de Curcio (contando la muerte de su hijo a manos de Eusebio), puesto que Julia, con su silencio, gana en fuerza trágica, que le sirve para abrigar a su amante y, al par, obligarle a romper la relación.

d) Dramatúrgicas:

Morales [1983, 19-20] expone que en las comedias de enredo de Calderón las damas tienen más libertad que en los dramas de honor, ya que, aunque atrevidas, no arriesgan la honra. Esto es cierto, ya que en P y Q Julia es una dama deshonrada por el simple hecho de que su hermano Lisardo ha descubierto las cartas de Eusebio. Ello implica el duelo de honor y los sucesivos acontecimientos, que provocan la rebeldía de Julia, quien, además de deshonrada, se convierte en criminal. Al mismo tiempo Julia, como personaje trágico, se eleva sobre esas damas astutas de la comedia de enredo que, a hurtadillas, consiguen sus propósitos.

García Gómez [1987] estudia el silencio en los personajes de Calderón como mecanismo para engañar a los demás, para imposibilitar el diálogo interior, y para asumir las exigencias del estricto código del honor. Aplicando esta teoría a Julia, observamos tres situaciones, en las que Julia sale dañada en su personalidad, en su honra y en su libertad:

1) Lisardo pretende en el duelo con Eusebio defender el honor de su hermana Julia, cuyos sentimientos amorosos hacia Eusebio son ignorados y pisoteados por Lisardo, lo que demuestra que la incomunicación entre los hermanos provoca un duelo, que acabará con la muerte, paradójicamente, del defensor del honor (P 81-172 y 315-346, Q 93-198 y 367-400).

2) Curcio obliga a Julia a profesar en el convento, sin preocuparse por su opinión, lo que engendra una breve discusión teológica sobre la voluntad, el albedrío y la autoridad del padre (P 456-509, Q 554-623).

3) Eusebio, tras asaltar el convento, se dispone a poseer a Julia, quien, abriéndose la ropa, muestra en su pecho una cruz igual que la que tiene Eusebio en el mismo sitio. Eusebio sale apresurado sin explicar nada, por lo que Julia lo sigue y empieza su carrera criminal (P 1141-1378, Q 1444-1773).

e) Emblemáticas:

Mariscal [1981] recuerda que la bajada de Julia del convento se convierte en emblema de caída. Calderón optó por poner el mensaje moral del drama en la caída de Julia (debemos pensar en la primera escena con la caída de la burra). Así la escala ya quitada de la escena y la desesperación del estado moral de Julia se comunican al espectador como si contemplara un emblema con las palabras del personaje. El derrumbe total de Julia está lleno de significantes morales y la presentación teatral del mensaje está repleta con la iconografía de los libros de emblemas. Así la caída y salvación final de Julia es en realidad el enfoque central del drama.

Como conclusión constatamos que la crítica presenta varias líneas de interpretación. En

rasgos generales Julia coincide con la dama. En teología se destacan su salvación como pecadora arrepentida, el valor del libre albedrío, su función de castigo a Curcio y el poder redentor de la Cruz. En psicología se presentan también diversos temas: la incoherencia de su personalidad, el disfraz de varón como frontera entre las dos Julias (modosa y bandolera), las crisis de identidad, la presión de Curcio, y su carácter de hija rebelde.

Me inclino por la interpretación teológica, en el mismo sentido que Eusebio: Julia sería un medio para el castigo de Curcio y la ruina del código del honor.

2.3. La criada (Arminda).

Arminda acompaña a Julia en dos momentos:

- a) Cuando Julia le cuenta que Lisardo ha descubierto las cartas de amor de Eusebio (P 369-412, Q 423-486).
- b) Cuando Eusebio invade la habitación de Julia (P 413-455, Q 487-553).

Sus características generales coinciden con las citadas por Juana de José Prades [1963, 251]: Es la *compañera adicta* que escucha las penas de Julia; y se comporta como *encubridora* al esconder Julia a Eusebio y no denunciarlo; pero no tiene amores con el gracioso.

2.4. El padre (Curcio).

Curcio es guardián del honor familiar en estas secuencias:

- a) Obliga a Julia a profesar en un convento, después de enterarse de los amores de ésta con Eusebio (P 456-516, Q 554-630).
- b) Cuando sacrifica a Rosmira, su esposa, lo que él explica en dos relaciones (P 517-593, Q 631-729; y P 1009-1090, Q 1276-1393).
- c) Intenta matar a Julia por ser una gran pecadora (P 2046-2107, Q 2505-2578).

En general reúne los rasgos citados por Juana de José Prades [1963, 251]: Defiende el *honor* familiar a costa de la vida de su mujer, y de la felicidad de su hija; y muestra su *valor* al luchar contra Eusebio.

En cuanto a la interpretación de sus actos las opiniones críticas difieren:

a) Teológicas:

Honig [1965, 178-180] identifica a Curcio, en relación con Eusebio y Julia, con Jehová vengativo del Antiguo Testamento en relación con el pecado original de Adán y Eva; además el código del honor defendido por Curcio es reemplazado por el milagro divino de la Redención de Eusebio.

Krynen [1970] piensa en una interpretación religiosa, que muestra el castigo divino sobre Curcio: En él parece acumularse la trágica conciencia de sí mismo, al final del drama, cuando se le revela que Eusebio era su propio hijo, misteriosamente escogido para infamarle; y que sus hijos han sido los instrumentos del castigo providencial que el Cielo le reservaba para expiar su pecado. Curcio ilustra la conciencia dramática y trágica del hombre del Barroco preso entre dos contradictorias formulaciones de los valores: de los valores del "mundo" (en el honor castizo) y de los valores divinos del "cielo".

Para O'Connor [1975] Curcio representa el rigor del código del honor, que se opone a la intervención divina, para acabar, al finalizar el drama, en la soledad, siendo el único personaje no afectado por la gracia ni integrado en una nueva vida sobrenatural.

b) Sociales:

Wardropper [1970] demuestra con abundantes ejemplos que el sentido del honor de Curcio y sus obligaciones son proyectados a través de las actividades de su propia imaginación, como en el asesinato de Rosmira, disfrazado como expedición de caza.

c) Psicológicas:

Parker [1962] considera que Curcio es el eje de la obra y el centro de la tragedia, ya que es el agente principal de la acción, a pesar de que no muere. Su tragedia consiste en la ruina que devora a su familia y en la deshonra social que atrae hacia sí mismo. Además debe compartir sus errores con la culpabilidad por los crímenes de sus hijos.

Rugg [1965] destaca que en Lope de Vega existen padres bondadosos con sus hijas, a las que ayudan y comprenden. Curcio no es así.

Hesse [1973] muestra las siguientes crisis de identidad de Curcio: (1) No comprende la negativa de Julia a ingresar en un convento; (2) duda de su paternidad sobre Julia, ya que ésta se le rebela, cuando le obliga a profesar como religiosa; (3) se enfrenta a espada a Eusebio, para después reconocerlo como hijo; (4) cuando pretende estrangular a Julia, ésta es elevada a los Cielos por la Cruz de la tumba de Eusebio.

O'Connor [1975] arguye que Calderón y los escritores de comedias en general censuran el *rôle-playing* (función) en sus obras. El mismo Calderón se desmiente, sin embargo, cuando usa un final feliz, así la función puede ser moralmente aceptable, y se mostraría un "Calderón alegorista" frente a un "Calderón humano". Podríamos aplicar esta interpretación generalizadora a Curcio, por sus grandes contradicciones, ya que se queja de la ley tirana del honor antes de asesinar a Rosmira. En este caso Calderón acepta la función vengadora del padre, aunque se queje de la misma.

Sloane [1977] opina que la imaginación superproductiva de Curcio le conduce a proyectar su subjetividad sobre el Universo y a influir gravemente en la vida de sus hijos: Lisardo muere por defender el honor de su padre, Julia se ahoga bajo la voluntad paterna, y Eusebio es la víctima principal, puesto que, al haber quedado abandonado en el monte en su nacimiento, es condenado a un mundo que no hace justicia, que le niega su categoría social, y le marca con una identidad especial, sólo clara para Dios.

Ruiz Ramón [1984] estudia algunas referencias míticas en el teatro áureo. Nosotros hallamos una curiosa alusión mítica de Curcio a sí mismo, cuando se compara, en plena justificación de celos (P 557-560, Q 683-686) con Argos, guardián de la ninfa Io, deseada por Zeus y raptada por Hermes.

Cardona-Castro [1987, 121] dice que *La devoción de la Cruz* es la tragedia de Curcio, que es un personaje patético. Lo patético es la presencia del hado inexorable que encamina el ataque del destino hacia la parte más fuerte del hombre. La figura del padre ocupa el móvil desencadenante de la tragedia.

Según Benabu [1987] Curcio se expresa con la singularidad de una caricatura del padre severo. Durante el monólogo en que empieza a relatar su pasado y que continúa en la segunda jornada, a pesar de toda la angustia que expresa, lo que llama la atención al espectador es lo innecesario que han sido todas las acciones de Curcio para con su mujer, pues el hecho de que Rosmira esté encinta de nueve meses no presupone que le haya sido infiel. Como él mismo reconoce, sólo se ha ausentado durante ocho meses y su temor apasionado no le ha dejado hacer la cuenta justa. Curcio es consciente de su error desde el comienzo de la obra.

Kurt Reichenberger [1988, 130] refiere los abusos de la *patria potestas* por parte del padre. Podemos aplicar este rasgo en P y Q, cuando Curcio niega a Julia sus bodas con Eusebio sin motivo en apariencia importante y ella se rebela en discusión teológica, para después, interna en el convento, escaparse y buscar a Eusebio, que ha huido de ella. Julia supera en personalidad a

su padre y a su amante.

d) Dramatúrgicas:

García Gómez [1987] piensa que el silencio es un recurso dramático que ayuda a asumir el código del honor. Aplicando esta teoría a Curcio comprobamos que la mayor incomunicación de P y Q se produce en Curcio: Desconfía de sí mismo, desea creer en la inocencia de Rosmira, pero el sentido del honor le obliga a matar a su esposa. Esta desconfianza constituye el pecado que, al final, lo condena a vivir solo y en pena, frente a la Redención de Eusebio, Julia, Lisardo y Rosmira (P 510-593 y 1009-1090, Q 624-729 y 1276-1393).

e) Emblemáticas:

Mariscal [1981, 347] en la caída de Julia destaca que Curcio no protagoniza la obra: El derrumbe total de Julia está lleno de significantes morales y la presentación teatral del mensaje está repleta con la iconografía de los libros de emblemas. Así pues, sugiero que la caída y salvación final de Julia es en realidad el enfoque central del drama y no el desarrollo de los personajes de Eusebio o Curcio, temas con los cuales la mayoría de los críticos se han ocupado.

Como conclusión observamos que los rasgos generales de Curcio coinciden con los del padre. Los estudios se basan en dos interpretaciones. En teología se resalta que los Cielos castigan en Curcio el código del honor. En psicología coinciden los críticos en que Curcio se mueve sólo por el sentido del honor, convirtiéndose en culpable de los problemas de su familia.

Prefiero la interpretación teológica, partiendo de la psicológica: Curcio es castigado por los Cielos por su estricto sentido del código del honor.

2.5. El hermano de la dama (Lisardo).

Lisardo se comporta como galán y como defensor del honor de Julia en la misma secuencia del duelo con Eusebio. Comprende a éste:

No os culpo en el todo a vos,
que yo confieso que hiziera
lo mismo, a darme vna dama,
para seruirla, licencia,
(P 131-134, Q 151-154)

pero debe defender a Julia (P 123-172, Q 143-198).

Siguiendo a Juana de José Prades [1963, 251] comprobamos que reúne los rasgos del galán (*talle*: suponemos su buen aspecto; *linaje*: hijo de Curcio; *amor-celos-honor*: puede servir a las damas; *valor*: por ir al duelo; y *generosidad*: deja que su enemigo se exprese), y del padre (*valor*: por ir al duelo; *honor*: el de su familia).

En cuanto a la interpretación de sus actos las opiniones críticas difieren:

a) Teológicas:

Entwistle [1948, 481] justifica la salvación de Lisardo debido a su Esperanza, elegida por su albedrío, cuando pide confesión antes de morir.

b) Psicológicas:

Hesse [1973, 365] muestra una crisis de identidad en Lisardo, cuando, en su duelo con Eusebio, reconoce que debe luchar por el honor de su hermana, a pesar de ser también él galán, como Eusebio.

Sloane [1977, 301-302] afirma que la imaginación de Curcio causa la muerte de Lisardo.

c) Dramatúrgicas:

Considera Benabu [1987, 216] que Lisardo, con sus primeras palabras, parece galán de la comedia.

García Gómez [1987] estudia el silencio en relación con la aceptación del honor. Aplicando esta teoría a Lisardo, observamos que pretende en el duelo con Eusebio defender el honor de su hermana Julia, cuyos sentimientos amorosos hacia Eusebio son ignorados y pisoteados por Lisardo, lo que demuestra que la incomunicación entre los hermanos provoca un duelo, que acabará con la muerte, paradójicamente, del defensor del honor (P 81-172 y 315-346, Q 93-198 y 367-400).

Serralta [1988] describe el galán *suelto* y nos acerca al joven que desbarata las argucias amorosas de dos parejas, ya que suele ser hermano de una de las damas y pretendiente de la otra. Lisardo reúne dos características de este galán *suelto*: arruinar la relación entre Julia y Eusebio, por ser hermano de ella.

Como conclusión Lisardo reúne los rasgos del galán y del padre (conservador del honor). Después acoge valor teológico con su salvación por confesión. La mayor aportación es de orden psicológico-social, referida a que Lisardo asume el código del honor.

Me inclino por la interpretación teológica: Lisardo es uno de los medios del Cielo para castigar a Curcio, ya que su muerte ocasiona el caos que envuelve primero a Eusebio, y después a todos los personajes, porque enciende la venganza divina hacia el bárbaro Curcio.

2.6. La madre de la dama (Rosmira).

No aparece como personaje, lo que coincide con la apreciación general de este rasgo en las obras del teatro áureo español, que aportan Martinenche [1900, 33] y Schevill [1918].

Sabemos de su existencia, actos y carácter por los relatos de Curcio (P 517-593, Q 631-729; y P 1010-1091, Q 1276-1393), en que Rosmira se expresa en estilo directo, recurso empleado por Calderón para conseguir mayor dramatismo y verosimilitud a su inocencia, ya que ella ni ha engañado a Curcio, ni lo teme, hasta el punto de ofrecerle su vida en sacrificio.

Interpretaciones:

a) Sociales:

Gaylord [1981] considera que se puede considerar a la mujer que aparece en la sociedad áurea como el espejo del honor y del amor. Estas afirmaciones de Gaylord convienen a Rosmira, que parece el espejo matrimonial de Curcio, que acaba roto, ya que éste se ciega y lo destruye en su trágica venganza. Curcio teme que los demás, al mirar el espejo de Rosmira, murmuren que él no es padre de sus hijos y así pierda su honra.

Hesse [1989] muestra ejemplos de abusos de varones a damas en diversas comedias. Podríamos añadir a éstos la venganza de Curcio por el supuesto adulterio.

b) Psicológicas:

Templin [1935] opina que las características de sumisión, obediencia, paciencia y hasta martirio de las madres de las comedias son reflejo de la realidad del siglo XVII. Estas ideas no pueden aplicarse a P y Q, ya que Rosmira sirve a Calderón como actor de una trama que pretende el castigo divino a Curcio.

Faliu-Lacourt [1979, 43] demuestra que los dramaturgos españoles detallan aspectos relativos a la concepción, al embarazo y al parto, y los utilizan como recurso dramático. Curcio, por ejemplo, en *La devoción de la Cruz* explica que su furor nació cuando, al regresar de un viaje de ocho meses, vio a su mujer a punto de parir y dudó de su fidelidad.

c) Dramatúrgicas:

García Gómez [1987] y su hipótesis del silencio en Calderón. Aplicando esta teoría a

Rosmira, observamos que Curcio trama su venganza de honor sobre ella, sin valorar correctamente su inocencia (P 510-593 y 1010-1091, Q 624-729 y 1276-1393).

Concluimos que sus características coinciden con las generales: Sumisión, obediencia a los varones y espejo del honor familiar.

2.7. El gracioso (Gil).

Si seguimos los principales trabajos generales sobre la figura del donaire, encontramos que Gil se adapta en parte a los rasgos del gracioso.

Interpretaciones:

a) Teológicas:

Brotherton [1975, 196] encuentra en el teatro de Torres Naharro y de Sánchez Badajoz un tipo rústico, al que califica como pastor bobo, porque se encuentra en los autos del Nacimiento, refleja la condición humana antes de la llegada de Cristo, para, después de este adviento, pasar de la cómica ignorancia a un estado de alegre conocimiento. También representa la ejemplaridad moral invertida, ya que personifica la insuficiencia y el desatino humanos. Podemos considerar que en P y Q Gil se atiene a tales características, ya que muestra su ignorancia ante el duelo de Lisardo y Eusebio, se acomoda al bandolero Eusebio y, al final, presencia el milagro de la Redención de Eusebio.

b) Sociales:

Si seguimos a Salomon [1965, 25-56] encuadraremos a Gil en la clase del villano cómico, en el apartado del "bobo" por su holgazanería (Gil presume de trabajar poco como bandolero), animalidad (presenta gran frialdad al narrar a Curcio la muerte violenta de su hijo Lisardo), miedo (se asusta mucho al oír hablar de Eusebio), pragmatismo (aunque tiene miedo a Eusebio, se enrola en su banda, para conservar su vida), incapacidad para el lirismo amoroso (a pesar de estar casi siempre con Menga nada siente por ella) y por las luchas a brazo partido (es apaleado por los otros villanos).

c) Psicológicas:

Para Schack [1845, 199-200] el gracioso, con sus actos, parodia las acciones absurdas de los protagonistas. Así Gil, tras ser apresado por sus antiguos amigos, y no ser reconocido por ellos, afirma que su traje pertenece a un prisionero al que mató de hambre, por lo cual no está manchado de sangre (P 1721-1750, Q 2108-2141).

Para Montesinos [1925] el gracioso tiene nobleza de carácter, se enamora de la criada de la dama, e imita al galán. Gil es lo contrario: Plebeyo, sin amor y cobarde.

Para Herrero [1941] se destaca el sentido prosaico del gracioso. Así Gil es tan práctico y temeroso que se alista en las filas de su enemigo Eusebio, con el fin de conservar la vida.

Ley [1954] habla de graciosos antipoéticos y de graciosos poetas. Gil es un gracioso antipoético.

Leavitt [1955, 27-29] y McCurdy [1956, 14-16] explican que el gracioso comenta al público sus pensamientos sin pudor. Gil no deja de comentar en toda la obra, desde el duelo entre Eusebio y Lisardo, hasta su periodo de bandolero y su vigilancia de la tumba del forajido.

Juana de José Prades [1963, 251] lo define como criado fiel del galán, consejero pleno de donaires, codicioso, dormilón, cauto en los peligros y desamorado. Gil es muy diferente, ya que se convierte en secuaz de Eusebio por miedo, y ni aconseja ni es cauto.

Mason [1973, 105-106] dice que los graciosos de Calderón no suelen ser campesinos bobos, sino pícaros despejados, pero tampoco faltan los graciosos cobardes, supersticiosos y toscos. Gil pertenecería a esta segunda clase de graciosos cobardes, supersticiosos y toscos, por el

miedo a Eusebio, su admiración del milagro de la confesión de Eusebio y por su forma de hablar.

Navarro [1983, 1050] comenta que los graciosos de Calderón carecen de profunda intención satírica. Observamos que en P y Q las intervenciones de Gil apenas critican, ni al presenciar el duelo entre Eusebio y Lisardo, ni al vivir como bandolero.

d) Dramatúrgicas:

Para Martinenche [1900, 79] y Schevill [1918] el gracioso es integrante importante del enredo. En P y Q Gil, testigo del duelo entre Lisardo y Eusebio, inicia el enredo, porque no sabe explicar a Curcio lo que ha visto (P 633-652, Q 771-777).

Bravo-Villasante [1944, 264-268] dice que el gracioso puede "descubrir al público cándido y entusiasta toda la tramoya que hay detrás de la magia del espectáculo. [...] Así es, el autor, con cierta travesura humorística, asoma la cabeza un instante para decir que todo es falso". Gil dice:

mi autor cruel es el que no me paga
(P 642)

antes de explicar a Curcio el duelo entre Eusebio y Lisardo.

Forbes [1978] piensa que el gracioso asume la función de *alter ego* del dramaturgo. Esto ocurre en P, cuando Gil se burla del prisionero pintor, con un chascarrillo para desacreditar a los pintores no realistas.

Devoto [1979] explica que el antiteatro o burlas de la ficción escenificada suelen salir de boca de graciosos. Esto aparecen en P y Q: Gil alude a la pobreza de los poetas en P 45-51, al dudoso gusto del público y a la dificultad de un espectáculo guste a todos (De la comedia es dudoso,/ en fin, que indeterminado,/ lo que al ignorante agrado/ cansa al fin al ingenioso./ Busca, Lisardo, otros modos,/ si fama quieres ganar,/ que es difícil de cortar/ vestido que venga a todos. P 1585-1592).

Pailler [1980] señala la técnica burlesca de autocritica o referencias literarias en un alto porcentaje de sus obras (65%). En P (1475-1611) Gil se burla de los prisioneros, que son un pintor, un astrólogo y un poeta de comedias.

Navarro [1981] explica algunas de las características lingüísticas que emplea Calderón en sus graciosos: Abundan los nombres que aluden al carácter parlanchín; predominan los graciosos varones; prefiere los criados urbanos a los rústicos; capta mejor la comicidad del lenguaje en oficios cortesanos que en tipos rurales; usa escasamente el lenguaje tosco; y pone en boca de sus graciosos consideraciones impropias de su función donosa. Si aplicamos estas consideraciones a Gil, concluimos que su nombre no alude al carácter parlanchín; es varón; es rústico, pero su lenguaje, sometido a transformaciones rurales forzadas en P, no es tosco; y en Q desarrolla una defensa de la honra de su burra similar a la defensa que cualquier padre de dama hubiera hecho de su hija (Q 61-80).

