

A detail from a classical painting, likely 'The Fight Between Hercules and the Nemean Lion'. It depicts a muscular, shirtless man wrestling a lion. The man is shown from the back, his body tensed in the struggle. The lion is roaring with its mouth wide open, showing its teeth and tongue. The background is a dramatic, cloudy sky.

Nuevas sonoras aves

Catorce estudios
sobre Calderón de la Barca

Frederick A. de Armas
y Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

IBEROAMERICANA / VERVUERT

Nuevas sonoras aves

Catorce estudios sobre Calderón de la Barca

FREDERICK A. DE ARMAS
Y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (EDS.)

Iberoamericana • Vervuert

2015

D I V I S I O N O F T H E
 HUMANITIES
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

FNSNF

FONDS NATIONAL SUISSE
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
FONDO NAZIONALE SVIZZERO
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION

unine
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Publicado con el apoyo del Fondo Nacional Suizo para el fomento
de la investigación científica, The University of Chicago
y la Université de Neuchâtel.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2015
Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2015
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-872-6 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-411-8 (Vervuert)

Depósito legal: M-11902-2015
Diseño de la cubierta: Juan Carlos García Cabrera

Ilustración de cubierta: *Hércules luchando con el león de Nemea*. Detalle. De la serie
«Los trabajos de Hércules». Francisco de Zurbarán, 1634. Museo Nacional del Prado.
Fotografía: AISA-Everett, Shutterstock.com

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706
Impreso en España

ÍNDICE

Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez Introducción: catorce calas en el nuevo calderonismo	7
Adrián J. Sáez Una relectura intertextual de <i>La devoción de la cruz</i> de Calderón	21
Alejandra Ulla Lorenzo De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental	45
Isabel Hernando Morata «Diciendo antes dentro los primeros versos»: sobre la funcionalidad del espacio «dentro» en las comedias de Calderón.....	67
Noelia Iglesias Iglesias Las huellas textuales de Manuel de Mosquera en el Ms/15672 BNE de <i>El galán fantasma</i> de Calderón	81
Paula Casariego Castiñeira En torno a la trayectoria escénica de <i>Duelos de amor y lealtad</i> , de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios	109
Sergio Adillo Rufo El teatro de Calderón en la escena romántica española.....	127
Laura Hernández González ¿Un Calderón “feminista”? A propósito de <i>Las armas de la hermosura</i>	147
Carmela Mattza En Madrid como en el Louvre. Apuntes para una lectura de <i>La gran Cenobia</i> como <i>speculum regina</i>	169

James Nemiroff	
Comedias judaizantes en el teatro del joven Calderón: ticoscopias paulinas y la representación de Jerusalén en <i>Judas Macabeo</i> (1623)	183
Katrina Powers	
De símbolo a ser humano: Anaxárete en la tradición y en <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	199
Juan Pablo Gil-Osle	
El debate de la <i>amicitia</i> de las damas en Calderón de la Barca.....	215
Alicia Vara López	
Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas: los casos de <i>La puente de Mantible</i> y <i>Lances de amor y fortuna</i>	227
Simon Kroll	
Texto y actor: sobre dos repartos y una comedia de Calderón para la compañía de Antonio de Prado	245
Zaida Vila Carneiro	
Entre la historia y la leyenda: los antecedentes literarios de <i>Amor, honor y poder</i>	261
Sobre los autores.....	279

UNA RELECTURA INTERTEXTUAL DE *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ* DE CALDERÓN¹

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

*Para Luis Iglesias Feijoo,
con agradecimiento y estima.*

La devoción de la cruz es, sin ninguna duda, una comedia con todos los derechos para entrar en el canon calderoniano. Un privilegio que posee, esencialmente, por sus excelentes cualidades dramáticas y porque compendia rasgos esenciales del arte de Calderón. Sin embargo, a veces la crítica olvida los lazos que la unen con comedias previas que pudieron valer al dramaturgo como acicate o inspiración para la creación de ciertos aspectos de la comedia y, asimismo, no tiene en cuenta que se trata de la segunda versión de un texto previo (*La cruz en la sepultura*), esto es, un caso de auto-reescritura. Una situación doblemente peligrosa, pues se corre el riesgo de atribuir al poeta rasgos que en verdad ya estaban en alguno de sus modelos y de no apreciar la maduración artística e ideológica de un dramaturgo desde sus tentativas juveniles.²

¹ Agradezco a Fausta Antonucci (Università di Roma Tre) los preciosos comentarios que ha tenido a bien ofrecerme en su atenta lectura del original de este trabajo.