Joly [1981] muestra que en la tragedia o tragicomedia el tipo bufonesco no se integra en la restauración del orden, sino que permanece como testigo del desorden, o se le excluye explícitamente de la celebración artificiosa. Esta observación se cumple en P y Q, ya que Gil ni participa del final tolerante de P, ni del tragicómico de Q.

Ruiz Ramón [1985, 105] habla del bufón, cuyas características (profesional de la burla, afición a la buena vida, libertad para expresarse y frecuentación del espacio cortesano) nada tienen que ver con las del gracioso Gil, que se limita a sobrevivir entre Eusebio, Curcio y los demás villanos.

Flasche [1985-1986] aporta la idea de que también en Calderón existe el gracioso loco. Gil no responde a estos rasgos, puesto que se adapta a las situaciones, por lo cual su

comportamiento no es por esquizofrenia, sino por miedo.

Como conclusión de los estudios generales en diversos dramaturgos y particulares en Calderón observo que Gil es un gracioso normal, con sal gruesa, cobardía e interés, sin olvidar algún momento de *alter ego* de Calderón.

Sirve de enlace entre muchas escenas, su simplicidad lo hace creíble, y acerca a los espectadores al drama.

3. Personajes variables.

3.1. El sacerdote (Alberto).

Aparece por primera vez cuando en su libro religioso se ha incrustado una bala de los bandoleros, lo que inquieta a Eusebio, quien lo libera a cambio de una futura última confesión antes de morir, para salvarse de los castigos infernales (P 789-827, Q 977-1031).

Alberto vuelve, se pierde en el monte, encuentra el alma de Eusebio, y cumple su promesa de confesión (P 2006-2041, Q 2453-2500).

3.2. Los villanos.

En P se llaman Menga, Bras, Bato y Teresa. En Q Menga, Blas, Tirso y Toribio.

Sirven como amigos de Gil cuando éste, asombrado, relata el duelo entre Eusebio y Lisardo (P 351-368, Q 405-422); y lo desenmascaran como bandolero (P 1723-1752, Q 2108-2141).

Sin ellos Gil no podría desenredar la obra, cuando cuenta el milagro de la salvación de Eusebio (P 2042-2045, Q 2501-2504).

A partir de Salomon [1965, 25-55] nosotros podemos clasificar a estos villanos como bobos, por su holgazanería (Gil presume de trabajar poco como bandolero), animalidad (todos son poco sentimentales), miedo (se unen ante el peligro), pragmatismo (Gil cambia de amo según su conveniencia), incapacidad para el lirismo amoroso (Menga y Gil se tratan con lejanía) y por la lucha a brazo partido (los villanos apalean a Gil).

Mariscal [1981, 342-343] opina sobre Menga que la caída moral del individuo, representado no sólo por la burra en el hoyo, sino también por el jinete desmontado nos sugiere el enfoque principal del drama: la irracionalidad del hombre (y mujer) frente a la salvación eterna y, a su vez, sirve como manifestación simbólica de las acciones de los protagonistas. Podemos decir que la caída de Menga se vincula a la degradación última de Julia, y que la culpabilidad ambigua en esta escena primera prefigura la responsabilidad compartida de Eusebio y Julia en cuanto a sus delitos respectivos.

3.3. Bandoleros y cortesanos.

Schevill [1918] aporta la figura de los cortesanos.

Considero que bandoleros y cortesanos deben agruparse por servir todos a un poderoso: Los bandoleros a Eusebio, y los cortesanos a Curcio. Todos ayudan y son fieles a su señor.

Los bandoleros en P se llaman Celio, Ricardo y Leonelo. En Q Celio, Ricardo y Chilindrina. El cortesano es Octavio.

3.4. Los prisioneros.

Sólo se encuentran en P (1455-1594). Son un pintor, un astrólogo y un poeta, que sirven para que Calderón opine, por boca de Eusebio, sobre la pintura (Calderón prefiere la imitación del natural frente a lo abstracto), el libre albedrío (la ciencia del astrólogo está limitada por la libertad del hombre) y los problemas de los dramaturgos (el vulgo manda sobre el poeta).

Fueron suprimidos en Q por su escasa relevancia para el drama según Melveena Mckendrick [1989, 323].

Sobre la figura de este astrólogo trata Hurtado [1981], quien explica que Calderón lo utiliza para mostrar que la astrología es una ciencia errónea.

IV. LA EDICIÓN

Para el estudio de los textos y posterior establecimiento de criterios de nuestra edición nos basamos en el método de crítica textual propugnado por Alberto Blecua [1983], cuya aplicación es sencilla y válida para cualquier tipo de texto de cualquier época. Por otra parte he consultado otros trabajos especializados sobre la edición de textos dramáticos del siglo de Oro español [Hunter, 1970; Cruickshank, 1972 y 1973; K. y R. Reichenberger, 1983; Bingham, 1986; Varey, 1990 y 1991; Ruano, 1990 y 1991; K. Reichenberger, 1991], cuyos planteamientos coinciden con los de Blecua, ya que todos se basan en aplicar los criterios editoriales de los filólogos clásicos, de los semíticos, de los eclesiásticos y de los medievalistas a las obras del teatro áureo español.

Además no me situó en ninguna tradición editorial, porque considero que el *textus receptus* es más importante que el método utilizado, por tanto soy partidario del eclecticismo, siempre con coherencia, por supuesto.

1. *Recensio*.

La *recensio* consiste en el análisis exhaustivo de todos los testimonios y la filiación de éstos, hasta construir un *stemma* y aplicarlo para conseguir la reconstrucción un arquetipo.

La crítica textual suele buscar tres tipos de objetivos, intentando reproducir un códice concreto (*codex optimus*), reconstruir un *arquetipo* concreto, y dar el texto más cercano al *original*.

Nosotros intentamos reproducir un códice concreto, *P*, que es la primera edición conservada fechada y, al mismo tiempo, más mutilada, de la cadena de textos que empieza en *La Cruz en la sepultura* y termina en *La devoción de la Cruz*, para relacionarlo con los siguientes y más cercanos textos impresos de estas comedias, y reivindicar como último fin la justificación estética de *La Cruz en la sepultura*.

1.1. *Fontes criticae*.

1.1.1. La transmisión manuscrita.

No he encontrado ningún manuscrito que pudiera servir de base a *P*, a *Q*, o a otras ediciones cercanas en el tiempo a éstas, a pesar de ser obras muy conocidas y representadas. Tampoco los abundantísimos trabajos de la crítica, en cualquiera de sus campos, dan noticias de manuscritos, a pesar de su indudable existencia para la práctica de los actores.

Blecua [1983, 212-214] expone sobre la pérdida de manuscritos de comedias del Siglo de Oro unas conclusiones válidas para nuestro caso:

Al iniciarse el siglo XVII, como ya se ha indicado, se produjo un especial interés por la lectura de la comedia nueva, mezcla de antología lírica, de novela, de ejercicio retórico y de anécdotas, chistes y conceptos sutiles. La difusión de la obra teatral impresa fue notable en detrimento del manuscrito. Es cierto que se conservan numerosas copias a mano de comedias de la época, pero, en general, corresponden a obras de autores no impresos, poco conocidos y rara vez se hallan en más de dos testimonios. De los autores afamados -Lope, Alarcón, Vélez de Guevara, Tirso, Calderón-, cuyas obras fueron impresas en vida con o sin su autorización, los testimonios manuscritos escasean. Gracias, sobre todo, a que el duque de Sesa tuvo la feliz idea de coleccionar los autógrafos o las comedias apógrafas, se conservan numerosas comedias de Lope. Pero pocas obras suyas han llegado en más de un manuscrito, y cuando esto ocurre, proceden habitualmente de copias de las *Partes* impresas. Los autógrafos de los autos sacramentales de Calderón no son raros porque no iban destinados a un director de compañía teatral, sino a los Ayuntamientos. La explicación de esta ausencia de manuscritos es sencilla: los autores vendían sus obras -en su mayor parte autógrafas, como se observa en el caso de Lope- a los directores teatrales que procuraban evitar la difusión de las copias para que no fueran utilizadas por otras compañías. Las numerosas *Partes de comedias* impresas, además, saciaban los gustos de un público que no sentía especial interés por copiar una comedia inédita, que rara vez presentaba alicientes distintos de las impresas y que podían conseguirse, a precio relativamente módico, sueltas, en Partes o incluso injertadas en novelas.

1.1.2. La transmisión impresa.

La primera diferencia entre las ediciones de *P* y *Q* se debe a que *P* fue impresa sin la intervención de Calderón, por ello aparece bajo el nombre de Lope de Vega, en Valencia, en una edición deficiente y susceptible de convertirse en *suelta*. Además se conserva una edición *suelta* de *La Cruz en la sepultura* a nombre de Juan [Ruiz] de Alarcón sin lugar, sin editor y sin año, que comparte lecciones con *P* y *Q*, y parece un texto intermedio, que se denominará en adelante *S*.

P se debe a que se halla en la Universidad de Pennsylvania. *Q* al apellido del impresor: Quiñones. *S* a ser una *suelta*.

La transmisión impresa de *P*

Explica Blecua [1983, 194-195] sobre las ediciones impresas sin autorización del autor:

El siglo XVII, en cambio, conoció una revolución en materia de difusión de la obra teatral. Al igual que en el siglo anterior, se siguen imprimiendo comedias sueltas -el siglo XVI utiliza el pliego suelto-, pero desde 1600 aparecen colecciones constituidas por doce comedias en general, que podían venderse sueltas también, como ya había hecho Timoneda con las obras de Rueda y como se hacía en Italia. Se trata de las llamadas *Partes de comedias* de un autor o varios. En estas colecciones puede intervenir el autor o son los propios libreros quienes las compran a las compañías teatrales o las toman de manuscritos no siempre fidedignos.

así

El autor compone una comedia que vende al director de la compañía, que a su vez distribuye copias entre los actores. En periodos con censura -los más-, las obras pasan, antes de ser representadas, por un censor que puede exigir ciertos cambios en el texto. Tras ser explotadas económicamente por la compañía, el autor -a veces tras pleitear, como en el caso de Lope- suele publicarlas en las *Partes* de sus comedias.

por tanto

Cuando el autor no interviene en la publicación, los textos pueden presentar profundas alteraciones debidas a supresiones, adiciones o cambios efectuados por los representantes. A veces, sin embargo, el valor textual de estas ediciones es grande, porque pueden presentar estadios primitivos de redacción, mientras que en las obras publicadas por el autor siempre existe la posibilidad -aunque no es demasiado frecuente- de retoques y hasta cambios sustanciales.

Estas deducciones son aplicables a *P*.

Las evidencias más claras de la no intervención de Calderón, Lope y los demás autores en la *Parte XXIII extravagante* del mismo Lope, de Valencia, Miguel Sorolla, 1629, se encuentra en la brevedad de los preliminares: licencias y títulos de las comedias (en el folio 2ºrecto), y dedicatoria (en el folio 2ºvuelto). La dedicatoria aclara mucho:

[f.[2] v:] DEDICATORIA./ LVIS DE SOTO VELASCO, A ANTO-/ nio de Soto Velasco, su hermano./ LA ociosidad del tiempo por los pocos negocios/ que ay, por no auer auido despacho de Flo-/ ta, me permitio leyese algunos escritos cu-/ riosos de Lope de Vega; y por aprouechar/ el tiempo, determiné, pareciendome ser lo/ mejor que ha escrito estas Doze Comedias, darlas a la es-/ tampa, remitolas a v. m. para que cuando venga a esta su/ casa se entretenga por la mar leyendolas, pues no faltaran/ ratos ociosos: perdonando mi atreimiento, que como a her-/ mano me he atreuido. Guarde nuestro Señor a v. m. co-/ mo desseo, y lo trayga con bien, con los aumentos que/ puede. De Casa, y Iulio veynte de 1629 años./ Luys de Soto Velasco./

Además, la existencia de estas ediciones de *Partes extravagantes* se debe a que entre 1625 y 1634 el Consejo de Castilla prohibió publicar novelas y comedias [Moll, 1974; Case, 1978]. Por esta razón *La Cruz en la sepultura* y otras comedias se imprimieron en Valencia en 1629.

Un problema difícilmente resoluble, por la ausencia de datos, es averiguar cómo pasó la comedia desde Calderón, en Madrid, a Luis de Soto Velasco, vecino de Sevilla, en Valencia.

Es probable que Calderón la vendiera a un *autor*, Cristóbal de Avendaño, citado en todos los impresos de *La Cruz en la sepultura*, quien pasó por Valencia y allí, por desconocidos avatares para nosotros, el manuscrito cayera en manos del impresor Sorolla, quien la editó en la *Parte XXIII extravagante* y en *sueltas*[Cruikshank, 1981]. Quizás la dedicatoria del volumen sea cierta.

Se puede aportar un ejemplo de un caso similar en una comedia de Mira de Amescua: según Merimée [1906], el empresario teatral Jerónimo Amella dejó el 14 de junio de 1628 al cajero del hospital propietario del teatro de la Olivera, como garantía de una deuda, vestuario y comedias, entre las que figura *El palacio confuso*, que, curiosamente, se editó también en la *Parte XXIII extravagante* [Hernández González, 1992].

Otras ediciones posteriores de P

1\$ En la *Parte XXVIII de Lope*, Huesca, Pedro Blusón, 1634. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

2\$ En la *Parte XXIV de Lope*, Madrid, [s.i.] [1640 ?]. Perdida o ¿existió alguna vez? [Heaton, 1925].

3\$ *Parte XXVIII de Lope, extravagante*, Zaragoza, [s.i.], 1639. Perdida o ¿existió alguna vez? [Faxardo, 1716].

4\$ *Suelta*, de Pedro Calderón, [s.l.], [s.i.], [s.a.], en la Universidad de Pennsylvania [Valbuena Briones, 1965, 143-144].

5\$ *Suelta*, de Pedro Calderón, Barcelona, Juan Serra, [s.a.] (s. XVIII). Biblioteca Nacional de Madrid.

La transmisión impresa de Q

Bleca [1983, 189-190] sobre las ediciones impresas con autorización del autor explica que el mismo escritor puede entregar su obra a la imprenta y desentenderse de ella por completo, y sufrir ésta hasta cambios estructurales; y que las reediciones corregidas por el autor también presentan errores.

Algunas de estas consideraciones son aplicables a *Q*.

Las evidencias más claras de la intervención de Calderón aparecen desde la portada:

[f.[1] r:] PRIMERA/ PARTE/ DE/ COMEDIAS/ DE/ DON PEDRO CALDERON/ DE LA BARCA./ RECOGIDAS POR DON IOSEPH CALDERON/ de la Barca su hermano./ [...]

En el f. [1] v. está la tabla de comedias. En el f. [2] r. la *aprobación*, en el f. [2] v. la *licencia*, en el f. [3] r. el *m.p.s.*, en el f. [3] v. la *suma del privilegio*, la *fe de erratas*, la *suma de la tasa*, y en el f. [4] r. la *dedicatoria*, que reproducimos:

[f.[4] r:] AL EXCELENTISSIMO SEÑOR/ Don Bernardino Fernandez de Velasco y To-/ bar, Condestable de Castilla, Duque de la ciudad/ de Frias, Conde de Haro, Marques de Verlanga./ Señor de la Casa de los siete Infantes de Lara, Ca/ marero, Copero, y Montero mayor, y Gen-/ tilhombre de la Camara del Rey/ nuestro señor./ L [en letra capital] A Causa, Excelentissimo señor, que/ me ha movido à aver ju[n]tado estas do-/ ze Comedias de mi hermano, no ha si-/ do tanto el gusto de verlas impressas,/ como el pesar de aver visto impressas/ algunas dellas antes de aora por ha-/llarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que/ no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el/ ageno; y aunque es verdad, que en lo uno y en lo otro/ el era el que aventura menos, pues siempre iba à/ ganar, assi en q[ue] sus errores se le achacassen a otro,/ como en que los aciertos de otro (que siendo agenos lo/ serian) se le atribuyessen a el. Con todo esso he queri/ do, que el que las leyere las halle cabales, enme[n]dadas,/y corregidas à su disgusto, pues las he dado a la es-/tampa con animo solo de que ya que han de salir sal-/ gan enteras por lo menos, que si ninguno huviera de/ imprimirlas, yo fuera el primero q[ue] dexara olvidar-/ las. Y ya, señor, que con bueno, ò mal pretesto esta[n] im-/ pressas, van a los pies de V.E. para que amparadas/ de su sombra, tenga[n] alguna disculpa de salir a luz./ Ni es don, ni es servicio, sino preciso reconocimiento./ pues siendo mi hermano como es el mas minimo criado/ de V.E. fuera violentar sus acciones sacarlas de los/ umbrales de su Casa, retraidas van a ella huye[n]do la/ justicia de la censura, V.E. las ampare como dueño,/ y las mande ocupar el mas olvidado caxo[n] de su libre-/ ria, donde esten a obediencia de las demas facultades,/ porque en Casa de V.E. hasta su ingenio estè como/ criado, honor de que todos participamos, tanto, que en/ fè de serlo el, me atrevo a firmar yo./ El mas humilde criado de V.E./ que sus pies besa./ Don Ioseph Calderon/ de la Barca.

De este texto se deduce que apenas intervino Calderón en la edición, aunque cuesta creer que un autor no corrija su obra. Es posible que Calderón presentara un nuevo manuscrito y que su hermano se encargara de editarlo bajo su directa supervisión, como si de una labor de taller se tratara, puesto que las tareas de corrección de galeradas son muy lentas y no precisan del autor, sino de un editor atento. Esta labor de José Calderón quizás se refleje en la modernidad de la ortografía de *Q* y en algunas variantes estilísticas, cuya cantidad y calidad es imposible evaluar.

Esta primera edición autorizada fue presentada para su aprobación en 1635, después del periodo de prohibición de publicar novelas y comedias entre 1625 y 1634. La aprobación está fechada en Madrid a 6 de noviembre de 1635, la licencia a 10 del mismo mes, el *m.p.s.* a 23 del mismo mes, la suma del privilegio a 10 de diciembre, la fe de erratas a 8 de julio de 1636 y la suma de la tasa a 15 del mismo mes.

Estas fechas corroboran las palabras de José Calderón.

Otras ediciones posteriores de *Q*

Parte I, Madrid, Viuda de J. Sánchez, 1640, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Parte I, Madrid, Fco. Sanz, 1685, ed. de Vera Tassis, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1755, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Suelta, Madrid, F. Sanz, [s.a.], en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Suelta, Barcelona, Carlos Saperia, 1763, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Suelta, Barcelona, Fco. Suriá, 1771, en Madrid, Consejo, Patronato Menéndez Pelayo.

La transmisión impresa de *S*

Esta *suelta*, de Juan [Ruiz] de Alarcón, [s.l.], [s.i.], [s.a.], se guarda en The Hispanic Society of America, de New York, fue editada por Heaton [1948]. Presenta lecciones significativas que la relacionan con *P*, a la que completa con la aportación de varios versos, aunque también presente muchas deficiencias (palabras perdidas, que se encuentran en *P* y algunos versos perdidos, que coinciden con otros perdidos de *P*). Al mismo tiempo, otras lecciones la acercan a *Q*. Como veremos más abajo, se puede pensar que *S* es el impreso más antiguo de *La Cruz en la sepultura*, o que es una corrección deficiente de *P*, o que proceda de un

manuscrito diferente, no obstante muy similar al que originó a *P*. La falta de datos y la *contaminatio* de *S* no permiten fijar la fecha, a pesar de que no pueda alejarse mucho de la de *P*. Estudiaremos todas las posibilidades.

1.1.3. Intervención de Pedro Calderón en las primeras ediciones.

En la edición de *P* en Valencia no intervino, según lo antes expuesto. Por tanto tampoco en la relación de *sueltas* que describiremos más abajo.

En la edición de *Q* en Madrid intervino mucho, a pesar de las palabras del editor, su hermano José, puesto que casi infinitas son las correcciones, sustituciones, omisiones y variantes de todo tipo (gráficas, lingüísticas, estilísticas, métricas, y escénicas) en relación a *P*. La crítica se divide en partidarios de la autoridad de esta primera edición [Valbuena Briones, 1977] y detractores de la calidad de esta u otras ediciones autorizadas, por los errores presentes [Toro, 1918, 404-405].

En la edición de *S* tampoco intervino.

1.1.4. Intervención del *autor de comedias*, de los copistas de las compañías, de los actores y del editor.

El editor.

El editor respetó los errores del manuscrito que originó *P*, sin añadir, aparentemente, excesivos elementos, porque la estructura sigue intacta.

Los escasos errores de *Q* se deben, en mi opinión, al impresor, puesto que poseía un manuscrito, posiblemente, perfecto de *La devoción de la Cruz*.

En *S* la corrección de errores y restauración de versos se debe posiblemente a la intervención activa del editor que poseía un manuscrito, aunque éste se encontraba también incompleto, porque algunos versos perdidos de *P* siguen perdidos en *S*.

El autor. En la portadas de *P* y *S* consta que fueron representadas por Avendaño. La intervención de este empresario teatral en el texto *P*, que fue, en apariencia, el último que él pudo conocer de la transmisión textual de *La Cruz en la sepultura*, entra también en la ficción. Sabemos de él que en 1635 había muerto [Shergold y Varey, 1985, 43]. En *Q* no hay referencias a ningún empresario.

Los copistas. Pudieron influir mucho en las variantes, pero no es posible saber su intensidad, en calidad y cantidad, debido a la ausencia de manuscritos. Sobre la influencia de los copistas puede consultarse un interesante estudio de Ruano [1978].

1.1.5. ¿Censura?, ¿reescritura de Avendaño? y ¿reescritura de Calderón?.

Considero oportuno en el estudio del *stemma* justificar con fragmentos de los textos *P* (menos completo) y *Q* (más completo) la posibilidad de la intervención del censor. Además intentaré comparar, cuando sea factible, con la versión presumiblemente adaptada por Avendaño (?). Finalmente mostraré un fragmento eliminado de *La Cruz en la sepultura* en *La devoción de la Cruz*.

Sobre la censura conocemos abundantes documentos que avalan la polémica sobre moralidad del teatro. Vitse [1988] ofrece el más completo estudio sobre el estado de tal cuestión.

Sinistrierra [1981] resume este problema con un "pliego de cargos contra el teatro":

1. La exhibición corporal, el artificio lujoso y la extrema licenciosidad que campean en escena producen excitación, envidia y desasosiego en las conciencias, semillas todas del incorfomismo. 2. La representación por gente tan infame de asuntos y personajes sagrados en lugares y tiempos de devoción supone una verdadera profanación, lindante con el sacrilegio. 3. Al atribuirse hipócritamente una función devota y evangelizadora, estos espectáculos ejercen una competencia impía con la verdadera predicación. 4. Las músicas profanas y las maneras efectistas contaminan la liturgia y

la sermónística. 5. Pintando con brillantez y artificio los vicios y presentándolos como virtudes, la comedia contribuye a un nocivo trastueque de los valores establecidos. 6. La verosimilitud y fuerza con que se fingen acciones y sentimientos crea una peligrosa confusión entre apariencia y realidad, y presenta como posibles cosas imposibles. 7. La frecuencia de las representaciones es causa de ociosidad y reduce aún más la escasa productividad del pueblo. 8. El coste de los espectáculos y el precio de las entradas constituyen un derroche innecesario y, en muchos casos, perjudicial. 9. El mantenimiento de obras pías, los hospitales, con los beneficios de una actividad pecaminosa es una ofensa a Dios, que, sin duda por ello, permite tantos males en el país. 10. La asistencia a los espectáculos hace a los hombres más débiles y afeminados, y desvía a los pueblos de las cosas de la guerra. 11. De una manera general, el teatro influye sobre las costumbres corrompiéndolas y degradándolas; y ello, entre otras, por las siguientes vías: la inmoralidad de los cómicos, por ser pública y notoria, es causa de escándalo; el lugar teatral, a pesar de todas las precauciones, favorece la promiscuidad; las comedias de asuntos amatorios enseñan comportamientos deshonorosos e inducen a actuar libremente, destruyendo la inocencia en quien la tiene. 12. Aparte de los gérmenes antisociales que subyacen en la licenciosidad moral, el teatro degrada el prestigio de la nobleza, de la monarquía y de la iglesia al presentar a sus dignatarios sin la gravedad y propiedad adecuadas.

Sobre la hipotética reelaboración de Calderón de alguna de sus comedias hay un trabajo de Ruano [1990] sobre *La vida es sueño*, donde cree que las dos versiones de tal comedia, publicadas en Madrid y en Zaragoza en 1636, se deben a que son versiones diferentes. La de Zaragoza preparada para su escenificación en un corral concreto, y la de Madrid editada con abundantes correcciones para su impresión en la *Primera Parte* autorizada del poeta.

Fragmentos que pudieron ser censurados del original [O] de *La Cruz en la sepultura*:

1% En los versos 61-80 de *Q* Gil se burla del tema del honor:

Tú fuiste la más honrada burra de toda la aldea, que no ha avido quien te vea nunca mal acompañada.	
No eras nada callejera, di mejor gana te estabas en tu pesebre, que andavas quando te llevavan fuera.	65
Pues ¿altanera y liviana? Bien me atrevo a jurar yo que ningún burro la vio assomada a la ventana.	70
Ya sé que no merecía tu lengua desdicha tal, pues jamás para habrar mal dixo: "Aquesta boca es mía".	75
Pues como a ella le sobre de lo que comiendo está, luego al punto se lo da a alguna borrica pobre.	80

2% En los versos 345-354 de *Q* Eusebio afirma que la nobleza de sangre no es superior a los méritos de las personas:

porque no es más la heredada que la adquirida nobleza. Éste soy y, aunque conozco la razón y aunque pudiera dar satisfacción bastante	345
a vuestro agravio, me ciega tanto la pasión de veros hablando de essa manera, que ni os quiero dar disculpa,	350

ni os quiero admitir la queixa

3% En los fragmentos correspondientes a los versos 575-578, 586-591 y 595-598 de *Q* Julia se opone a su padre con gran energía:

Bien, señor, la autoridad 575
de padre, que es preferida,
imperio tiene en la vida,
pero no en la libertad.

Sólo tiene libertad
un hijo para escoger
estado; que el hado impío
no fuerça el libre alvedrío.
Déxame pensar y ver 590
de espacio esso; y no te espante

Cur. Basta que yo he mirado, 595
y yo por ti he dado el sí.
Iul. Pues si tú vives por mí,
toma también el estado.

4% En los versos 667-678 de *Q* Curcio se queja de la tirana ley del honor:

No digo que verdad sea,
pero... ¿quien nobleza trata
no ha de aguardar a creer
que el imaginar le basta? 670
¿Qué importa que un noble sea
desdichado? ¿D ley tirana
del honor! ¿D bárbaro fuero
del mundo!, si la ignorancia
le disculpa. Mienten, mienten 675
las leyes, porque no alcança
los misterios al efeto
quien no previene la causa.

5% En los versos 803-838 de *Q* Julia muestra su amor y su odio hacia Eusebio:

Quisiera cerrar los ojos
a aquesta sangre inocente,
que está pidiendo vengança, 805
desperdiciando claveles;
y quisiera hallar disculpa
en las lágrimas que viertes,
que al fin heridas y ojos
son bocas que nunca mienten. 810
Y en una mano el amor,
y en otra el rigor presente.
Quisiera, a un tiempo, quisiera
castigarte y defenderte.
Y entre ciegas confusiones 815
de pensamientos tan fuertes,
la clemencia me combate,
el sentimiento me vence.
¿Desta suerte sollicitas

obligarme, desta suerte	820
Eusebio, en vez de finezas, con crueldades me pretendes; quando de mi boda el día resuelta esperava, quieres	
que en vez de apacibles bodas tristes obsequias celebre?	825
¿Quando por tu gusto era a mi padre inobediente funestos lutos me das en vez de galas alegres?	830
¿Quando arriesgando mi vida hize possible el quererte en vez de tálamo fñy cielos! un sepulcro me previenes?	
Y ¿quando mi mano ofrezco despreciando inconvenientes de horror la tuya bañada en mi sangre me la ofreces?	835

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?) así en los vv. 685-688 de *P* y *S*:

Mal, Eusebio, solicitas	685
a mi gusto desta suerte, en vez de apacibles bodas tristes obsequias me ofreces.	

6% En los versos 851-874 de *Q* Julia continúa con sus dudas amorosas:

Yo entonces, aunque te adore, los amorosos placeres trocaré en iras, pidiendo venganças, ¿pues cómo quieres que viva sujeta un alma	855
a efetos tan diferentes? Que esté esperando el castigo, deseando que no llegue, basta, por lo que te quise, perdonarte, sin que esperes verme en tu vida, ni hablarme.	860
Essa ventana, que tiene salida al jardín, podrá darte passo, por aí puedes escaparte, huye el peligro, porque, si mi padre viene, no te halle aquí. Vete Eusebio, y mira que no te acuerdes de mí, que oy me pierdes tú, porque quisiste perderme.	865
Vive, y vive tan dichoso, que tengas felizemente bienes, sin que a los pesares pagues pensión de los bienes.	870

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?), así en los vv. 701-704 de *P* y *S*:

Aquí acabó nuestro amor,
Eusebio, déxame y vete,

luego que oy me perdiste,
 porque quisiste perderme;

7% En los versos 907-917 de *Q* Eusebio entrega una daga a Julia, para que ésta lo mate:

No pienso darte disculpa;
 no parezca que la tiene
 tan grande error; sólo quiero
 que me mates y te vengues. 910
 Toma esta daga, y con ella
 rompe un pecho que te ofende,
 saca un alma que te adora,
 y tú misma sangre vierte,
 y si no quieres matarme, 915
 para que a vengarse llegue
 tu padre, diré que estoy

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?), así en los vv. 731-733 de *P* y *S*:

Y, si quieres matarme,
 porque más tu amor se vengue,
 diré a tus padres que estoy

8% En los vv. 1068-1079 de *Q* Eusebio explica que asaltará el convento y violará el sagrado:

Assaltaré el convento que la guarda.
 Ningún grave castigo me acobarda,
 que por verme señor de su hermosura 1070
 tirano amor me fuerça,
 a acometer la fuerça,
 a romper la clausura,
 y a violar el sagrado,
 que ya del todo estoy desesperado. 1075
 Pues si no me pusiera
 amor en tales puntos,
 solamente lo hiziera
 por cometer tantos delitos juntos.

9% En los versos 1216-1260 de *Q* los villanos se divierten hablando de relaciones sexuales extramatrimoniales:

Gil. ¿Quién? Eusebio, que en efeto
 dize... pero ¿qué sé yo
 lo que dize? Él nos dexó
 aquí en semejante aprieto.
Tir. No llores, pues que no ha estado 1220
 oy muy poco liberal
 contigo.
Bla. No lo ha hecho mal,
 pues a Menga te ha dexado.
Gil. fAy Tirso! No lloro yo
 porque piadoso no fue. 1225
Tir. Pues ¿por qué lloras?
Gil. ¿Por qué?
 Porque a Menga se dexó.

	La de Antón llevó, y al cabo de seis, que no parecía, halló a su muger un día;	1230
<i>Bla.</i>	hizimos un baile bravo del hallazgo, y gastó cien reales. ¿Bartolo no se casó con Catalina y parió a seis meses no cabales?	1235
<i>Tir.</i>	Y andava con gran placer diziendo: "¿Si tú la viesses! Lo que otra haze en nueve meses haze en cinco mi muger"	
<i>Cur.</i>	Ello, no hay honra segura.	1240
<i>Men.</i>	¿Que esto llegue a escuchar yo deste tirano? ¿Quién vio tan notable desventura? ¿Cómo destruirle piensa?, que hasta las mismas mugeres tomaremos, si tú quieres, las armas contra su ofensa.	1245
<i>Gil.</i>	Aquí acude lo más cierto: toda aquesta processión de cruces, que miras, son, señor, de hombres que ha muerto.	1250

10% En los versos 1308-1331 de *Q* Curcio empieza a narrar cómo se vengó de Rosmira:

	Aquí, pues, donde yo digo Rosmira y yo... De acordarme no es mucho que el alma tiemble,	1310
	no es mucho que la voz falte; que no ay flor que no me assombre, no ay hoja que no me espante, no ay piedra que no me admire, tronco que no me acobarde,	1315
	peñasco que no me oprima, monte que no me amenace; porque todos son testigos de una azaña tan infame. Saqué al fin la espada, y ella,	1320
	sin temerme y sin turbarse, porque en riesgos de honor nunca el inocente es cobarde: "Esposo, -dixo-, detente, no digo que no me mates,	1325
	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,	1330
	y déxame que te abrace".	

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?), así en los vv. 1034-1047 de *P* y *S*:

	El alma tiembla en dezillo, pues no ay flor que [no] me vltraje	1035
	peñasco que no me asombre, ni monte que no me espante. Aquí mi muger me dixo:	

"Si acaso, esposo, llegaste
a creer flaquezas mías, 1040
justo será que me mates.
Pero esta Cruz...", y, abraçando
ésta que estaua delante,
prosiguió, diziendo: "... sea
en mi condenación parte, 1045
si en mi vida, si jamás
supe ofenderte, agraiarte".

11% En los versos 1336-1349 de *Q* Curcio sigue con la narración anterior:

el parto que infame esperas.
Mas no lo verás, que antes,
dándote muerte, seré
verdugo tuyo y de un ángel."
"Si acaso, -me dixo entonces-, 1340
si acaso, esposo, llegaste
a creer flaquezas mías,
justo será que me mates."
Mas a esta cruz abraçada
a ésta que estava delante, 1345
prosiguió: "Doy por testigo
de que no supe agraviarte,
ni ofenderte; que ella sola
será justo que me ampare."

12% En los versos 1514-1529 de *Q* Julia y Eusebio hablan de amor en el convento y ella reconoce el lazo amoroso:

De lo cierto o de lo injusto
los dos la culpa tenemos, 1515
y en mí vienen dos extremos,
que son la fuerça y el gusto.
No puede darle disgusto
al cielo mi pretensión.
Antes desta execución 1520
casada eras en secreto,
y no cabe en un sujeto
matrimonio y religión.
Iul. No niego el laço amoroso
que hizo con felicidades 1525
unir a dos voluntades,
que fue su efeto forçoso:
que te llamé amado esposo,
y que todo esso fue assí.

13% En los versos 1602-1626 de *Q* Eusebio huye de Julia, porque ha visto en el pecho de ésta, y habla con gran vehemencia:

Eus. Llamas arrojan tus ojos,
tus suspiros son de fuego,
un bolcán cada razón,
un rayo cada cabello, 1605
cada palabra es mi muerte,
cada regalo un infierno;
tantos temores me causa
la cruz que he visto en tu pecho.

por su causa en tales riesgos.
 Ya por aver consentido,
 la misma culpa merezco,
 que, si es tan grande el pecado,
 ¿por qué el gusto ha de ser menos? 1695
 Si consentí y me dexó
 Dios de su mano, ¿no puedo
 de una culpa que es tan grande,
 tener perdón? Pues ¿qué espero?
 Al mundo, al honor, a Dios 1700
 hallo perdido el respeto,
 quando a ceguedad tan grande
 vendados los ojos vuelvo.
 Demonio soy, que he caído
 despeñado deste cielo, 1705
 pues, sin tener esperanças
 de subir, no me arrepiento.
 Ya estoy fuera de sagrado,
 y de la noche el silencio
 con su escuridad me tiene 1710
 cubierta de horror y miedo.
 Tan deslumbrada camino,
 que en las tinieblas tropieço,
 y aún no caigo en mi pecado.
 ¿Dónde voy? ¿Qué hago? ¿Qué intento? 1715
 Con la muda confusión
 de tanto temores temo.
 ¿Que se me altera la sangre!
 ¿Que se me eriza el cabello!
 Turbada la fantasía, 1720
 en el aire forma cuerpos,
 y sentencias contra mí
 pronuncia la voz del eco.
 El delito, que antes era
 quien me animava soberbio, 1725
 es quien me acobarda agora.
 Apenas las plantas puedo
 mover, que el mismo temor
 grillos a mis pies ha puesto.
 Sobre mis ombros parece 1730
 que carga un prolijo peso
 que me oprime, y toda yo
 estoy cubierta de yelo.
 No quiero passar de aquí,
 quiero bolverme al convento, 1735
 donde de aqueste pecado
 alcance perdón; pues creo
 de la clemencia divina,
 que no ay luzes en el cielo,
 que no ay en el mar arenas, 1740
 no ay átomos en el viento
 que, sumados todos juntos,
 no sean número pequeño
 de los pecados, que sabe
 Dios perdonar. Passos siento. 1745
 A esta parte me retiro,
 en tanto que passan; luego
 subiré sin que me vean.

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?), así en los vv. 1334-1352 de *P* y *S*:

Demonio soy que caí
desterrado de aquel cielo. 1335

Baxa

Ya estoy fuera de sagrado.
Apenas las plantas puedo
mouer, que el alma me cubre
vn terrible horror y miedo. 1340

El pecado, que antes era
quien me animaua soberuio,
es quien me detiene agora.
Boluerme quiero al conuento
antes que amanezca el día.

Yo me bueluo, pues que creo 1345
que no ay rayos en el Sol,
ni ay átomos en el viento

[-----]

[-----]

de los pecados que sabe 1350
Dios perdonar; mas ¿qué es esto?
Gente suena; hazia esta parte

15% En los versos 1954-1971 de *Q* parece que Julia se deleite contando sus crímenes:

Neciamente temerosa,
por evitar mi peligro 1955
le aseguré y le di muerte,
siendo instrumento un cuchillo
que en la petrina traía.

Con éste, que fue ministro
de la muerte, a un caminante, 1960
que cortésmente previno
en las ancas de un cavallo
a tanto cansancio alibio,

a la vista de una aldea,
porque entrar en ella quiso, 1965
huyendo al poblado, paga
con la muerte el beneficio.

Tres días fueron y no tres
los que aquel desierto me hizo
mesa de silvestres plantas, 1970
lecho de peñascos fríos.

16% En los vv. 1992-2015 de *Q* Eusebio, a pesar de los crímenes de ella, no la desprecia:

Mas considerando entonces
que en este vestido mío
mi pesquisidor llevaba,
mudármele determino. 1995

Al fin, pues, por varios casos,
con las armas y el vestido
de un caçador cuyo sueño,
no imagen, trassunto vivo 2000
fue de la muerte, llegué
aquí venciendo peligros,

	despreciando inconvenientes y atropellando desinios.	
<i>Eus.</i>	Con tanto assombro te escucho, con tanto temor te miro, que eres al oído encanto, si a la vista basilisco.	2005
	Iulia, yo no te desprecio, pero temo los peligros con que el cielo me amenaza, yo por eso me retiro.	2010
	Buélvete tú a tu convento; que yo temeroso vivo de esa cruz, tanto, que huyo de ti. Mas, ¿de qué es este ruido?	2015

17% En los versos 2040-2093 de *Q* Eusebio manda a los bandoleros, se encuentra con Curcio y Julia capitanea a los forajidos:

<i>[Eus.]</i>	y si no, en pública cárcel, de desdichas persiguídos, y sin honra nos veremos; pues si esto hemos conocido, ¿por la vida y por la honra quién temió el mayor peligro?	2040
	No piensen que los tememos, salgamos a recebillos; que siempre está la fortuna de parte del atrevido.	2045
<i>Ric.</i>	No ay que salir, que ya llegan a nosotros.	2050
<i>Eus.</i>	Preveníis, y ninguno sea cobarde, que vive el cielo, si miro huir alguno o retirarse, que he de ensangrentar los filos de aqueste azero en su pecho primero que en mi enemigo.	2055

Dentro

<i>Cur.</i>	En lo encubierto del monte al traidor de Eusebio he visto, y para inútil defensa haze murallas sus riscos.	2060
-------------	---	------

Dentro

<i>Otros</i>	Ya entre las espesas ramas desde aquí los descubrimos.	
<i>Iul.</i>	¡A ellos!	
<i>Eus.</i>	Esperad, villanos; que vive Dios!, que teñidos con vuestra sangre los campos, han de ser ondosos ríos.	2065
<i>Ric.</i>	De los cobardes villanos es el número excesivo.	

Dentro

<i>Cur.</i>	¿Adónde, Eusebio, te escondes?	2070
<i>Eus.</i>	No escondo, que ya te sigo. <i>Ruido dentro y sale Iulia</i>	
<i>Iul.</i>	Del monte que yo he buscado, apenas las yervas piso, quando horribles voces oygo, marciales campañas miro.	2075
	De la pólvora los ecos, y del azero los filos, unos ofenden la vista, y otros turban el oído;	
	mas ¿qué es aquello que veo?	2080
	¿Desbaratado y vencido todo el esquadron de Eusebio le dexa ya el enemigo? Quiero bolver a juntar toda la gente que ha avido	2085
	de Eusebio, y bolver a dalles favor; que si los animo seré en su defensa assombro del mundo, seré cuchillo de la Parca, estrago fiero	2090
	de sus vidas, vengativo espanto de los futuros y admiración de los siglos.	

18% En los versos 2142-2185 de *Q* Eusebio y Curcio se enfrentan:

<i>Cur.</i>	Ya estamos solos los dos. Gracias al cielo, que quiso dar la vengança a mi mano oy, sin aver remitido	2145
	a las ajenas mi agravio, ni tu muerte a ajenos filos.	
<i>Eus.</i>	No ha sido en esta ocasión airado el cielo conmigo, Curcio, en averte topado;	2150
	porque si tu pecho vino ofendido, bolverá castigado y ofendido. Aunque no sé qué respeto has puesto en mí, que he temido	2155
	más tu enojo que tu azero; y aunque pudieran tus bríos darme temor, sólo temo, quando aquessas cosas miro, que me hazen cobarde.	
<i>Cur.</i>	Eusebio,	2160
	yo confieso que has podido templar en mí de la ira, con que agraviado te miro, gran parte; pero no quiero que pienses inadvertido	2165
	que te dan temor mis canas, quando puede el valor mío. Buelve a reñir, que una estrella o algún favorable signo no es bastante a que yo pierda	2170

- la vengança que consigo.
Buelve a reñir.
- Eus.* ¿Yo temor?
Neciamente has presumido
que temor lo que es respeto;
aunque, si verdad te digo, 2175
la vitoria que deseo
es, a tus plantas rendido,
pedirte perdón; y a ellas
pongo la espada que ha sido
temor de tantos.
- Cur.* Eusebio, 2180
no has de pensar que me animo
a matarte con ventaja.
Ésta es mi espada (assí quito
la ocasión de darle muerte).
Ven a los braços connmigo. 2185

Este fragmento habría sido reescrito por Avendaño (?), así en los vv. 1754-1787 de *P* y *S*:

- Cur.* Gracias al cielo, que estamos
solos en este camino. 1755
No ha sido en esta ocasión
piadoso el cielo contigo,
en auerme hallado a mí,
pues pudo auer remitido
a agena mano tu ofensa, 1760
aunque, si verdad te digo,
no sé qué respeto o miedo
me causas, quando te miro.
- Eus.* Nombra otro hombre por ti,
cumpla aqueste desafío, 1765
que tú, como viejo, tienes
en mí no sé qué dominio
que me da temor.
- Cur.* Eusebio,
no digas en este sitio
que te dan temor mis canas, 1770
pues te la da el brazo mío.
El vno ha de quedar muerto.
¿Qué aguardas? ¿Qué es de tus bríos?
- Eus.* Bien te pudiera matar,
pero, si verdad te digo, 1775
la vitoria que desseo
es, a tus plantas rendido,
pedirte perdón: mi espada
oy a tus canas humillo.
- Cur.* Valor, Eusebio, me sobra, 1780
no has de pensar que me animo
a matarte con ventaja.
Ven a los braços connmigo.
- Eus.* Por abraçarte me atreuo.
- Cur.* ¡Cielos! ¿Qué es este prodigio? 1785
Que no sé, Eusebio, qué efeto has hecho
en mí, que el corazón dentro del pecho,

19% Desde el verso 2211 de *Q* hasta el final son tan importantes los cambios, que podría suponerse que, además de la posible censura, Calderón hubiera reelaborado estas últimas escenas,

para conseguir la tensión precisa en el espectador que condujera al efecto catártico de la salvación de Julia y Eusebio gracias al milagro del "vuelo".

Fragmentos que pueden pertenecer a la reescritura de *La devoción de la Cruz*:

1% Pienso, igual que McKendrick [1989], que Calderón eliminó el fragmento de los prisioneros de *La Cruz en la sepultura* (versos de P y S 1476-1595).

1.1.6. La edición de Vera Tassis.

La *Primera Parte de Comedias* de Calderón editada por Vera Tassis apareció en 1685, cincuenta años después del texto Q y casi sesenta después de la redacción de *La Cruz en la sepultura*, en cualquiera de sus posibilidades como original [O], como arquetipo [X], o como copias de actores [a], [b], [n], o como P.

El mismo Juan de Vera Tassis señaló que él mismo retocó con desvelo las comedias, así que nos encontramos ante textos valiosos que ofrecen lecciones diferentes válidas y erróneas, auténticas y falsas. Este texto no afecta a nuestra edición por ser uno de los frutos más maduros y lejanos del complejo *stemma* de *La Cruz en la sepultura* y *La devoción de la Cruz*.

Hay varios trabajos y alusiones interesantes sobre Vera Tassis [Buchanan, 1907; Shergold, 1955; Valbuena Briones, 1977, 234-235; K. y R. Reichenberger, 1981, 27-28; Cruickshank, 1973, 12-35], que muestran aspectos buenos (acotaciones y recogida de textos que se habrían perdido sin él sobre todo) y malos (alteraciones de los textos que llegaron a sus manos).

1.1.7. Ediciones modernas.

- *Teatro escogido de Pedro Calderón de la Barca*, edición de la R.A.E., por Patricio de la Escosura (Madrid, 1862).

- Pedro Calderón de la Barca, *Comedias escogidas*, Madrid, Juste, 1880 (*La vida..., La devoc..., A secreto...*).

- *Teatro selecto de Calderón de la Barca*, precedido de un estudio crítico de M. Menéndez Pelayo, I (Madrid, 1881).

- *Teatro de Calderón de la Barca*, con un estudio crítico-biográfico y apuntes históricos y bibliográficos sobre cada comedia de García-Ramón, I (París, Garnier, 1882).

- Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas* ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe (CC 106), 1946. Texto de 1640 con aparato crítico del texto de 1634. Prólogo pp. IX-XLVII y texto 1-117.

- Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la Cruz*, ed. Isidoro Montiel, Zaragoza, Ebro, 1957.

- Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la Cruz*, ed. Sidney F. Wexler, Salamanca, Anaya, 1966.

- Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1969, III.

- Pedro Calderón de la Barca, *Primera Parte de Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, CSIC, 1974. Texto de 1636 pp. 371-448.

1.2. *Collatio codicum*.

P es la abreviatura de *La Cruz en la sepultura*, drama impreso bajo el nombre de Lope de Vega, en la *Parte XXIII* (Valencia, Miguel Sorolla, 1629), *extravagante*, en un raro y único ejemplar, conservado en la Universidad de Pennsylvania [Hernández González, 1992]. Ocupa el

décimo lugar, tiene 18 folios, numerados sobre r (signaturas A4+2, 2+B4, 4+C2). La impresión es deficiente.

Q es la abreviatura de *La devoción de la Cruz*, drama impreso bajo el nombre de Pedro Calderón de la Barca, en la *Parte I* (Madrid, María de Quiñones, 1636), conservado en la Biblioteca Nacional de París. Ocupa el quinto lugar, tiene 22 folios, ocupa desde el 102 *vuelto* al 123 *vuelto*. La impresión es excelente.

Del cotejo de los textos, además de *P* y *Q*, como ediciones *principes* de todas las ediciones posteriores, he elegido la *suelta* a nombre Juan Ruiz de Alarcón (de *La Cruz en la sepultura*), que presenta variantes tan estimables que parece una edición intermedia entre *P* y *Q*. Este texto será denominado en adelante *S*.

S es la abreviatura de *La Cruz en la sepultura*, drama impreso bajo el nombre de don Iuan [Ruiz] de Alarcón, en una *suelta*, conservada en The Hispanic Society of America de New York. Tiene dieciocho folios, numerados sobre r. La impresión es deficiente. Parece corregir algunos errores de *P*, como restituir cinco versos (741, 822, 941, 1205, 1586), pero algunos versos perdidos de *P* siguen perdidos en *S* (160, 264, 464, 480, 1132-1137, 1222-1225, 1227, 1236, 1263, 1348-1349, 1427, 1514, 1901).

No he podido cotejar con la *suelta* de *La Cruz en la sepultura* de Calderón en Pennsylvania, pero las escasas variantes que aporta Valbuena Briones [1974], en concreto dos estimables como correcciones a *P*:

Correcciones de la *suelta* de *La Cruz en la sepultura* de Calderón de la Universidad de Pennsylvania a *P*, según el aparato de crítico de la edición de *La devoción de la Cruz* de Ángel Valbuena Briones para el CSIC:

	<i>P</i>	<i>suelta</i> de Pennsylvania
41	importa	importan
354	A	Ha

en su edición para el CSIC me conducen a pensar que puede ser un texto relacionado con *P*, con *S* o con la edición de Huesca de 1634.

He descartado *La Cruz en la sepultura* de Huesca, 1634, porque es copia de *P*, a la que añade alguna variante:

Variantes estilísticas:

	<i>P</i>		Huesca
507	nobleza	507	belleza
1391	hallado	1391	llegado
1455	pressa	1455	empressa

y de la que repite casi todos los errores:

Lecciones comunes y diferentes para filiar *P* y Huesca:

Correcciones de Huesca a *P*: 126 prendas, 217 encías, 229 vna, 351 Acotación: Salen, 360 lleuan, 393 llaue, 585 lleué, 1251 espera, 1797 ti.

Erratas comunes de *P* y Huesca: 265 estacada, 356 pues, 449 señora, 615 imperio, 1788 assoman.

He descartado la edición *La devoción de la Cruz* de Vera Tassis por haber sido preparada casi cincuenta años después de *P* y *Q*, lo que implica abundantes variantes del mismo editor, aunque sea interesante desde el punto de vista de la representación, ya que presenta importantes acotaciones.

El resto de impresos de *P* y *Q* pertenece a finales del s. XVII o al s. XVIII, y se basa sobre todo en el texto de Vera Tassis y en la edición de Huesca, de la que se conservan varios ejemplares. Las ediciones de *La Cruz en la sepultura* con autor auténtico se deben al esfuerzo de editores dieciochescos en reponer a Calderón en esta obra.

1.3. *Examinatio y selectio.*

Del cotejo entre *P*, *S* y *Q* podemos establecer la relación entre *P* y *Q*.

Estudio de algunas variantes significativas:

a) Los errores de *P* son de diversas fuentes. Así los versos y las palabras perdidos (464, 480, 741, 941, etc) proceden de un manuscrito incompleto de la compañía teatral. Las erratas son despiste del propio editor.

b) *P* tiene errores corregidos por *S* y por *Q*, por ejemplo:

P 82 estancia	S estancia	Q 94 estancia
P 615 imperio	S impío	Q 765 impío
P 1244 Lisardo	S Ricardo	Q 1567 Ricardo
P 1633 contra	S corre tras	Q 1945 corre tras

c) *P* y *Q* presentan lecciones comunes y diferentes de *S*, lo que implica que *S* se separa de *P* y que no es antecedente directo de *Q*:

P 67 y h.	S que h.	Q 83 y h.
P 1369 creo	S veo	Q 1763 creo

d) *Q* posee un verso sobrante, *post* 2382:

ya llega el golpe más fuerte

y la pérdida de los versos 1408-09 de una décima, que sí están presentes en *P* y *S*.

e) *S* restaura algunos versos perdidos de *P*:

- S* 741: Pues, ¿por dónde me he de yr?
- S* 822: tanto en mi pecho tu clemencia labra
- S* 941: De S. Sebastiana a mí.
- S* 1205: Mas no te quexes de mí.
- S* 1586: tu embidia, he de castigarte.

El verso *S* 1205 es sustituido en *Q* 1508. Los otros se repiten.

1.4. *Constitutio stemmatis.*

1.4.1. Hipótesis.

Pedro Calderón compuso el original manuscrito y perfecto [*O*] de *La Cruz en la sepultura* (con más de 2500 versos), que vendió al empresario o *autor* de comedias Cristóbal de Avendaño (citado en todos los impresos de *La Cruz...*), quien, antes de escenificar la comedia, lo presentó ante un censor. Éste censuró muchos fragmentos (varios centenares de versos) del texto original, con la consecuencia de que Avendaño (¿con el personal de la compañía?) se vio obligado a arreglar el texto nuevo [*a*] (con unos 2100 versos), para que se pudiera representar.

Podemos suponer que [*a*] originara dos copias manuscritas, parecidas, diferentes e imperfectas [*p*] y [*s*], considerables como bases de los impresos *P* y *S*.

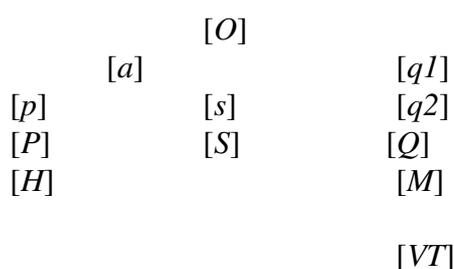
De *P* surge *H* y de ésta, por su gran difusión, otras copias en *partes* de comedias a nombre de Lope de Vega, y *sueltas* a nombre de Pedro Calderón.

Para justificar la existencia de *La devoción de la Cruz* debemos recurrir a una hipótesis:

Calderón pudo guardar, por poco habitual que esto sea en la época, una copia manuscrita perfecta [*q1*] del original [*O*] de *La Cruz en la sepultura*, debido a que buena parte del texto de *Q* coincide con *P* y *S*, como vimos en el apartado de *examinatio* y *selectio*. Este manuscrito [*q1*] fue modificado por Calderón a la vista de algún impreso de *La Cruz...*, por la supresión del pasaje de los prisioneros, ciertos cambios en algunas escenas, y el nuevo título, componiendo un nuevo manuscrito [*q2*], presentado posteriormente a un censor tolerante. Este manuscrito no fue vendido a ningún empresario teatral. Después del censor, [*q2*] pasó al impresor, para convertirse en *Q*.

Q es la fuente de los impresos y manuscritos posteriores. Fue editado de nuevo en Madrid en 1640: *M*. En 1682, aunque apareciera en 1685, su amigo Juan de Vera Tassis realiza otra edición, con variantes, achacables al mismo Vera Tassis, a Calderón y a las personas que formaban las compañías teatrales. De los textos de Vera Tassis parten la mayoría de las ediciones de los siglos XIX y XX.

Representación gráfica:



1.4.2. Relaciones entre *P* y *S*.

Se presenta difícil establecer la prioridad cronológica de uno sobre otro.

Razones para justificar la mayor antigüedad de *P*: muchos de sus errores (falta de palabras, versos, etc.) no están en *S* (elabor de corrección posterior del editor de *S*?), tiene lecciones comunes con *Q* no presentes en *S*, y *S* ha perdido palabras de algunos versos que se hallan completos en *P*.

Razones para justificar la mayor antigüedad de *S*: presenta cinco versos perdidos en *P* y algunos fragmentos más correctos que en *P*.

La conclusión más sencilla consiste en que *P* y *S* procedan de las copias [*p*] y [*s*] del mismo manuscrito [*a*] que censuró un eclesiástico. Por esa razón *P* y *S* se asemejan tanto, y sus errores pueden deberse a los editores. No hay datos extraliterarios que justifiquen la primacía de una sobre otra.

2. *Constitutio textus*.

2.1. *Examinatio* y *selectio*.

Nos encontramos ante un complejo *stemma*, que presenta errores que filian los textos conocidos, o sea, un caso de *contaminatio*.

La existencia de muchos impresos diferentes y de copias manuscritas perdidas justifica dejar el texto base de mi edición, la primera edición fechada *P*, tal cual, sin alteraciones, puesto que forma parte de un proceso de copia y no puede considerarse texto *ideal*. Tampoco *Q*, ni *S* ni

otras *sueltas* son textos ideales, por formar parte también del proceso de copia, como se demuestra por los errores que aparecen en todos los impresos.

2.2. *Emendatio*.

La *emendatio* es el proceso de subsanar errores. Tradicionalmente se ha utilizado la *emendatio ope ingenii*, en que el editor subsana los errores sin ayuda de testimonios. Otra forma es la *emendatio ope codicum*, en la que se parte del *textus receptus*, que puede ser subsanado con la ayuda de otros testimonios. Un método intermedio es la *emendatio mixta*, que combina las dos anteriores.

Me he decidido por la *emendatio mixta*.

He utilizado la *emendatio ope codicum* para las erratas, por ejemplo:

P 615 reyna	S 615 ruyna	Q 765 ruina
P 615 imperio	S 615 impío	Q 765 impío

de tal forma que *P* 615 era:

reyna del tiempo, estrago del impío

y en la edición definitiva aparece:

ruyna del tiempo, estrago del impío

pero en el aparato crítico hay una nota explicativa sobre estos cambios.

En los casos de palabras y versos perdidos en *P*, y presentes en *S* o en *Q*, he dejado el texto de *P* sin la *emendatio*, para no falsearlo, puesto que las nuevas lecciones de *S* pueden ser auténticas o erróneas, por la intervención del editor, del director de escena y de los actores, aunque en el aparato crítico he reflejado las variantes de *S* o de *Q*.

Sólo una vez he recurrido a la *emendatio ope ingenii*, concretamente en P 1552-1559:

Yaze vn astrólogo, cuya
ciencia a todos anunciaua
la suerte, y nunca acertaua
a pronosticar la suya.
Vn cadáuer vio en cenizas
su cadáuer. ¶Qué desuelo!
Tal entender pudo el cielo,
mas no a las cauallerizas

La palabra "cadáuer" del verso 1557 es errónea, hasta tal punto que el editor de *S* la suprimió, pero no se atrevió a añadir otra, quedando así el verso *S* 1557:

su [.....]. ¶Qué desuelo!

El texto *Q* no permite hipótesis, ya que suprime este fragmento, por tanto se me ocurre que la palabra adecuada, según mi *divinatio*, sería "caballo", por empezar de forma similar a "cadáuer", por la métrica (es trisílaba), y por aclarar el sentido debido a la referencia a las "cauallerizas". En la edición esta palabra se encuentra en cursiva y con la nota correspondiente.

2.3. *Dispositio textus.*

Cinco son los problemas que afectan a este apartado: las grafías, la división de palabras, la acentuación, la puntuación y los signos críticos especiales.

Las grafías. He preferido respetar las del texto *P*, porque representan un sistema coherente, basado en el sistema medieval, así nunca se confunden *u* y *v* (*adiuina* y *vna*), y porque el texto *Q* las actualiza y nunca se confunden *u* y *v* (*adivina* y *una*).

La división de palabras. También he respetado las contracciones de palabras, los imperativos (tipo *dezilde*) y los infinitivos con pronombre (tipo *amallo*). El primer indicio de modernidad de *Q* es el uso de grafías modernas, que continúa en los demás aspectos, desde la lengua hasta la escenificación.

La acentuación. He seguido las normas modernas, para facilitar la lectura, ya que no hay palabras en los textos editados que presenten acentos distintos de los actuales.

La puntuación. He seguido también la moderna, para facilitar la lectura, puesto que los textos editados son muy pobres en este aspecto.

Los signos críticos especiales:

- 1) [.....] para la falta de una palabra o varias en un mismo verso.
- 2) [-----] para la falta de un verso.
- 3) [] con una o varias letras para completar una palabra: ve[a]s.
- 4) Las acotaciones y las indicaciones de los personajes en cursiva.
- 5) * para una *emendatio ope ingenii*.

2.4. *Apparatus criticus.*

He intentado que el aparato crítico sea inteligible. Está diseñado con notas a pie de página, que recogen todas las diferencias textuales..

Evito mezclar las notas textuales (señaladas a la izquierda del texto) con las culturales (entre el texto, y aclaradas tras la comedia)

Se me presentó un problema grave en determinadas escenas (*P* 1800-1835 y *Q* 2211-2245, *P* 1980-1998 y *Q* 2416-2446, *P* 2007-2046 y *Q* 2453-2504, *P* 2055-2108 y *Q* 2512-2578), cuya reelaboración en *Q* ha sido tan extensa, en calidad y cantidad que *Q* presenta fragmentos nuevos, tan distintos formalmente de *P*, que he preferido copiar íntegras estas escenas.

V. CONCLUSIONES FINALES

1. De la estructura y técnicas dramáticas.

La fábula (unidad de acción). Calderón respeta la unidad de acción porque conviene a su interés catequético, con la casuística como factor estructurador.

Fábula y argumento: Los elementos narrativos de P y Q se aprecian en la sucesión de acontecimientos encadenados provocados por la venganza de Curcio sobre Rosmira y tienen perfecta coherencia interna (desarrollo de los problemas y salvación de Eusebio) y externa (drama que destaca el libre albedrío en el siglo XVII). Los signos paraverbales y no verbales son importantísimos: La cruz es el símbolo que determina la obra. 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. 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. En P y Q no hallamos acciones secundarias.

La segmentación del texto dramático: Segmentamos en bloques de acción según los lugares en que se desarrollan los acontecimientos. En la jornada primera se trata de la presentación de los personajes y del tema del honor (bloque primero), con misteriosas alusiones al poder benéfico de la Cruz en el galán Eusebio (bloque segundo). En la jornada segunda la fuerza de la religión toma el relevo al asunto del honor (bloque primero); y la relación amorosa queda rota para Eusebio por el símbolo de la Cruz, ruptura que implica que Julia desarrolle su vida criminal (bloque segundo). En la tercera jornada vemos la vida de los bandoleros (bloque primero); y que la Providencia Divina se venga de Curcio (bloque segundo). La estructura binaria de los actos, la simetría en el uso de lugares, la similar cantidad de versos entre los seis bloques, y la sensación de orden que conduce el drama desde un asunto de capa y espada a otro teológico nos recuerdan rasgos habituales de Calderón.

Unidades de la fábula según la segmentación narratológica: Hemos indagado las características internas con métodos estructuralistas (Barthes) y semióticos (Souriau y Greimas). Según la aplicación de los estructuralistas concluimos que 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 sucesión de hechos, con lo que el autor consigue un eficaz efecto catequético, ya que no se ha perdido la estructura narrativa del sermón (recordemos la casuística). Los semióticos 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 (la victoria del honor divino).

La segmentación lingüística (los deícticos): Hemos estudiado los elementos deícticos y las acotaciones. Entre los elementos deícticos destacan los futuros performativos. En las acotaciones debemos distinguir entre las que delimitan núcleos narrativos y las que aportan valores performativos. En P apenas encontramos acotaciones con valor performativo, ya que el texto impreso queda a la interpretación del director de la obra. En cambio en Q son abundantes, y aportan mayor tensión. 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.

Los tiempos dramáticos (unidad de tiempo).

El tiempo dramático: En P y Q no se respeta la unidad de tiempo, puesto que el tiempo de la historia dura unos veinte años, con lo que se demuestra que Calderón se encontraba en la sintonía del teatro y de los tratadistas teatrales españoles de su tiempo.

Tiempo de la historia: Transcurre aproximadamente en veinte años, desde el principio del pontificado de Urbano III hasta la muerte de Lisardo y Eusebio y la marcha de Julia al convento por segunda vez. El tiempo de la historia no es narrado linealmente, sino que Calderón 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: 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.

Tiempo de la representación: En P y Q, como comedia de corral, debió de ajustarse a las convenciones de la época, con sus correspondientes loa, entremés, bailes...; y 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, con sus correspondientes loa, entremés y mojiganga. No conozco datos de sus posibles representaciones, ni en corral ni en la calle.

Los espacios dramáticos (unidad de lugar). En P y Q no se respeta la unidad de lugar, puesto que la acción se representa casi por completo en el monte y un bloque narrativo en la casa de Curcio. Ello se debe a que en el monte está la Cruz en torno a la que giran la mayor parte de los sucesos. Parece que el símbolo de la Cruz condiciona la localización de los sucesos principales.

Los ámbitos escénicos. Relaciones escenario-sala: Parece claro que ámbito escénico de P

y Q pertenecería al tipo en U, 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. Además el espacio escénico debió de ser el habitual de los corrales de comedias, según su estructura impresa, aunque, como en alguna otra religiosa de Calderón, pudo haber sido destinado a la representación en carros en alguna festividad, como en caso de los *autos sacramentales*.

Espacios representados / espacios narrados: P y Q presentan espacios representados y espacios narrados. Los espacios dramáticos se concentran en el monte, en casa de Curcio y en el convento, los espacios lúdicos se multiplican dentro de los dramáticos, los espacios escenográficos coinciden con los dramáticos, y los espacios escénicos pueden ser el corral de comedias o la calle si es una representación en día festivo religioso. Los espacios narrados no afecta a la escenificación del drama y aparecen en los relatos de Eusebio, Curcio y Julia. *Valor sémico de los espacios dramáticos:* Tanto si P y Q fueron representadas en un corral o en la calle, el sentido mítico de la intervención divina 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, 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.

Los espacios simbólicos: 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; Rosmira está en casa, que supone orden, y en el monte que es confusión y venganza; Eusebio se desarrolla en el monte, en casa de Curcio y en el convento, que no le son propios, y que equivalen a los espacios simbólicos a la confusión y al delito. Rosmira y Julia, como mujeres, ven muy reducidas sus posibilidades de espacios (casa y convento), hasta que la hija transgrede las normas y desafía al Cielo. Eusebio y Curcio, como hombres, no encuentran límites. El soliloquio y el aparte son creadores de espacios simbólicos. Así Eusebio, Curcio y Julia en sus soliloquios nos llevan por espacios ilimitados.

Los personajes. Para comprobar si está bien contruidos de cara al receptor, les aplicamos los siguientes criterios: Sus propias palabras, sus propias acciones, lo que los demás piensan de ellos, los espacios en que se mueven, la relación presencia-ausencia, su unidad y discrecionalidad.

Construcción: Eusebio, Julia, Lisardo (y Rosmira) Curcio están contruidos como personajes con los que demostrar que el honor divino está por encima del honor humano (con el método de la casuística), lo que les provoca cierta inestabilidad emocional. El gracioso, los villanos, los bandoleros y los cortesanos siguen los moldes habituales del teatro de la época. Los prisioneros son un pretexto para que Calderón hable sobre literatura, arte y teología. El sacerdote es pieza fundamental, ya que representa a Cristo en la Tierra y precipita el final (o catástrofe).

La organización de los signos y formantes de la obra dramática. Los signos en la obra dramática se pueden agrupar en cuatro códigos: Verbales, paraverbales, quinésicos y proxémicos. En el teatro del Siglo de Oro hay un sistema de signos con muchas posibilidades por la gran variedad de personajes y situaciones que se escenifican; además debemos añadir los grandes espectáculos de las comedias de santos y mitológica (con gran maquinaria y accesorios especializados).

Interacción entre signos verbales y no verbales: Los códigos dramáticos en P y Q: Códigos sociales e ideológicos. Códigos sociales: a) Clases: Villanos, bandoleros y caballeros; b) Orden (villanos y caballeros) y marginalidad (caballeros-bandoleros y bandoleros). Códigos

ideológicos: a) Religioso-teológico: Se exaltan el sacramento de la confesión y el símbolo de la cruz; el honor divino vence al humano; b) Sexual: La mujer debe comportarse y vestir como mujer; c) Topológico: El monte es lugar propio de delincuentes; el convento y la casa son los espacios de las damas; la casa y la hacienda de los caballeros; d) De luz: La oscuridad y la noche implican la ruptura de los códigos morales, en cambio, el día supone la restauración de esos mismos códigos.

La escenografía. P pudo ser representada en un lugar, quizás una plaza, y en un momento, quizás la festividad de *La exaltación de la Cruz* (el 14 de septiembre), como complemento a las celebraciones religiosas (eucarística y procesional). Q, sin duda, en un corral. P posee validez, puesto que, como se infiere de su puesta en escena, no presenta errores y se muestra eficaz en los contrastes simbólicos de los movimientos de derecha, izquierda y diagonal. Q también resulta eficaz, porque la desaparición del bosque formado por los bastidores en P se compensa con el espectacular vuelo de Julia, que introduce el contraste simbólico de los movimientos de subir y bajar, sin renunciar al contraste de derecha e izquierda. Q respeta la mayoría de elementos teatrales de P: 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. El nuevo escenario implica modificaciones: mayor extensión del texto literario, del desarrollo de los personajes en escena, y de la poetización del texto (más culterano); también la supresión de los prisioneros artistas para que la acción no se detenga en un remanso; y la introducción de la dialéctica cielo/tierra con el vuelo de Julia. Ideológicamente ambos montajes presentan la misma base teológica, y los dos sirven a la perfección a sus propósitos.

2. Del estudio lingüístico.

El texto P presenta rasgos más arcaicos, léxico menos culto y teológico, y menor cantidad y calidad de imágenes poéticas que el texto Q.

Pienso que hay dos causas:

1§ La hipotética reescritura de Avendaño y la intervención del editor de P, después de los fragmentos censurados, originaron un empobrecimiento lingüístico general del nuevo texto.

2§ La hipotética reescritura de Calderón y la intervención del editor de Q (su hermano José) debieron de restaurar versos mutilados por una parte, y actualizar, modificar u omitir otros, por otra, hasta conseguir el texto Q.

Rasgos fonéticos, fonológicos y gráficos

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 (*HAC HORA > agora*); y el habla villana destaca en P.

Morfología

Determinantes y pronombres.

En los pronombres personales P es más arcaico porque Q emplea con mayor corrección los pronombres átonos para el complemento directo; en los posesivos Q es más moderno que P;

en los demostrativos los usos arcaicos predominan en P; en los indefinidos hay igualdad en ambos textos; en las amalgamas Q tiene menos contracciones por lo que es más moderno que P; en los interrogativos, relativos y valores de *que* tanto formas como usos son iguales en P y Q, como ocurre también en la colocación de los pronombres átonos. En general, y de nuevo, Q es más moderno que P.

Fórmulas de tratamiento.

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 igualación social sólo en los pronombres personales. Es muy escasa la 3ª 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.

Sustantivos.

Una vez comparados los datos observo que en P y en Q se dan los mismos fenómenos y que existe un equilibrio bastante importante entre formas populares y cultas. La etimología popular (obsequias), el habla villana (buñuleros) y la escritura fonética (embidia, esperiencia) cohabitan en ambos textos con los cultismos más ortodoxos (obscuridad, examen, instancia).

Adjetivos.

A la vista de los datos parece existir un precario equilibrio estadístico entre formas populares y cultas, de tal forma que el estado de lengua en ambos textos es el mismo, porque los fenómenos se repiten en P y Q, como en los sustantivos. De nuevo debo comentar la coexistencia de formas populares (oscura) con sus correspondientes cultas (oscura), y con otros cultismos (caliginosa, ignorante).

Verbos.

En el estudio de los verbos considero que abundan las variantes del habla villana (apartados *a, b, c, d, e, f*), mezcladas con la mayoría de formas, ya perfectamente establecidas para el futuro del idioma, y con elementos que se extinguieron, como los infinitivos del tipo *amalle, tenello*, algún perfecto fuerte (*truxo*), alguna analogía (*preuení*) y todos los imperativos con metátesis del pronombre. La mayoría de verbos con la misma forma que ahora utilizamos indica la modernidad del lenguaje en ambos textos. A pesar de esto Q es más moderno que P, porque las formas del habla villana y las formas populares predominan en P.

Adverbios, preposiciones y conjunciones.

Esta igualdad de formas y usos indica la madurez del idioma y también la escasísima relevancia estilística de estas clases de palabras.

Léxico

Como el habla villana y las palabras populares predominan en P 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. Abundan términos corrientemente usados por Calderón (estilo, tragedia, fama, opinión, albedrío, alma...).

Semántica

Nos encontramos con las siguientes conclusiones:

- a) En cuanto a cantidades, el léxico aumenta en Q en un 40% con respecto a P, lo que está en armonía con el aumento del número de versos y con la reelaboración.
- b) En relación a los temas, el honor ocupa el primer puesto en el léxico en P y Q; la

religión ocupa el tercer lugar en cantidad a pesar de ser la base de la obra, ya que se desarrolla en diversos momentos y con poca extensión; el amor, como tercer tema, está poco representado, debido a que los encuentros entre Julia y Eusebio son escasos y muy respetuosos; el bandolerismo, como anécdota principal de los protagonistas, es el campo semántico que tiene el segundo puesto en cantidad de palabras, porque, antes de la mitad de la primera jornada, Eusebio se convierte en bandolero y después también Julia; en el campo semántico de los villanos la presencia léxica también es escasa, a pesar de que éstos son básicos en la acción; Eusebio, por sí mismo, forma un campo semántico de su origen, que es importantísimo por la información que aporta a Lisardo, y a los espectadores, de su prehistoria, pero con pocas palabras; el léxico de artes es escasísimo y sólo en P, por la reelaboración de Q.

c) Las variantes léxicas puntuales entre P y Q son pocas, predominando curiosamente en ellas la carga connotativa negativa en Q. Estas variantes son semánticamente poco importantes por no afectar al sentido general de los pasajes.

d) Partiendo de lo anterior, una visión semántica más real sería ésta: el amor de Julia y Eusebio provoca un drama de honor entre la familia de ella (Lisardo y Curcio) contra la pareja. Todo se resuelve en un final religioso en P y otro teológico en Q.

Sintaxis

Ambos textos son similares en fenómenos. Tan sólo Q aumenta las cantidades de conjunciones y estructuras oracionales. La conjunción es el tercer tipo de palabra más frecuente en los textos. Predominan las subordinadas causales, sustantivas, las coordinadas copulativas entre periodos subordinados y las subordinadas relativas. La yuxtaposición aparecen en el habla de los villanos y en complejas enumeraciones estilísticas. El ritmo binario de la frase se repite con frecuencia. El resalte del adjetivo con el adverbio de modo *tan* potencia la tensión del significado. Hay una perfecta armonía entre la sintaxis y los demás apartados lingüísticos, que se repiten en otras obras de Calderón.

Registros lingüísticos

Comprobamos que Calderón sigue los preceptos de Lope, puesto que las personas de baja nobleza (Curcio, Lisardo, Julia y Rosmira), el hacendado Eusebio y el religioso Alberto cuidan el lenguaje, utilizan mayor vocabulario y poseen más complejidad sintáctica que los villanos, los criados, los bandoleros y los prisioneros.

En P los villanos son, por su habla, más rústicos que en Q, mientras que los demás personajes conservan en Q su registro anterior de P.

Además Calderón recoge correctamente la relación entre lengua y realidad, ya que una misma situación es descrita por personajes diferentes según sus respectivos conocimientos de los hechos, su relación con los participantes, su posición social..., en fin, desde sus circunstancias individuales.

Estilística

Observamos que Calderón se sirve de varios recursos de pensamiento, con sus implicaciones lingüísticas, para mostrar su concepción pesimista de la existencia terrena, que provoca una obsesiva presencia de la visión dual del mundo: No es posible la felicidad completa, ya que siempre se une al dolor, como las caras de la moneda de la vida.

Para ello empieza alterando las oraciones simples, que se plagan de estructuras binarias (dos adjetivos o dos sustantivos con significados opuestos unidos por la conjunción coordinada copulativa y); sigue con la "filosofización" de la realidad, abstrayendo conceptos (la justicia es lo justo, la mentira es lo fingido); continúa con una gran cantidad de contrariedades físicas y espirituales que impiden a los personajes su desarrollo equilibrado (en familia, en amor, en amistad y en religión), empleando la paradoja, la antítesis, el oxímoron, la ironía y la

imprecación; y termina con las idealizaciones positivas y negativas de esos contrarios que forman la realidad, para obtener mayor fuerza poética y conceptual (así, el pecado será mayor, la redención sin límites, el amor muy lascivo, el sentimiento del honor ridículo, los villanos estúpidos, y Eusebio bandolero-teólogo que demuestra la existencia del libre albedrío) con metáforas y símbolos (de tipo mítico hebraico y de tipo grecorromano con los cuatro elementos) fundamentalmente.

Los recursos lingüísticos empleados son múltiples. Algunos son léxicos (epítetos, adverbios en -mente más adjetivo, comienzos en imperativo, futuros performativos, vocabulario teológico, habla villana...); y otros sintácticos (ritmo binario de la frase, estructuras correlativas, predominio de la sintaxis compleja, encabalgamientos en momentos críticos...). Todos, léxicos y sintácticos, construyen esas poderosas contradicciones que articulan la visión dual del mundo.

En un análisis más cercano a la estructura del drama comprobamos que determinados recursos de pensamiento y de forma se repiten en situaciones similares de los personajes:

a) En sus autobiografías Eusebio y Curcio narran y se justifican, con abundancia de sustantivos y verbos, metáforas, paradojas e hipérboles.

b) En asuntos de honor predomina la subjetividad, el prosaísmo, la gran cantidad de paradojas y antítesis, y la escasez de metáforas.

c) En religión el vocabulario teológico aumenta en Q, predominan las explicaciones, el prosaísmo, la objetividad, la escasez de idealizaciones y los símbolos de la cruz, la luz y la oscuridad.

d) En el amor abundan la subjetividad, las idealizaciones, las metáforas, las paradojas y las ironías.

e) En los bandoleros, los villanos y los prisioneros hay prosaísmo y objetividad.

La autoría

Las diferencias deben proceder del habla, ya que sólo en su uso se distinguen los autores. Para ello nos fijaremos solamente en el léxico y en la estilística, que nos aportan datos concretos. En el léxico Calderón emplea en P y Q términos como *estilo*, *tragedia*, *albedrío*, *ciencia*, *idea*, *caliginosa*, *contrición*, poco corrientes en Lope de Vega. En la estilística la complicación es mayor aún. Lope de Vega se adapta a todo tipo de situaciones y personajes, con todos los niveles del lenguaje. Calderón, en cambio, dedica su poesía dramática a grandes construcciones de pensamiento, con profusión de símbolos, metáforas y paradojas, para expresar su visión dual del mundo, con abundancia de estructuras paralelas, de correlaciones plurimembres de ideas semejantes o contrarias, y con el uso de muchos 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 que a Lope.

3. Del estudio métrico.

El problema textual y la consiguiente conjetura de que un censor habría eliminado fragmentos completos, versos independientes y palabras, todos "peligrosos para la moral", habría afectado a la estructura métrica del primitivo texto original de *La Cruz en la sepultura*, que se habría convertido en P a nombre de Lope de Vega, y en S a nombre de Juan Ruiz de Alarcón.

Nosotros analizamos P, porque es el texto protagonista de nuestro estudio.

La reescritura de Avendaño ha afectado menos en la métrica que en los elementos lingüísticos, ya que ha respetado todos los pasajes métricos. La reescritura de Calderón, Q, ha restaurado muchos versos, ha corregido errores de Avendaño (que no era poeta), y ha eliminado

algún fragmento (con seguridad el de los prisioneros).

Entre las tablas métricas

1. El texto P es bastante más breve que el Q.
2. Al texto P le faltan algunos versos, que en Q aparecen, ya los mismos, ya sustituidos.
3. Ambos textos tienen el mismo número de pasajes métricos.
4. El texto Q aumenta el número de versos en la inmensa mayoría de los pasajes (en 16 de 18) y los reduce en dos pasajes (el 5% y el 13%).
5. En Q crecen las tres jornadas, sobre todo en la segunda (con 210 versos más) y la primera (con 188 versos más); la tercera es la que menos crece (con 74 versos más).
6. La distribución de versos por jornadas es más equilibrada en Q (I 944, II 829, III 805), puesto que en P la segunda jornada es mucho más breve que las otras dos (I 756, II 623, III 729).
7. También los porcentajes varían un poco en Q, a pesar de que siguen el mismo orden en cuanto a importancia: el romance aumenta bastante, la redondilla pierde algo, la silva gana escasamente, y la décima y la octava disminuyen. La causa es sencilla: los personajes cuentan más hechos, por ello se usa más el romance en Q.

Los versos con más sílabas

1. En P hay 25 versos con más sílabas, en un total de 2107, mientras que en Q hay 16 versos con más sílabas en un total de 2578, lo que indica que Q está más elaborado que P.
2. De los 25 versos citados en P se corrigen en Q 6, se sustituyen 7 y se omite 1, quedando sólo 11 (menos de la mitad) sin ningún tipo de restauración, lo que reitera la importante reelaboración de Q.
3. El texto de Q presenta correcciones a sí mismo en 7 de los 16 versos citados, por el uso de oportunas sinéresis, con lo cual podríamos considerar que Q no tiene 16 versos con más sílabas sino tan sólo 9. Otra vez observamos el gran cuidado de Calderón en Q.

Los versos con menos sílabas

1. En P hay 25 versos con menos sílabas, en un total de 2017, mientras que en Q hay 7 versos con menos sílabas en un total de 2578, lo que indica que Q está más elaborado que P.
2. De los 25 versos citados en P se corrigen en Q 7, se sustituyen 5 y se omiten 3, quedando sólo 10 (menos de la mitad) sin ningún tipo de restauración, lo que reitera la importante reelaboración de Q.
3. En P podemos comprobar que en 22 de los 25 versos puede haber autocorrección, si recurrimos a hiatos, diéresis y supresiones de sinalefas. El texto Q presenta correcciones a sí mismo en 6 de los 7 versos citados, por el uso de sinéresis, hiatos y supresiones de sinalefas, con lo cual podríamos considerar que Q no tiene 7 versos con más sílabas, sino tan sólo 1. Otra vez observamos el gran cuidado de Calderón en Q.

Los versos incompletos

Como vemos en el análisis estos versos incompletos sólo se encuentran en P, se han sustituido en Q, lo que de nuevo indica la mayor elaboración de Q.

Los versos en habla villana

Son dos solamente, se encuentran en P, puesto que uno ha sido corregido y otro omitido, lo que de nuevo muestra la importante labor de corrección de Q.

Los versos perdidos

Hay 26 versos perdidos en P y 2 en Q. Observamos de nuevo la corrección de Q, con las posibles restauraciones o recuperaciones de versos primitivos, y las omisiones.

Las estrofas incompletas

Casi todas las estrofas incompletas aparecen en P. El fenómeno afecta a redondillas, romances y décimas, pero no a las silvas ni a las octavas. Las estrofas incompletas se dan en

todas las jornadas. En Q se corrige este problema restaurando, sustituyendo u omitiendo versos, excepto en una décima.

La rima

Hay pocos errores, que aparecen sólo en P, puesto que en Q están corregidos o sustituidos. De nuevo observamos la reelaboración de Q, que tiende a perfeccionar lo posible los errores de P. En las estrofas se repiten los esquemas habituales de las rimas, sin ninguna variante.

Los encabalgamientos

Sólo encontramos encabalgamientos sirremáticos, sin presencia de léxicos ni oracionales. Hay mayor cantidad de encabalgamientos sirremáticos suaves que abruptos, tanto en el cómputo total como en el propio de cada jornada. Esta tendencia se confirma en P y Q, vistas como conjunto, y en la comparación pormenorizada, que refleja los casos comunes y los casos propios de cada comedia. No hay encabalgamientos léxicos.

Comprobamos que Calderón en el texto Q sigue su tendencia a la ampliación cuantitativa de recursos, como en los apartados gramaticales, puesto que apenas hay nuevas situaciones dramáticas, y el aumento de versos obliga casi en exclusivo al crecimiento de cantidades de encabalgamientos, por marchar en paralelo los planteamientos de ambos textos, aunque su final sea diferente, pero es tan rápido e inesperado que no condiciona al resto de la comedia.

De la multitud de encabalgamientos sólo unos pocos poseen significado para el drama. Aparecen sobre todo en Eusebio, en la narración de su infancia y en su contacto con Julia en el convento. También Curcio destaca, por quejarse de lo injusto del honor y en su deseo de matar a Julia. Después sigue Gil por asombro y humor. Julia muestra su carácter violento. Lisardo pide confesión. Calderón se muestra equilibrado al distribuir los encabalgamientos con valor dramático, sin preferir ni a P ni Q en cantidad o calidad.

Las pausas

Aparte de las obligatorias pausas versales y estróficas, destacamos la ausencia de cesuras y la presencia de pausas internas, debidas a interjecciones de uno o dos personajes en el verso; y a refuerzos de significado en algunos endecasílabos de las silvas. Cuantitativamente las pausas internas son escasas y están relacionadas muchas de ellas con encabalgamientos sirremáticos abruptos.

Las únicas diferencias entre P y Q son de cantidad, puesto que la estructura de los versos en las pausas no es modificada por el autor.

Funciones y usos de las formas métricas

En P y en Q se usan romances, redondillas, décimas, silvas y octavas, lo que indica una gran sencillez estrófica. Las estrofas tradicionales castellanas superan las tres cuartas partes de las comedias. Las estrofas castellanas renacentistas más del diez por ciento. Las estrofas de origen italiano también más del diez por ciento.

Aunque los datos globales coincidan entre P y Q, en Q se alteran un poco las proporciones particulares, ya que suben los romances y las silvas, mientras que bajan las redondillas, las décimas y las octavas reales.

Las relaciones con el *Arte Nuevo*

En líneas generales Calderón se adapta al esquema de Lope.

La relación con la práctica de Lope de Vega

En los romances de P y Q Calderón sigue el modelo de Lope. En los cinco pasajes de redondillas muestran ese diálogo factual, con abundantes momentos irónicos. En ninguno de los pasajes de redondillas aparece el tema amoroso. En los dos pasajes de décimas sigue a Lope, con diálogos tensos y un monólogo pausado, pero no con "quejas" de amor. Sobre las octavas reales en se sigue esta técnica del diálogo factual. En los tres pasajes de silvas siguen el diálogo factual.

En relación a 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.

El uso propio de Calderón

En cuanto a las funciones en P y Q Calderón repite el esquema habitual de las comedias áureas: los romances para narraciones, las redondillas para diálogos ligeros, las décimas para diálogos pausados, las silvas para diálogos solemnes y las octavas para un diálogo triste. La gran aportación es la ampliación de funciones, sobre todo, al acercar el romance al uso de la redondilla; y las décimas, las silvas y las octavas en personajes de todo rango social.

En relación con el teatro breve coincide el hecho de que el romance sea la estrofa preferida en la mayoría de las obras.

Debemos también citar el rasgo estilístico de convertir algún endecasílabo en octosílabo mediante sinalefas y sinéresis, para aprovechar la rotundidad del endecasílabo en situaciones significativas para los personajes y no romper la estructura métrica del romance y de las redondillas.

La función estructural del verso

Calderón varía de estrofa al entrar en las escenas más importantes: la acción inicial (el duelo entre Lisardo y Eusebio, en romance), clímax dramático (Eusebio huye de Julia en el convento, en romance) y clímax emocional (Julia al convento en P, pero a los cielos en Q).

La autoría

Aunque la historia textual, la biografía, el estilo, el léxico, la gramática, la semántica, la temática, los personajes, la semiótica, etc. nos demuestren que la obra pertenece a Calderón, el recurso a la versificación es paso obligado para apoyar estas muestras, unas intrínsecas y otras extrínsecas al análisis literario, ya que suele ser un criterio formal bastante fiable en la mayoría de los dramaturgos áureos de gran producción.

A pesar de que P es el resultado de una obra censurada, reúne los genuinos rasgos métricos calderonianos, muy lejanos a los de Lope de Vega. Las características de Q confirman que P es calderoniana.

La fecha

Desde los estudios métricos y los indicios documentales sigo las fechas aportadas por la crítica para *La Cruz...*: entre 1623-1625. Sin embargo, la fecha de *La devoción...* no puede establecerse con rigor, debido a la dificultad de averiguar cuándo Calderón revisó algún impreso de *La Cruz...*, cotejó con su manuscrito copia del original y entregó al censor *La devoción...* La única fecha límite aparece en sus preliminares: 1635.

4. De las fuentes.

Los problemas textuales no han afectado a las fuentes, puesto que Avendaño no ha añadido nada de su imaginación.

Obras de devoción

Valbuena Prat señala la siguientes: Bovistau, Tesserant y Belleforest (*Historias prodigiosas y maravillosas de diuersos sucessos acaecidos en el mundo*); fray Luis de Granada (*Introducción al símbolo de la Fe*); Pedro López de Montoya (*Los quatro libros del Mysterio de la Missa*); y fray Alonso de la Cruz (*Primera parte de los Discursos Evangélicos y Espirituales en las fiestas principales de todo el año*). Neugaard aporta un pasaje del incunable *Flor de Virtudes*.

Libros de emblemas

Mariscal opina que los libros de emblemas conocidos por Calderón pudieron influir en la composición. Entre ellos cita el *Emblematum Libellus* de Andrés Alciato; las *Empresas morales* de Juan de Borja; los *Emblemas morales* de Juan de Covarrubias; y las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava.

Obras literarias

El relato XXIII del *Libro de los exemplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez de Vercial. Diversas comedias: *La fianza satisfecha*, de Lope; *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El bandolero de Flandes*, de Cubillo de Aragón; *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro.

Vivencias de Calderón

Podemos buscar en la infancia del dramaturgo, dominada por el fortísimo carácter de su padre; y en la adolescencia, con un asalto, cuya certeza se discute, a un convento.

5. De la interpretación.

Del estado de la cuestión

La crítica es extensa y se divide en impresionista, teológica, psicoanalítica, existencialista y psicologicista. Los críticos más antiguos o se adhieren a la tesis católica de la obra (Tieck, Rosenkranz, Menéndez Pelayo) o la niegan por su fanatismo (Schack, Mérimée). Entre los modernos las posturas se presentan divididas. La idea de la Redención es defendida por la mayoría (Entwistle, Parker, Valbuena Briones, Honig, McKendrick, Ruiz Ramón, Krynen, Sullivan, Varey, Mariscal, García Montero, O'Connor, Benabu, y Satake). El planteamiento psicoanalítico sólo en dos (Rank, y Valbuena Prat). El contenido existencialista también en dos (Hesse, y Seator). El pensamiento psicologicista en varios (Wardropper, Smieja, Sloane, y Marcos).

De diferencias textuales entre P y Q

Las diferencias textuales entre P y Q no afectan a los aspectos ideológicos (tema y argumento), aunque sí en Q a los literarios (crece la retórica milagrosa y las amplificaciones estilísticas), a los teatrales (aumenta la tensión dramática por las pasiones desbordadas), y a los escénicos (con el vuelo de Julia).

Calderón pretende con la reelaboración buscar mayor espectacularidad, para mostrar con más claridad los efectos salvadores de la Redención, que no sólo actúa en la vida eterna, sino también en la terrenal.

De P: Una comedia con rasgos de *auto sacramental*

Argumento. Partimos de una trama propia de la comedia de capa y espada (la reparación del honor familiar por parte de un hermano contra el galán de su hermana, quien, además, era su amigo antes de los amores), que se complica en un enredo incestuoso (se intuye que los amantes son hermanos), se desarrolla en un drama familiar (el padre ignora que el amante de su hija también es su hijo), que conduce a la lucha, cara a cara, entre el padre y el hijo (ignorantes ambos del parentesco). Incluso el motivo del bandolerismo como respuesta a la marginación que sufren los amantes llena de crímenes el ambiente, enrarecido, cuando el galán es un devoto de la Cruz, que entierra cristianamente a sus asesinados. Lo más sorprendente nace de la intervención de la Providencia Divina, que salva de los castigos infernales a los amantes, quienes se han comportado inmoralmente, porque son víctimas inocentes de la crueldad del padre, según deducimos de su pasado (mató por celos a su esposa embarazada, quien parió dos criaturas, separadas por lo tumultuoso del momento, que se encuentran pasados los años, y se atraen sin saber que son hermanos, precipitándose así la catástrofe).

Relaciones con los autos.

Estado de la cuestión. Hay abundantes y ricas aportaciones, con orientaciones variadas:

- 1) Estudios temáticos: Valbuena Prat.
- 2) Estudios globales (temas, ideología, teatro y poética): Parker.
- 3) Estudios filosóficos: Frutos.
- 4) Estudios teológicos de conjunto aplicados a la comprensión de su literatura: Hildner.
- 5) Estudios diversos sobre asuntos más concretos como fuentes y motivos: relaciones con

otros autores cristianos en Silva; los tópicos senequistas en Valbuena Briones; la búsqueda de la armonía de la naturaleza humana con Dios en Hillach; el uso de figuras mitológicas con valor cristiano en Elizalde; la relación entre política y teología en Rull; el tema de las potencias del alma en Sabor de Cortázar; la dimensión intemporal y el discurso alegórico de los autos en Wardropper; las influencias agustinianas en Flasche; las relaciones entre mito, fe y teología en Lecumberri Cilveti; la gradación tomista del arrepentimiento en Flasche; y la teatralidad de la teología cristiana como interacción entre Dios y el hombre en Lecumberri Cilveti.

Temáticas. Aunque no se trate el motivo de la Eucaristía, sí se expresa su consecuencia por la Confesión: la Redención. Además la Providencia Divina vela por quienes conservan la fe, reforzada por las obras, como Eusebio (cree y permite la confesión a Lisardo, entierra a sus víctimas, y no consuma el incesto con Julia). Por otra parte cuerpo y alma batallan (Eusebio se debate entre Julia y la Cruz), y el Albedrío orienta al bien (Eusebio huye de Julia, y ésta, al final, se arrepiente de sus pecados y marcha al convento). La armonía preestablecida se rompe con el crimen de Curcio, que provoca el extravío de sus hijos, hasta que la Providencia Divina les acerca a la Salvación, y se restaura la armonía, con la cruel soledad de Curcio. Los personajes se mueven por *pasiones*. La voluntad es seducida por el apetito sensible (atracción entre Julia y Eusebio), el entendimiento dicta el bien a la voluntad (Eusebio comprende que Julia es su hermana por la señal de la Cruz en el pecho), y el albedrío conduce al bien (Eusebio huye de Julia). Para colmo se emplean los términos teológicos adecuados para este arrepentimiento: *contrición* (contritio), *confesión* (confesio), y *satisfacción* (satisfactio).

De género literario. P y Q son una tragedia cristiana. Razones: **(1)** P y Q no son una tragedia en sentido clásico (*pathetica*), pero sí en sentido renacentista, en el tipo *morata*, caracterizada por la acción trágica con final justo (bueno o malo), reconocida en España por los preceptistas Rizo y Salas. **(2)** Calderón se basó, presumiblemente, en los preceptistas de su época, la mayoría comentaristas de Aristóteles, para construir sus propias tragedias con final justo, en sentido cristiano. **(3)** Actualmente Gouhier sugirió un término muy adecuado para estos dramas de argumento trágico con final de justicia cristiana: la *tragedia cristiana*, como obra en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino. Por otra parte José M. Ruano piensa que Calderón ofrece la fórmula de la *tragedia mixta*, para provocar una catarsis e impartir moral cristiana a su público. **(4)** Eliminaríamos las teorías clásicas de la tragedia defendidas por Spingarn, Morby, MacCurdy, Sullivan y Cardona-Castro, ya que no son válidas para explicar los dramas de corte cristiano de Calderón. **(5)** Por otra parte, algunos críticos han definido a *La devoción de la Cruz* como tragedia, aunque no en sentido clásico (Parker), o como comedia (Benabu), al respetar el más clásico concepto de tragedia *pathetica* de la *Poética* de Aristóteles. **(6)** Además estamos de acuerdo con otros trabajos que plantean las paradojas trágicas del Cristianismo (Morón Arroyo), el héroe es el responsable de su destino (Ruiz Ramón), los distintos tipos de tragedias (Oostendorp), las condiciones para la tragedia en Calderón (Navarro González), el hecho de que lo trágico se encuentre en la lucha interior del héroe (Navarro González), la justificación de la ironía de la tragedia calderoniana (Hernández-Araico), la solución final en los autos y comedias religiosas deshace la ironía de la existencia humana (Hernández-Araico), y la ironía del tema del honor (Neuschäfer). Nuestra identificación con estas

teorías se debe a que, en P y Q, los personajes son responsables de sus destinos; se dan algunas condiciones trágicas como el tema del honor entre Curcio y Rosmira; en la lucha interior de Curcio; en la ironía procedente de tantos crímenes; en el final redentor que anula la ironía de la existencia; y en la ironía del tema del honor. (7) El asunto de capa y espada entre Eusebio y Lisardo puede servir como pretexto para la tragedia, lo que coincide con las observaciones de Parker, Valbuena Briones, Wardropper, Serralta, Arellano y Vitse. Relaciones de género con los autos. Semejanzas: La vista del espectador es el sentido por el que le llega la principal información sobre las ideas de Calderón; la inverosimilitud de la acción; la técnica teatral (el proceso de construcción del auto: *fantasía* > *argumento* > *metáfora* > *realidad*, se repite en P y Q); y la reflexión acompaña a la imaginación. Diferencias: Los personajes (en los autos sacramentales aparecen alegorías, pero en P y Q sólo personajes que representan personas). Bases ideológicas. Las bases de P y Q, igual que las de los *autos*, pertenecen al tomismo de su tiempo. Justificación de la ausencia de alegorías. El empleo de la casuística como técnica ejemplificadora impide la aparición de personajes alegóricos que distraigan, por su carácter abstracto, al espectador, que debe ser guiado a unas conclusiones concretas morales y espirituales por un caso con personajes concretos, con problemas concretos y soluciones concretas.

El tema del honor. Semejanzas: La superioridad de la honra social frente al honor íntimo en la desconfianza de Rosmira; la gran importancia de la mujer en la honra familiar; el azar y de la ocultación se muestran terribles: Curcio debe ir a la corte de Siena sin saber que Rosmira está embarazada (azar), y debe vengarse de ella en un bosque espeso (ocultación); la incomunicación entre los personajes; las protestas del marido (Curcio se queja del "bárbaro fuero del mundo", pero asesina a Rosmira); la soledad del marido (Curcio se queda triste y solo después del homicidio de su esposa); la alegoría cristiana del honor (Curcio cree más en la religión del honor que en la misericordia cristiana). Diferencias: Dios, por medio de la Providencia, castiga a Curcio (con la resurrección de Rosmira y las sucesivas deshonras de sus hijos y la salvación de éstos, a pesar de sus crímenes). Comparación con las tragedias de honor: En P y Q Rosmira, la esposa de Curcio y culpable ficticia, es resucitada por los Cielos, lo que implica que Dios vale más que el código de honor humano, que castiga a las esposas inocentes. Además en las tragedias propiamente dichas no se incluye la intervención divina, puesto que no son dramas religiosos. Comparación con los autos: En *El pintor de su deshonor* Dios perdona a la Naturaleza Humana, a pesar de haber seguido al Lucero (demonio) para cometer el Pecado Original. Conclusiones: Dios castiga la venganza del honor. P y Q están muy cercanas al tema del *auto* sacramental, mas no al tema de las tragedias de honor.

Escénicas. El vuelo milagroso de Julia, con el sepulcro de Eusebio, en Q relaciona a esta obra directamente con las comedias de santos, las comedias religiosas y los *autos*.

Cronológicas. En los tiempos de la composición de P (c. 1623-1625) Calderón había compuesto pocos autos, por lo que predomina el molde de la comedia para el asunto religioso. En adelante la proporción se invierte a favor del *auto*, con el progresivo abandono de la comedia religiosa desde 1637: cuatro comedias frente a setenta y dos *autos*. Ello justifica que Calderón emplee la comedia y su lógica casuística, frente a la abstracción del *auto*. Por otra parte, en las otras comedias religiosas aparecen personajes alegóricos que se mezclan con los humanos, lo que implica el primitivismo de P y Q.

De las similitudes con otros autos y comedias religiosas de Calderón

Podríamos buscar, con cautela, el reflejo de P y Q en algún auto, en tema, motivos y alegorías: en *El veneno y la triaca*, en *El pintor de su deshonor*, y en *La Cura y la Enfermedad*, pero comprobamos que, desde los argumentos, las diferencias son notables, por el uso de alegorías, ya que P y Q buscan ejemplarizar con recursos de la casuística, frente a los *autos*, que

parten de abstracciones. En relación con las comedias P y Q podrían incluirse en la clase de la salvación de grandísimos pecadores (*El purgatorio de San Patricio* y *El mágico prodigioso*), pero la diferencia estriba en que Ludovico (de *El purgatorio...*) y Cipriano (de *El mágico...*) han elegido libremente el pecado, en cambio Eusebio y Julia actúan condicionados por los pecados antiguos de su padre.

De las similitudes con otros dramas de autores contemporáneos a Calderón

Debemos establecer claras conexiones con *La adúltera perdonada*, de Lope, tanto en la escenografía como en el simbolismo: Julia (como Eusebio) es perdonada al ascender al cielo asida de la Cruz, igual que la *Esposa*. Hay diferencias con las bandoleras citadas, ya que Julia no ha sido seducida, sino desdeñada, y sale en busca de Eusebio, lo que coincide con un acontecimiento azaroso que le impide volver al convento, por tanto desafía al Cielo y comete crímenes; además el arrepentimiento sucede cuando se entera de que es hermana de su galán. También Eusebio se distancia mucho de don Gil, de *El esclavo del demonio*, puesto que Eusebio es víctima de los pecados de Curcio. Igualmente se distingue de *El condenado por desconfiado* en que Enrico consigue la salvación por haber respetado y cuidado a su padre, mientras que el calderoniano Eusebio se salva por su fe renovada de continuo a la Cruz y por su condición de víctima de su padre Curcio.

De la comedia sacramental

Quizás podamos identificar a P Y Q con el género de las *comedias sacramentales*. Además P (y Q) es la única comedia religiosa de Calderón que sólo presenta personajes humanos, distinta de las restantes (mezclan humanos y alegóricos).

6. De los personajes.

Sobre el estado de la cuestión

Hemos leído abundantes estudios que nos servirán de referencia. De tipo general los de Kennedy y Juana de José Prades. Sobre las damas los de Romera Navarro, Arjona, Bravo Villasante, Felten, McKendrick, Cao, Fernández Vargas, Santomauro, Hesse y Déodat-Kessedjian. De padres y madres los de Martinenche, Templin, Rugg y Faliu-Lacourt. Del gracioso en general los de Schack, Martinenche, Schevill, Montesinos, Arjona, Herrero, Bravo-Villasante, Ley, Silverman, Leavitt, McCurdy, Forbes, Joly y Hernández-Araico. Sobre los graciosos en Calderón los de Mason, Pailler, Navarro González, Ruiz Ramón y Flasche. De cortesanos el de Schevill. Sobre bandoleros los de Parker, Sullivan y McKendrick. Sobre los villanos los de Salomon y Brotherton. Del galán suelto el de Serralta.

Sobre la antroponimia

Los nombres de los personajes se deben a razones sociolingüísticas y de recepción del drama. Pienso que Calderón idealiza a los personajes principales y a su séquito con el nombre italiano, para distanciarse del espectador español, de clase social muy inferior. En cambio, al gracioso y a los villanos les adjudica nombres populares castellanos, para acercarse al público.

Sobre los personajes tipo

El galán: Eusebio reúne los rasgos del galán (J. de José Prades). Como conclusión constatamos que la mayoría de los críticos (Entwistle, Parker, Valbuena Briones, Honig, Varey, Aubrun, Sloane, Marcos, Mariscal, Sullivan, O'Connor y Benabu) se inclina por la interpretación teológica: Eusebio como mecanismo de castigo a Curcio, como ejemplo del libre albedrío frente al destino, como devoto de la Cruz, y como enseñanza de que la misericordia divina supera al

código del honor. También vemos interpretaciones psicologicistas (Hesse: las crisis de identidad) y sociales (Gutiérrez Nieto: la búsqueda de nobleza). La interpretación teológica me parece más pertinente, ya que la Providencia castiga a Curcio con un pecador arrepentido, devoto de la Cruz, que arruina las convenciones del código del honor. La dama: En rasgos generales Julia coincide con la dama (J. de José Prades). Desde el punto de vista teológico (Entwistle, Honig, Mckendrick, Varey, Smieja, Mariscal y Benabu) se destaca su salvación como pecadora arrepentida, el valor del libre albedrío, su función de castigo a Curcio y el poder redentor de la Cruz. En lo psicológico (Menéndez Pelayo, Bravo-Villasante, Hesse, Sloane, Santomauro, García-Gómez, Cardona Castro, Reichenberger y Déodat-Kessedjian) se debate la incoherencia de su personalidad, el disfraz de varón como frontera entre las dos Julias (modosa y bandolera), las crisis de identidad, la presión de Curcio, y su carácter de hija rebelde. Me inclino por la interpretación teológica, en el mismo sentido que Eusebio: Julia sería un medio para el castigo de Curcio y la ruina del código del honor. La criada: Sus rasgos coinciden con los generales (J. de José Prades): compañera y amiga de la dama. El padre: Los rasgos generales de Curcio coinciden con los del padre (J. de José Prades). Los estudios se basan en dos criterios. En teología (Honig, Krynen) se resalta que los Cielos castigan en Curcio el código del honor. En psicología coinciden los críticos (Parker, Rugg, Wardropper, Hesse, O'Connor, Sloane, Cardona-Castro, Benabu, García-Gómez, Reichenberger) en que Curcio se mueve sólo por el sentido del honor, convirtiéndose en culpable de los problemas de su familia. Prefiero una vez más la interpretación teológica, que parta de la psicológica: Curcio es castigado por los Cielos por su estricto sentido del código del honor. El hermano de la dama: Lisardo reúne los rasgos del galán y del padre (conservador del honor). Después acoge valor teológico (Entwistle) con su salvación por confesión. La mayor aportación es de orden psicológico-social (Hesse, Sloane, Benabu, García-Gómez y Serralta), referida a que Lisardo asume el código del honor. Me inclino por la interpretación teológica: Lisardo es uno de los medios del Cielo para castigar a Curcio, ya que su muerte ocasiona el caos que envuelve primero a Eusebio, y después a todos los personajes, porque enciende la venganza divina hacia el bárbaro Curcio. La madre de la dama: Sus características coinciden con las generales: Sumisión, obediencia a los varones y espejo del honor familiar (Templin, Faliu-Lacourt, Gaylord, García-Gómez y Hesse). El gracioso: Como conclusión de los estudios generales en diversos dramaturgos (Schack, Martinenche, Schevill, Montesinos, Herrero, Bravo-Villasante, Ley, Leavitt, McCurdy, J. de José Prades, Salomon y Brotherton) y particulares en Calderón (Mason, Forbes, Pailer, Navarro González, Joly, Ruiz Ramón y Flasche) observo que Gil es un gracioso normal, con sal gruesa, cobardía, cobardía e interés, sin olvidar algún momento de *alter ego* de Calderón. Sirve de enlace entre muchas escenas, su simplicidad lo hace creíble, y acerca a los espectadores al drama.

Sobre los personajes variables

El sacerdote: El obispo Alberto es uno de los agentes de la Redención, ya que promete confesión a Eusebio, quien, después de muerto, lo llama. Acude Alberto, se consuma el sacramento y reposa el alma del bandolero. Además acompaña a Curcio en el arrepentimiento de Julia. Los villanos: Se muestran sencillos, elementales e incultos, pero con un sentido innato de lealtad a su señor (Curcio). Los bandoleros y los cortesanos: En común poseen el rasgo de ser gregarios y unidos. Son tres grupos cercanos a un poderoso: los bandoleros a Eusebio y los cortesanos a Curcio. Los prisioneros: Parecen un remanso de la acción, y fueron suprimidos en Q. Sirven para que Eusebio introduzca el tema del libre albedrío, y Gil algunas baladronadas.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. Estructura y técnicas del desarrollo dramático.

ALLEN, John J., (1991) "El corral de comedias de Almagro", en *Teatros y Coliseos en la Península Ibérica*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 197-211.

ALONSO, Dámaso, (1951) "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.

AMADEI-PULICE, María Alicia, (1990) *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

AMEZCUA, José, (1987) "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", *Acta Poética*, 7, 37-48.

ARELLANO, Ignacio, (1986) "La comicidad escénica en Calderón", *Bulletin Hispanique*, 88, 47-92.

-----, (1995) "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 157-179.

-----, y García Ruiz, Víctor, (1989) editores de Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, Kassel, Edition Reichenberger.

ARRÓNIZ, Othón, (1977) *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 247-254.

AUBRUN, Charles Vincent, (1968) *La Comedia Española*, Madrid, Taurus.

-----, "Los lances calderonianos: su singularidad", (1975) *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel, 1975)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1977, 1-6.

BARTHES, Roland, (1966) "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1-27.

BOBES NAVES, M^oCarmen, (1997) *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco.

BREMOND, Claude, (1973) *Logique du récit*, Paris, Seuil.

BREYER, G. A., (1968) *Teatro: El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

COSO, M. Á., HIGUERA, M., y SANZ, J., (1991) "El corral de comedias de Alcalá", en *Teatros y Coliseos en la Península Ibérica*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 237-247.

CRO, Stelio, (1988) "La Deposición de Calderón y la Poética del Barroco", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 9, 35-51.

DÍEZ BORQUE, José María, (1975) "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del Teatro*, Barcelona, Planeta, 49-92.

-----, (1978) *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.

-----, (1983) ed. de Calderón, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus.

-----, (1985) "Presencia-ausencia escénica del personaje", en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 53-65.

-----, (1988) "Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega", *Cuadernos de Teatro Clásico*, I, 61-81.

DIXON, Víctor F., (1986) "La comedia de corral de Lope como género visual", *Edad de Oro*, V, 35-58.

EGIDO, Aurora, (1982) *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, Salamanca, Universidad..

-----, (1995) *La fiera, el rayo y la piedra. Su puesta en escena según la edición de 1664*, Kassel, Edition Reichenberger, 235-262.

ESQUER TORRES, Ramón, (1971) "La estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega", en *La estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 219-224.

EZQUERDO, Vicenta, (1978) "Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII", *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 447-544.

GRANJA, Agustín de la, (1979) "Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes", *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, II, 145-159.

-----, (1981) *Entremeses y mogigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad..

-----, (1989) "El actor y la elocuencia de lo espectacular", *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis Book, 99-120.

-----, (1995) "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 37-67.

GREIMAS, Algirdas Julien, (1966) *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

-----, (1973) "Les actans, les acteurs et les figures", en C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.

HESSE, Everett W., (1967) *Calderón de la Barca*, New York, Twayne Publishers.

- , (1968) *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- JANSEN, Steen, (1968) "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Languages*, 12, 71-93.
- KOWZAN, Tadeusz, (1968) "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie du l'art du spectacle", *Diogène*, 61, 59-90.
- LACOSTA, Francisco C., (1965) "Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca", *Archivo Hispalense*, 42, 9-26.
- MAESTRE, Rafael, (1988) "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *El mito en el teatro clásico español*, eds. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid, Taurus, 55-81.
- MARISCAL, George, (1981) "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la Cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 339-354.
- MARTÍN MARCOS, Antonia, (1989) "El actor en la representación barroca: Verosimilitud, gesto y ademán", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3, 763-787.
- MASON, T.R.A., (1973) "Los recursos cómicos de Calderón", *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres, 1973)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1976, 99-109.
- MCKENDRICK, Melveena, (1989) "Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, 313-326.
- , (1990) "El espacio simbólico en Calderón", *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 123-131.
- OEHRLEIN, Josef, (1993) *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- OLIVA, César, (1981) "Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, III, 1147-1153.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- , (1981) "Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, I, 125-164.
- PARKER, Alexander A., (1964) "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 141-160.
- , (1943) *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983 (traducción de *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford, Dolphin).
- PELLICER, Casiano, (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia*, Madrid.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, (1905) *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto, (1981) *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Wirzburg, 1981)*, Weisbaden, Franz Steiner, 1983, 49-64.
- PRING-MILL, Robert D. F., (1981) "La casuística como factor estructurizante en las comedias de Calderón", *Iberorromania*, 14, 60-74.
- PROPP, Vladimir, (1928) *Morfologija skazki*, Leningrado. Uso la traducción española de F. Díez del Corral, Madrid, Akal, 1985.
- QUEROL, Miguel, (1981) "La dimensión musical en Calderón", *Actas del Congreso*

Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 1983, II, 1155-1160.

RAPOSO BRAVO, Ana Margarita, (1981) "Calderón y el arte", *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Würzburg, 1981)*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, 41-48.

RECOULES, Henri, (1975) "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 109-145.

RENNERT, Hugo A., (1909) *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York .

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso, (1989) "Escenografía y tramoya en el teatro del siglo XVII", en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, 33-60.

ROMERA NAVARRO, M., (1935) *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid.

ROUX, Lucette, (1968) "Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII siècle", *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 1968.

ROZAS, Juan Manuel, (1976) *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.

-----, (1980) "Sobre la técnica del actor barroco", *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 191-202.

RUANO DE LA HAZA, José María, (1986) "La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 235-246.

-----, (1988) "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", *Criticón*, 42, 81-102.

-----, (1989) "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Book, 77-97.

-----, (1990) "Las dos versiones de *La vida es sueño*", *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 133-146.

-----, (1991) "Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII", en *Teatros y Coliseos en la Península Ibérica*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 13-67.

RUIZ RAMÓN, Francisco, (1989) "Sobre la construcción del personaje teatral clásico: Del texto a la puesta en escena", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis Book, 143-153.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y PORQUERAS MAYO, A., (1972) *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

SCHACK, August Friedrich, (1845) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de Eduardo de Mier, Madrid, Tello, 1885-1888.

SENTAURENS, Jean, (1991) "Los corrales de comedias en Sevilla", en *Teatros y Coliseos en la Península Ibérica*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 69-89.

SERPIERI, Alessandro, (1977) "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici*, 32-33, 90-135.

SHERGOLD, Norman D., (1967) *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press.

-----, (1969) "El gran teatro del mundo y sus problemas escenográficos", *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano (Exeter, 1969)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970, 77-85.

SHERGOLD, N.D., y VAREY, J.E., (1961) *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: Estudio y documentos*, Madrid, Ed. Historia, Geografía y Arte.

-----, (1963) "Some Palace Performances of Seventeenth-Century plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 212-244.

- , (1971a) *Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis B.
- , (1971b) *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650*, Londres, Tamesis B.
- , (1973) *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665*, Londres, Tamesis B.
- , (1975) *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687*, Londres, Tamesis B.
- , (1979) *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*, Londres, Tamesis B.
- , (1982) *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- , (1985) *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books.
- , (1987) *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719*, London, Tamesis Books.
- SLOANE, Robert, (1977) "The 'strangeness' of *La devoción de la Cruz*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 297-310.
- SOURIAU, Étienne, (1950) *Les deux cents mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- TORO, Fernando de, (1987) *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- UBERSFELD, Anne, (1978) *Lire le théâtre*, Paris, Sociales.
- UBERSFELD, A., y BANU, G., (1979) *L'espace théâtral*, Paris, CNR.
- URRUTIA, Jorge, (1985) "Actante y personaje (los actantes)", en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 87-95.
- VALBUENA PRAT, Ángel, (1930) "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo español de arte y arqueología*, 6, 1-17.
- VAREY, John E., (1970) "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la Cruz*", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, 155-170.
- , (1985) "Staging and Stage Directions", en *Editing the Comedia*, eds. F.P. Casa y M. McGaha, Michigan, Ann Arbor, 146-161.
- , (1986) "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", *Edad de Oro*, V, 271-297.
- , (1987) *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- , (1987a) "Cosmovisión y niveles de acción", en *Cosmovisión...*, 23-36.
- , (1987b) "El campo en el teatro español del siglo XVII", *Cosmovisión*, 37-69.
- , (1987c) "Calderón y sus trogloditas", en *Cosmovisión*, 249-261.
- , (1987d) "La indumentaria en el teatro de Calderón", en *Cosmovisión*, 263-272.
- , (1987e) "La puesta en escena de los autos sacramentales en Madrid en los siglos XVI y XVII", en *Cosmovisión...*, 339-349.
- , (1989) "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 3, 715-729.
- VILLALBA GARCÍA, M^ª Ángeles, (1989) "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada", *Revista de Literatura*, LI, 101, 55-75.
- WARDROPPER, Bruce W., (1953) *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente.
- WEBER DE KURLAT, Frida, (1976) "Hacia una morfología de la *Comedia* del Siglo de Oro (con especial atención a la 'comedia urbana')", *Anuario de Letras*, XLV, 101-138.

WOOLDRIDGE, John B., (1981) "Some unstudied aspects of Calderón's versification", en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Univ. of Nebraska-Lincoln, 161-183.

2. Estudio lingüístico.

ALARCOS LLORACH, Emilio, (1965) *Fonología Española*, Madrid, Gredos, (4ªed.).
-----, (1979) "Bases para un comentario (fonético y fonológico)", en *Comentarios lingüísticos de textos*, Valladolid, Universidad, 7-18.

ALONSO, Dámaso, (1951) "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.

-----, (1967) *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, (2ªed.).

ALVAR, Manuel, y POTTIER, Bernard, (1983) *Morfología Histórica del Español*, Madrid, Gredos.

AUBRUN, Charles, (1960) "La langue poétique de Calderón (notamment dans *La vida es sueño*)", en J. Jaquot (ed.), *Réalisme et poésie au théâtre*, París, CNRS.

BERRUTO, G., (1979) *La Semántica*, México, Nueva Imagen.

BOBES, María del Carmen, (1968) "El Sayagués", *Archivos Leoneses*, 44.

BOUSOÑO, Carlos, (1976) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, (6ªed.).

-----, (1956) *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.

BURMEISTER, Martina, y GIL, Alberto, (1993) "Funciones comunicativas del tecnolecto teológico en el auto sacramental *La vida es sueño*", *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano (Passau, 1993)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, 35-44.

CARRASCO, Félix, (1981) "La interlocución en el teatro calderoniano: Manipulación dramática de la práctica sociolingüística", *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1091-1099.

CORREAS, Gonzalo de, (1609) *Arte de la lengua española castellana*, edic. de E. Alarcos García, Anejo LVI de la *RFE*, Madrid, CSIC, 1954.

COSERIU, Eugenio, (1962) *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.

COVARRUBIAS, Sebastián de, (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid.

CUERVO, Rufino José, (1895) "Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano", *Romania*, XXIV, 1895, 219-263.

-----, (1953-1954) *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993..

DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, (1985) "Estudio filológico", en *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 121-144.

DIMITROVA KÍTOVA-VASILEVA, María, (1993) "Aspectos de la interrogativa indirecta en las obras de Calderón", *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano (Passau, 1993)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, 9-34.

ENGELBERT, Manfred, (1970) "Las formas de tratamiento en el teatro de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, 191-200.

EBERSOLE, A. V., (1963) (ed.), Calderón, *La desdicha de la voz* (1639), Valencia, Castalia.

FERNÁNDEZ, Lucas, (1514) *Farsas y Églogas*, en ed. facsímil de la Real Academia

Española (Madrid, 1929).

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, (1971) *Vocabulario de Lope de Vega*, Madrid.

FERNÁNDEZ, Pelayo H., (1981) *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

FLASCHE, Hans, (1964) "Estudio sobre la negación con 'no' en el lenguaje de Calderón", *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, The Catholic University of America, 129-148.

-----, (1969) "Consideraciones sobre la sintaxis condicional en el lenguaje poético de Calderón (a + infinitivo)", *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano (Exeter, 1969)*, Berlín, Walter de Gruyter, 1970, 93-103.

-----, (1970) "La sintaxis pronominal y la forma dramática en las obras de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, 201-215.

-----, (1974) "Uso lingüístico del adverbio 'no' en la poesía de Calderón. Forma negativa de un sintagma nominal", *Homenaje a Ángel Rosenblat*, Caracas, Instituto Pedagógico, 183-194.

-----, (1977) "La lengua de Calderón", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 19-48.

-----, (1980a) "La lengua de Calderón", *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 19-48.

-----, (1980b) "La significación filosófica de la substantivación mediante el artículo neutro 'lo'", *Über Calderón*, Weisbaden, 443-447.

-----, (1980c) "La tendencia de formar oraciones largas mediante 'conque'", *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 231-243.

-----, (1980d) "Das aus -mente- Adverb und Adjektiv bestehende Syntagma (zur Sprache Calderons)", *Über Calderón*, Weisbaden, 413-432.

-----, (1981a) "La representación activa de la vida humana en las obras de Calderón", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 293-310.

-----, (1981b) "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)", *Letras de Deusto*, XXII, 5-15.

-----, (1991) "El lenguaje de Calderón: El concepto de la consecuencia", *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 15-21.

FLASCHE, H. y HOFMANN, Gerd, (1980) *Konkordans zu Calderón. Autos Sacramentales*, Hildesheim-N. York, Georg Olms Verlag, I (A, B, C, CH).

GARCÍA BLANCO, Manuel, (1949) "Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina", *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX, 414-424.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente, (1970) *Gramática Histórica Española*, Madrid, Gredos.

GIL, Alberto, (1984) "Hacia una poética del lenguaje religioso calderoniano", *Hacia Calderón. Séptimo C. Anglogermano (Cambridge, 1984)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, 5-17.

GILLET, J.E., (1925) "Notes on the Language of the Rustics of the Sixteenth Century", *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 443-453.

HESSE, Everett W., (1973) *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia.

HILBORN, Harry W., (1958) "Comparative Culto Vocabulary in Calderón and Lope", *Hispanic Review*, XXVI, 1958, 223-233.

HJELMSLEV, Louis, (1943) "Langue et parole", en *Essais linguistiques*, Paris, 1971.

KÖRNER, Karl-Hermann, (1970) "El comienzo de los textos en el teatro de Calderón (Contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria)", *Hacia Calderón. Segundo C.*

- Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, 181-190.
- , (1973) "El futuro 'performativo' y el teatro (Contribución al estudio de la lengua calderoniana)", *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano (Londres, 1973)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, 233-239.
- , (1990) "La función atenuadora de *en fin* en los textos calderonianos", *Hacia Calderón. Noveno C. Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 9-13.
- LAPESA, Rafael, (1970) "Personas gramaticales y tratamientos en español", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX, IV, 141-167.
- , (1981a) *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, (9ªed.).
- , (1981b) "Lenguaje y estilo de Calderón", *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, I, 51-101.
- LECUMBERRI CILVETI, Ángel, (1968) "Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón", *Romanische Forschungen*, 80, 475.
- , (1973) "La función de la metáfora en *La vida es sueño*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXII, 1973, 17-38.
- LE GUERN, Michel, (1973) *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1990. La primera edición: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Larousse, 1973.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, (1967) "Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 411-419.
- LUNA TRAILL, Elizabeth, y PARODI, Claudia, (1974) "Sintaxis de los pronombres átonos en construcciones de infinitivo durante el siglo XVI", *Anuario de Letras*, XII, 197-204.
- LY, Nadine, (1978) "Le rapport interlocutif à l'intérieur de la comedia de Lope de Vega. Ses implications sociologiques et idéologiques", *L'idéologique dans le texte (Textes hispaniques), Actes du IIème colloque du S.E.L.*, Toulouse-Le Mirail, 25-33.
- LYONS, John, (1980) *Semántica*, Barcelona, Teide.
- , (1984) *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Barcelona, Teide.
- MARCOS MARÍN, Francisco, (1977) *El comentario lingüístico*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, (1940) "El lenguaje de Lope de Vega", *El Padre Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, 99-121.
- , (1985) *Manual de Gramática Histórica Española*, Madrid, Espasa-C. (18ª).
- , (1980) *Orígenes del Español*, Madrid, Espasa-Calpe, (9ªed.).
- MONTOLIU, M. de, (1945) "La lengua española en el siglo XVI. Notas sobre algunos de sus cambios fonéticos", *Revista de Filología Española*, XXIX, 153-160.
- MONTOTO, Santiago, (1947, 1948, 1949) "Contribución al vocabulario de Lope de Vega", *Boletín de la Real Academia Española*, XXVI, 1947, 281-295, 443-457; XXVIII, 1948, 127-143, 301-318, 463-477; XXIX, 1949, 135-149, 329-338.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, (1981) "Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón", *Iberoromania*, 14, 116-132.
- PARKER, Alexander A., (1964) "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 141-160.
- PEYTON, M. A., (1957) "Lope de Vega and his Style", *Romanic Review*, XLVIII, 161-184.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1726-1739) *Diccionario de Autoridades*, (ed. facsímil), Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.

-----, (1985) *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

ROMERA CASTILLO, José, (1981) "Valor sociolingüístico de las formas de tratamiento tú-vos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina", *Notas a Tres Obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, UNED, 32-58.

ROTAETXE AMUSATEGI, Karmele, (1990) *Sociolingüística*, Madrid, Síntesis.

ROZAS, Juan Manuel, (1976) *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina, (1963) "Lope o la multiplicidad de estilos", *Lope de Vega*, Buenos Aires, 54-71.

SALOMÓN, Noël, (1965) *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux. Traducción: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SATAKE, Kenichi, (1990) "Luz y oscuridad en los dramas religiosos de Calderón". *Hacia Calderón. Noveno C. Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 81-91.

SAUSSURE, Ferdinand de, (1916) *Cours de linguistique générale*, ed. por Ch. Bally y A. Sechehaye, Ginebra. Utilizo la traducción española de Mauro Armiño (Madrid, Akal, 1980).

SCHAFF, A., (1966) "Langage et réalité", en Benveniste E. et al., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 153-175.

STERN, Charlotte, (1961) "Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature", *Hispanic Review*, XXIX, 217-237.

TEYSSIER, P., (1959) *La langue de Gil Vicente*, Paris.

TRUJILLO, Ramón, (1976) *Elementos de semántica lingüística*, Madrid, Cátedra.

VALBUENA BRIONES, Ángel, (1977) "La palabra sol en los textos calderonianos", *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 106-118.

VEGA CARPIO, Lope de, (1609) *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, en *Rimas*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

WEBER DE KURLAT, Frida, (1983) "La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega", *Homenaje a J. M. Blecua*, Madrid, Gredos, 673-687.

WELLEK, René, y WARREN, Austin, (1959) *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

WILSON, E. M., (1936) "The Four Elements in the Imagery of Calderón", *Modern Language Review*, XXXI, 34-47.

ZAMORA VICENTE, Alonso, (1985) *Dialectología Española*, Madrid, Gredos (2ª ed.).

3. Estudio métrico.

BAKKER, Jan, (1981) "Versificación y estructura de la comedia de Lope", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, II, 93-101.

BOUSOÑO, Carlos, (1976) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, (6ª ed.), I, 467-472.

CRUICKSHANK, D. W., (1989) "Notes on Calderonian Chronology and the Calderonian Canon", *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 19-36.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, (1949) *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC.

GARNIER VERDAGUER, Emmanuelle, (1994) "Acerca de la métrica y su función en el

teatro del Siglo de Oro", *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII (1994)*, Granada, Universidad, 1996, II, 181-198.

HILBORN, H.W., (1938) *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto.

-----, (1942) "Calderón's Agudos in Italianate Verse", *Hispanic Review*, 10, 157-159.

-----, (1943) "Calderón's Silvas", *Publications of the Modern Language of America*, 58, 122-148.

-----, (1948) "Calderón's Quintillas", *Hispanic Review*, 16, 301-310.

HOFMAN, Gerd, (1981) "Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*", en Calderón, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1125-1137.

JAIMES FREYRE, (1912) Ricardo, *Leyes de versificación castellana*, Buenos Aires.

LOBATO, María Luisa, (1987) "Métrica del teatro cómico breve de Calderón", *Canente*, 3, 67-92.

MARÍN, Diego, (1962) *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.

-----, (1981) "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en Calderón, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1139-1146.

MORLEY, Silvanus Griswold, (1918) "Studies in Spanish Versification of the Siglo de Oro", *Univ. California Public. Modern Philology*, VII, 131-173.

MORLEY, S.G. and BRUERTON, Courtney, (1940) *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, New York-London, The Modern Language Association of America-Oxford University Press.

-----, (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OSUNA, Rafael, (1974) *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas: Estudio y Edición*, Chapel Hill.

QUILIS, Antonio, (1964) *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC.

-----, (1982) *Métrica española*, Madrid, Alcalá, (5ªed.), 71-72.

ROZAS, Juan Manuel, (1976) *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

SICILIANO, E. A., (1986) "One use of meter by Calderón", *Hispanófila*, 86, 2, 29-36.

VEGA CARPIO, (1609) Lope de, *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, en *Rimas*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

WEXLER, Sidney F., (1966) (ed.) Calderón, *La Devoción de la Cruz*, ed. Sidney F. Wexler, Anaya, Salamanca, 1972 (2\$).

WILLIAMSEN, Vern G., (1977) "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Univ. de Bordeaux III, II, 883-891.

WOOLDRIDGE, John B., (1981a) "Some unstudied aspects of Calderón's Versification", *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, eds. F. de Armas, D. M. Gitlitz y J. A. Madrigal, Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 161-183.

-----, (1981b) "El encabalgamiento en Calderón: Rasgo determinativo de su estilo",

en Calderón, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1221-1230.

-----, (1987) "El encabalgamiento léxico en las comedias de Calderón", *Revista de Literatura*, XLIX, 97, 155-168.

4. Fuentes.

BRENAN, Gerald, (1965) *The Literature of the Spanish People*, Cleveland, 1965, 288.

MARISCAL, George, (1981) "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la Cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 339-341.

NEUGAARD, Edward, (1973) "A new possible source for Calderón's *La Devoción de la Cruz*", *Bulletin of the Comediantes*, XXV, 1, 1-3..

VALBUENA PRAT, Ángel, (1946) ed. de Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias religiosas I (La devoción de la Cruz y El Mágico Prodigioso)*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos 106), 1946, XXXVII-XLIII.

5. Interpretación.

ARELLANO, Ignacio, (1988) "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 27-49.

-----, (1995) "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos: el caso de Tirso de Molina", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 157-179.

AUBRUN, Charles Vincent, (1965) "Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón", *Le Théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, (2ªed.), 199-209.

-----, (1966) *La Comédie espagnole (1600-1680)*, París. Utilizamos la traducción española: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.

BENABU, I., (1987) "*La devoción de la Cruz* y su 'felice' fin", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 212-220.

BERTRAND, J.-J. A., (1941) *L. Tieck et le théâtre espagnol*, París.

CARDONA-CASTRO, Ángeles, (1986) "Del Barroco español al Romanticismo alemán en la realidad y en la escena: *La devoción de la Cruz*", ponencia inédita del *II Simposio Internacional de Semiótica*, Universidad de Oviedo.

-----, (1987) "Temas literarios coincidentes en Calderón y Schiller: *La devoción de la Cruz* y *Die Räuber*", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 118-129.

CASALDUERO, Joaquín, (1968) *Estudios sobre el teatro española*, Madrid, 1968.

CASTRO, Américo, (1916) "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *Revista de Filología Española*, III, 1-50, 357-386.

-----, (1961) *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.

CORREA, Gustavo, (1958) "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", *Hispanic Review*, 99-107.

DUNN, Peter N., (1965) "Honour and the Christian Background in Calderón", *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. B. W. Wardropper, New York, New York University Press, 24-60.

DURÁN, M., y GONZÁLEZ, R., (1976) *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Madrid, Gredos.

EDWARDS, Gwyne, (1978) *The prison and the labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff.

ELIZALDE, Ignacio, (1981) "El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicos de Calderón", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 999-1012.

ENTWISTLE, William J., (1948) "Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Bulletin Hispanique*, L, 472-482.

-----, (1950) "Calderón et le théâtre symbolique", *Bulletin Hispanique*, LII, 41-54.

FLASCHE, Hans, (1984) "Ideas agustinianas en la obra de Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 335-342.

-----, (1986) "El tema del arrepentimiento en C.", *Ibero-Romania*, XXIII, 174-184.

FLECNIAKOSKA, Jean Louis, (1961) *La formation de l'"auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier.

FRUTOS CORTÉS, Eugenio, (1952) *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza.

GAYLORD RANDEL, Mary, (1981) "Amor y honor a través del espejo", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, 1981*, Madrid, CSIC, 1983, II, 869-879.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, (1987) "Incomunicación en la dramaturgia calderoniana", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 13-29.

GARCÍA MONTERO, Luis, (1981) "Calderón: ¿Teatro o filosofía?", *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad, 25-38.

GOUHIER, Henri, (1952) *Le théâtre et l'existence*, Paris.

GRANJA, Agustín de la, (1979) "Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes", *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, II, 145-159.

-----, (1989) "El actor y la elocuencia de lo espectacular", *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, de J. M. Díez Borque, London, Tamesis B., 99-120.

-----, (1995) "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 37-67.

GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio, (1981) "Honra y utilidad social. En torno a los conceptos de honor y honra", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, 1981*, Madrid, CSIC, 1983, II, 881-895.

HAUSER, Arnold, (1965) *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, London.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, (1986a) "La tradición carnavalesca y la ironía de la tragedia nueva española", *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta Humanística, 11-27.

-----, (1986b) "La (r)evolución estética de la ironía", *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta Humanística, 28-60.

-----, (1994) "La teatralización calderoniana de un mito americano: *La aurora de Copacabana*, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación", en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del Siglo XVII*, Granada, Universidad, 1996, II, 251-268.

- HESSE, Everett W., (1973a) "The alienation problem in Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7, 361-381.
- , (1973b) *La Comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia.
- , (1982) *Theology, Sex and the Comedia*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- HIDALGO-SERNA, Emilio, (1981) "La antropología en Calderón: Elementos válidos y actuales del hombre en su teatro", *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Würzburg, 1981)*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, 16-23.
- HILDNER, David Jonathan, (1982) "The Thomistic Scheme of Reason and the Passions", *Reasons and Passions in the comedias of Calderón*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 11-28.
- HILLACH, Ansgar, (1975) "Teología dramática y romanticismo cristiano (Calderón y Eichendorff)", *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel, 1975)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1979, 41-45.
- HONIG, Edwin, (1965) "Calderón's Strange Mercy Play", *Critical Essays on the theatre of Calderón*, ed. B. Wardropper, New York, Univ. Press, 167-192.
- HORST, Ter, (1982) "A New Literary History of Don Pedro Calderón", *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha, Washington D.C., U. Press of America, 38-40.
- HURTADO TORRES, Antonio, (1981) "La astrología en el teatro de Calderón de la Barca", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 925-937.
- JONES, C.A., (1958) "Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its relation to real life and to morals", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 199-210.
- KRYNEN, Jean A., (1970) "Del honor en el teatro español (Algunas observaciones en torno a *La devoción de la Cruz*, de Calderón de la Barca)", *Revista de la Universidad de Madrid*, 19, 73, 195-205.
- LADRA, David, (1980) "¿Qué Calderón?", *Primer acto*, 186, 48-54.
- LECUMBERRI CILVETI, Ángel, (1985) "Signo y verdad en el teatro de Calderón", *Segismundo*, XIX, 69-98.
- , (1989) "Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV, 139-177.
- MACCURDY, Raymond R., (1958) *Francisco de Rojas Zorrilla and The Tragedy*, Alburquerque, University of New Mexico Press.
- MACKENDRICK, Melveena, (1969) "The *bandolera* of Golden Age drama: A symbol of feminist revolt", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI, 1, 1-20.
- , (1974) *Woman and Society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the Mujer Varonil*, New York-London, Cambridge University Press.
- MARCOS, Balbino, (1978) "Motivaciones de la actitud condenatoria y salvífica en sendos dramas de Tirso de Molina y Calderón de la Barca", *Letras de Deusto*, 8, 15, 5-43.
- MARÍN IBÁÑEZ, Ricardo, (1959) *Libertad y compromiso en Sartre*, Valencia.
- MARISCAL, George, (1981) "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la Cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 339-354.
- MATZAT, Wolfgang, (1987) "Honor e intersubjetividad: Funciones del diálogo en el teatro de Calderón", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 30-39.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, (1884) *Calderón y su teatro*, Madrid, Pérez Dubrull.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, (1940) "Del honor en el teatro español", *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 145-171.
- MÉRIMÉE, Ernest, (1908) *Précis de la Litterature Espagnole*, París, Garnier.

MORBY, Edwin S., (1943) "Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope", *Hispanic Review*, 11, 185-209.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, (1982) *Calderón. Pensamiento y Teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, (1981) "Lo trágico en Calderón", *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano (Wirzburg, 1981)*, Weisbaden, Franz Steiner, 1983, 24-40.

-----, (1984) *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, (1970) "El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, 89-108.

NEWELS, Margarete, (1959) *Die dramatischen Gattungen des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959. Traducción española de Amadeo Solé-Leris, *Los géneros dramáticos en las Poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

O'CONNOR, Thomas Austin, (1983) "Mitos y milagros en *La devoción de la Cruz*", *Actas del Octavo Congreso Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, II, 367-373.

OLIVA, César, (1987) "El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas", *Gestos*, 3, 41-51.

OOSTENDORP, Enrique, (1983) "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, 23, 177-195.

OROZCO DÍAZ, Emilio, (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

PARKER, Alexander A., (1943) *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford, Dolphin.

-----, (1949) "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, XIII, 395-416.

-----, (1962) "Towards a Definition of Calderonian Tragedy", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 222-237.

-----, (1964) "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Books, 141-160.

-----, (1970) "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático social de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, 79-87.

-----, (1973) "Bandits and Saints in the Spanish drama of the Golden Age", en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. John E. Varey, London, Tamesis Books, 151-168.

-----, (1983a) *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel.

PRING-MILL, Robert D. F., (1981a) "La casuística como factor estructurizante en las comedias de Calderón", *Iberorromania*, 14, 60-74.

-----, (1983b) "Calderón de la Barca y la fuerza ejemplar de lo poetizado", *Hacia Calderón. Sexto C. Anglogermano (Würzburg, 1981)*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, 1-15.

REICHENBERGER, Kurt, y CAMINERO, Juventino, (1991) *Calderón dramaturgo*, Kassel, Reichenberger.

RICART, Domingo, (1965) "El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés", *Segismundo*, I, 43-69.

RICO VERDÚ, José, (1985) "El problema de la libertad humana en el teatro calderoniano", *Boletín Millares Carlo*, IV, 251-277.

ROUX, Lucette, (1968) "Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVII siècle", *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris, CNRS, 240-250.

RUANO DE LA HAZA, José M., (1983) "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2, 165-180.

RUIZ RAMÓN, Francisco, (1967) ed., Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*, Madrid, Alianza, 10-14.

-----, (1983) "El espacio del miedo en la tragedia del honor calderoniana", *Criticón*, 23, 197-213.

-----, (1984) *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.

RULL, Enrique, (1981) "Hacia la delimitación de una teoría político-religiosa en el teatro de Calderón", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 759-767.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina, (1981) "El tema de las potencias del alma en Calderón y sus predecesores", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 975-985.

SATAKE, Kenichi, (1990) "Luz y oscuridad en los dramas religiosos de Calderón", *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 81-91.

SCHACK, August Friedrich, (1845) *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín. Traducción de Eduardo de Mier: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tello, 1885-1888.

SEATOR, Lynette, (1973) "An existential view of man in four dramas of Calderón", *Hispanófila*, 49, 17-31.

SERRALTA, Frédéric, (1988a) "El enredo y la Comedia: Deslinde preliminar", *Criticón*, 42, 125-137.

-----, (1988b) "El tipo del galán suelto: Del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 83-93.

SERRANO-PLAJA, Arturo, (1966) "El absurdo en Camus y en Calderón de la Barca", *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, París.

SILVA, Ramón, (1938) "The religious dramas of Calderón", *Bulletin of Spanish Studies*, XV, 60, 172-194.

SLOANE, Robert, (1977) "The 'strangeness' of *La devoción de la Cruz*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 297-310.

SMIEJA, Florian, (1973) "Julia's reasoning in Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Bulletin of the Comediantes*, 25, 37-39.

SPINGARN, J. E., (1930) *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York.

SULLIVAN, Henry W., (1980) "Una traducción flamenca (1665) de *La devoción de la Cruz* de Calderón que no está perdida", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Alan Gordon, Toronto, 731-735.

TORO, Alfonso de, (1985) "Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 2, 181-202.

VALBUENA BRIONES, Ángel, (1961) "El concepto del hado en el teatro de Calderón", *Bulletin Hispanique*, LXIII, 48-53.

-----, (1965) *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp.

-----, (1977) "Los tópicos de Séneca en el teatro de Calderón", *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 61-75.

VALBUENA PRAT, Ángel, (1924) "Los Autos Sacramentales de Calderón (clasificación y análisis)", *Revue Hispanique*, LXI, 1-302.

-----, (1941) *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona.

-----, (1946) ed., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, Madrid, Espasa-Calpe, xxxiii-xxxiv.

-----, (1969) *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

VAREY, J. E., (1970) "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la Cruz*", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, 155-170.

-----, (1987) *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

VITSE, Marc, (1988) *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

WARDROPPER, Bruce W., (1953) *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1548)*, Madrid, Revista de Occidente.

-----, (1970) "La imaginación en el metateatro calderoniano", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Mexico City, 923-930.

-----, (1978) *La Comedia Española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

-----, (1981a) "The Wife-Murder Plays in Retrospect", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 385-395.

-----, (1981b) "Las comedias religiosas de Calderón", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, I, 185-198.

WILSON, Edward M., (1936) "The Four Elements in the Imagery of Calderón", *Modern Language Review*, XXXI, 34-47.

WOOLDRIDGE, John B., (1981) "Some unstudied aspects of Calderón's versification", *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, eds. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, Univ. of Nebraska-Lincoln, 161-183.

6. Personajes.

ARJONA, J.H., (1937) "El disfraz varonil en Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, XXXIX, 120-145.

-----, (1939) "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", *Hispanic Review*, VII, 1-21.

AUBRUN, Charles V., (1975) "Los lances calderonianos: su singularidad", *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano (Wolfenbüttel, 1975)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1979, 1-6.

BRADBURY, Gail, (1981) "Irregular sexuality in the Spanish 'Comedia'", *Modern Language Review*, 76, 3, 566-580.

BENABU, I., (1987) "*La devoción de la Cruz* y su 'felice' fin", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 212-220.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, (1944) "La realidad de la ficción, negada por el gracioso", *Revista de Filología Española*, XXVIII, 264-268.

-----, (1955) *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid. Utilizamos la edición de Madrid, SGEL, 1976.

BROTHERTON, John, (1975) *The Pastor-Bobo in the spanish theatre*, London, Tamesis

Books.

CAO, Antonio F., (1981) "La mujer y el mito de don Juan en Calderón: *La niña de Gómez Arias*", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 839-854.

CARDONA-CASTRO, Ángeles, (1987) "Temas literarios coincidentes en Calderón y Schiller: *La devoción de la Cruz y Die Räuber*", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 118-129.

COROMINAS, Joan, y PASCUAL, J. A., (1980) *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos.

COVARRUBIAS, Sebastián de, (1609) *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid. He utilizado la edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, (1994) "Honor, amor y silencio. La mujer en algunas obras de Calderón", *Mira de Amescua en candelero*, Granada, Universidad, 1996, II, 121-130.

DEVOTO, Daniel, (1979) "Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón", *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, Singer Polignac, 313-344.

ENTWISTLE, E. J., (1948) "Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Bulletin Hispanique*, L, 472-482.

FALIU-LACOURT, Christiane, (1979) "La madre en la Comedia", *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 41-56.

FELTEN, Hans, (1987) "La mujer disfrazada: Un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 4-9.

FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina, (1981) "Notas sobre algunos personajes femeninos en la obra de don Pedro Calderón de la Barca", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1013-1024.

FLASCHE, Hans, (1985-1986) "Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón (*La aurora de Copacabana*)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1985-1986, 631-653.

FORBES, F. William, (1978) "The '*gracioso*': Toward a functional re-evaluation", *Hispania*, LXI, 1, 78-83.

GAYLORD RANDER, Mary, (1981) "Amor y honor a través del espejo", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 869-879.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, (1987) "Incomunicación en la dramaturgia calderoniana", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, 13-29.

GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio, (1981) "Honra y utilidad social (En torno a los conceptos de honor y honra)", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 881-895.

HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana, (1986) "El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática", *Imprévue*, I, 61-73.

HERRERO, Miguel, (1941) "Génesis de la figura del donaire", *Revista de Filología Española*, XXV, 46-78.

HESSE, Everett W., (1973) "The alienation problem in Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7, 361-381.

- , (1989) *The Comedia and human relationships*, Barcelona, Puvill Libros, 13-28.
- HONIG, Edwin, (1965) "Calderón's Strange Mercy Play", *Critical Essays on the theatre of Calderón*, ed. B. Wardropper, New York, Univ. Press, 167-192.
- HURTADO TORRES, Antonio, (1981) "La astrología en el teatro de Calderón de la Barca", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 925-937.
- JOLY, Monique, (1981) "Fragments d'un discours mythique sur le bouffon", *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- JOSÉ PRADES, Juana de, (1963) *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- KENNEDY, Ruth L., (1932) *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia.
- KRYNEN, Jean A., (1970) "Del honor en el teatro español (Algunas observaciones en torno a *La devoción de la Cruz*, de Calderón de la Barca)", *Revista de la Universidad de Madrid*, 19, 73, 195-205.
- LEAVITT, Sturgis E., (1955) "The Gracioso Takes the Audience into His Confidence", *Bulletin of the Comediantes*, VII, 1, 27-29.
- LEY, Charles David, (1954) *El gracioso en teatro de la Península*, Madrid, Revista de Occidente.
- MADRIGAL, José A., (1979) "Fuenteovejuna y los conceptos de metateatro y psicodrama: Un ensayo sobre la formación de la conciencia en el protagonista", *Bulletin of the Comediantes*, XXXI, 15-23.
- MARCOS, Balbino, (1978) "Motivaciones de la actitud condenatoria y salvífica en sendos dramas de Tirso de Molina y Calderón de la Barca", *Letras de Deusto*, 8, 15, 5-43.
- MARISCAL, George, (1981) "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la Cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 3, 339-354.
- MASON, T. R. A., (1973) "Los recursos cómicos de Calderón", *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico (Londres, 1973)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, 99-109.
- MCCURDY, Raymond, (1956) "More on 'The Gracioso Takes the Audience into His Confidence': The Case of Rojas Zorrilla", *Bulletin of the Comediantes*, VIII, 1, 14-16.
- MCKENDRICK, Melveena, (1989) "Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, 313-326.
- , (1969) "The bandolera of Golden Age drama: A symbol of feminist revolt", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI, 1, 1-20.
- , (1974) *Woman and Society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the Mujer Varonil*, New York-London, Cambridge University Press, 1974.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, (1884) *Calderón y su teatro*, Madrid, Pérez Dubrull.
- MONTESINOS, José F[ernández]., (1925) "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, I, 469-504.
- MORALES GONZÁLEZ, María Victoria, (1983) "Función de la figura femenina en la comedia de enredo de Calderón", *Horizontes*, 53, 5-20.
- MORLEY, S. G., y TYLER, Richard W., (1961) *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley and Los Ángeles, University of California Press.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, (1981a) "Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón", *Iberoromania*, 14, 116-132.
- , (1981b) "Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón",

Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, 1049-1064.

O'CONNOR, Thomas Austin, (1975) "Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?", *Hispanic Review*, 43, 275-289.

-----, (1983) "Mitos y milagros en *La devoción de la Cruz*", *Actas del Octavo Congreso Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, II, 367-373.

PAILLER, Claire, (1980) "El gracioso y los guiños de Calderón: Apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica", *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro (Actes du IIIe colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 février, 1980)*, Paris, CNRS. 1980.

PARKER, Alexander A., (1949) "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, XIII, 395-416.

-----, (1962) "Towards a Definition of Calderonian Tragedy", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 222-237.

-----, (1973) "Bandits and Saints in the Spanish drama of the Golden Age", en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. J. E. Varey, London, Tamesis Books Limited, 151-168.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1726-39) *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1963.

REICHENBERGER, Kurt, (1985) "Reacciones adecuadas a injusticias sufridas. Observaciones al tema de la *patria potestas* en las comedias de capa y espada de Calderón", *Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca, 1985)*, ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Universidad, 1988, 127-131.

REICHENBERGER, K., y CAMINERO, Juventino, (1991) *Calderón dramaturgo*, Kassel, Reichenberger.

RODRÍGUEZ, Evangelina, (1989) "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: Literatura, retórica y escena", en *Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger. Estudios sobre Calderón y el Teatro de la Edad de Oro*, Barcelona, PPU, 369-391.

ROMERA NAVARRO, Miguel, (1934) "Las disfrazadas de varón de las comedias", *Hispanic Review*, II, 269-286.

-----, (1935) *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque.

RUGG, Evelyn, (1965) "El padre en el teatro de Lope de Vega", *Hispanófila*, 25, 1-16.

RUIZ RAMÓN, Francisco, (1984) "El bufón en la tragedia calderoniana", *Hacia Calderón. Séptimo C. Anglogermano (Cambridge, 1984)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, 102-109.

-----, (1985) "Personaje y mito en el teatro clásico español", en *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 281-293.

SALOMON, Noël, (1965) *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985. Primera edición: *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965.

SANTOMAURO, María, (1985) "Los personajes femeninos en las comedias religiosas de Calderón de la Barca", *Estudios*, XLI, 148, 7-50.

SCHACK, Adolf Friedrich, (1845) *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Traducción española de Eduardo de Mier: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tello, 1885-87.

SCHEVILL, Rudolph, (1918) *The dramatic art of Lope de Vega. Together with La dama boba*, Berkeley, Univ. of California.

SERRALTA, Frédérick, (1988) "El tipo del *galán suelto*: Del enredo al figurón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 83-93.

SILVERMAN, Joseph H., (1955) *Lope de Vega's 'figura del donaire': Description and Definition*, Univ. of Southern California.

SLOANE, Robert, (1977) "The 'strangeness' of *La devoción de la Cruz*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 297-310.

SMIEJA, Florian, (1973) "Julia's reasoning in Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Bulletin of the Comediantes*, 25, 37-39.

SULLIVAN, Henry W., (1981) "Constantes estéticas y originalidad creadora en la comedia española: El bandolero", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 77-92.

TEMPLIN, E. H., (1935) "The Mother in the Comedia of Lope de Vega", *Hispanic Review*, III, 219-244.

VALBUENA BRIONES, Ángel, (1965) *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp.

VAREY, J. E., (1970) "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la Cruz*", *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, 155-170.

WARDROPPER, Bruce W., (1970) "La imaginación en el metateatro calderoniano", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Mexico City, 923-930.

7. La edición.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid (ed. facsímil en Madrid, Gredos, 1969).

BINGHAM KIRBY, Carol, (1986) "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación", *Incipit*, VI, 71-98.

BLECUA, Alberto, (1983) *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.

BUCHANAN, M.A., (1907) "Notes on Calderón: The Vera Tassis edition: the text of *La vida es sueño*", *Modern Language Notes*, XXII, 148-150.

CASE, Thomas E., (1978) "Los prólogos de partes IX-XX de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 30, 19-25.

CRUICKSHANK, Don, (1972) "Some uses of paleographic and orthographical evidence in Comedia editing", *Bulletin of the Comediantes*, XXIV, 2, 40-45.

-----, (1973) "The textual criticism of Calderón's comedias: a survey", en *Critical Studies of Calderón's Comedias*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, eds. E. M. Wilson y D. W. Cruickshank, London, Tamesis Books, I, 1-35.

-----, (1981) "Calderón y el comercio español del libro", en *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele & Schwarz, III, 9-15.

FAXARDO, Juan Isidro, (1716) *Títulos de todas la comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, ms. 14.106 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

HEATON, H.C., (1925) "The Case of *Parte XXIV* de Lope de Vega, Madrid", *Modern Philology*, XXII, 283-303.

-----, (1948) ed. *La Cruz en la sepultura by (?)*, New York-London, New York University Press-Oxford University Press.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo, (1992) "La edición *princeps* de *El palacio confuso* no es de 1634", *Revista de Filología Española*, 72, 179-181.

-----, (1992) "Una desconocida parte de comedias de Lope (*Parte XXIII*, Valencia, 1629)", *Criticón*, 56, 179-186.

HUNTER, William, (1969) "Métodos de crítica textual", en *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano, Exeter, 1969*, Berlín, Walter de Gruyter, 1970, 13-28.

MERIMÉE, Henri, (1906) "*El ayo de su hijo*, comedia de don Guillén de Castro", *Bulletin Hispanique*, VIII, 1906, 374-382.

MOLL, Jaime, (1974) "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 97-103.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, (1981a) *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele & Schwarz, I, 27-28.

-----, (1981b) "Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, I, 255-263.

REICHENBERGER, Kurt, (1991) "Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 417-429.

RUANO DE LA HAZA, José, (1978) "Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón", *Modern Language Review*, LXXVIII, 71-81.

-----, (1990) "Las dos versiones de *La vida es sueño*", en *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, 133-146.

-----, (1991) "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, 493-517.

SHERGOLD, N. D., (1955) "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII, 1955, 212-218.

SHERGOLD, N. D., y VAREY, J.E., (1985) eds. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985.

TORO y GISBERT, Miguel de, (1918) "¿Conocemos el texto verdadero de las comedias de Calderón?", *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918, 401-421, 531-549; y VI, 3-12, 307-331.

VALBUENA BRIONES, Ángel, (1965) *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, 143-147.

-----, (1977) "Consideraciones sobre el texto de la *Primera Parte de Comedias de Calderón*", en *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 231-251.

VAREY, John E., (1990) "La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro", en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Book, 1990, 99-109.

-----, (1991) "Las variantes de autor en la edición de textos dramáticos", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, 555-562.