² Vitse, en Antonucci y Vitse, 1998, p. 71, diferencia en la etapa anterior a 1644-1649 entre un primer «primer Calderón» y un segundo «primer Calderón» posterior que «reescribe o refunde obras por él anteriormente escritas, no solamente para el público de la versión impresa, sino más bien, y más decisivamente aún, porque él ha evolucionado ideológica y estéticamente, y cree necesario elaborar un nuevo texto destinado tanto a oyentes como a futuros lectores». Sobre cuestiones teóricas, ver Sáez, 2013d; y Sáez, 2014, pp. 137-171, para el proceso de auto-reescritura en *La devoción de la cruz*. Es preciso aclarar que la existencia de un proceso de reescritura previo a la publicación de las comedias no siempre se puede probar,

Antonucci ha mostrado la relevancia que tiene la reconstrucción de la cadena de intertextualidad y reescritura que une los textos como fórmula para su comprensión: más allá del rastreo erudito de fuentes, un análisis comparativo permite entender tanto la novedad como el sentido de un rompecabezas armado parcial o totalmente con piezas anteriores³. En este sentido, conviene ahondar en las relaciones intertextuales ya apuntadas por la crítica entre *La devoción de la cruz* y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, un entramado en el que también entran en acción *La fianza satisfecha* y *El condenado por desconfiado*, respectivamente atribuidos a Lope de Vega y Tirso de Molina.

UNA CONSTELACIÓN INTERTEXTUAL

Se trata de unos ecos intertextuales seleccionados entre una amplia polifonía de relaciones. En efecto, *La devoción de la cruz* es una suerte de complejo mosaico dramático en el que Calderón ensambla materiales posiblemente vinculados a comedias de muy diverso signo: así, guarda un cierto parentesco con *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (1588-1595; *Primera parte*, 1604) de Lope y *El niño diablo* (1610-1620) de Vélez de Guevara, entre otros familiares dramáticos.⁴ Y, a su vez, el resultado final será aprovechado en comedias posteriores del propio Calderón, con un trío de ellas al frente: *La vida es sueño* (1629-1630, luego reescrita) y *El purgatorio de san Patricio* (1627-1628), que escoltaron a *La devoción* en la *Primera parte* (Madrid, María de Quiñones, 1636), junto a *Las tres justicias en una* (1635-1640), que saldría tardíamente en la *Novena parte* (Madrid, Francisco Sanz, 1691) al cuidado de Vera Tassis.⁵

En este jardín con tantos senderos que se entrecruzan, *La fianza satisfecha*, *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado* constituyen toda una piedra de

y los cambios pueden responder, sin embargo, a la circulación del texto por los escenarios y/o a que Calderón recuperara para las partes un texto distinto del que se publicara en las sueltas y colectáneas no autorizadas.

³ Ver especialmente Antonucci, 2013 y 2014.

⁴ Ver Antonucci, 2012a, pp. 151-156; Sáez, 2013b, pp. 213-216. Las dataciones de las comedias proceden, salvo indicación expresa, de las ediciones consultadas, cuyos datos se consignan en la bibliografía. No me interesan ahora polémicas de atribución y autoría.

⁵ Ver respectivamente Antonucci, 2012; Sáez, 2013a; y 2013b, p. 216.

toque en las relaciones de Calderón con tres de sus predecesores.⁶ Todas fueron representadas y publicadas en fechas previas y próximas al momento más probable de la primera redacción de *La devoción de la cruz* (1622-1623): atribuida a Lope, *La fianza satisfecha* se data hacia 1614 y circula en sueltas durante todo los siglos XVII y XVIII; a su vez, la pieza de Mira procede de 1605-1609 y salió a la luz en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Barcelona, Sebastián de Comellas, 1612; y Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613),⁷ mientras *El desconfiado* se remonta a 1616-1619 y fue impresa en algunas sueltas tempranas y en la *Segunda parte* de Tirso (Madrid, Imprenta del Reino, 1635, aunque se cree que hubo una edición en 1626). Asimismo, aunque apenas hallo datos sobre su fortuna escénica, no se puede descartar que quizás Calderón asistiese a la representación de unas comedias que posteriormente recordase y homenajeara a la hora de tomar la pluma:⁸ así, *El condenado por desconfiado* forma parte del repertorio de la compañía de Juan Acacio Bernal a la altura de 1627, y en el texto recogido en la *Segunda parte* tirsiana se lee «Representola Figueroa», seguramente en alusión a Roque de Figueroa, a quien también remiten varios testimonios de *La cruz en la sepultura*.

En suma, a la luz de los datos expuestos es posible que Calderón tuviese noticia de *La fianza satisfecha*, *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado* porque acudiese a alguna representación en los corrales madrileños o

⁶ No puedo entrar en los encuentros entre este cuarteto de ingenios. Baste recordar que el auto *Sueños hay que verdad son* sigue *El más feliz cautiverio y los sueños de Josef* de Mira de Amescua (McGaha, 1997; González Cañal, 2000, p. 13). Según Villanueva Fernández, *El alcaide de sí mismo* se relaciona con *Muerto vivo y enterrado* (también conocido como *Callar en buena ocasión* o *Bueno es callar*) mientras la sombra de *La rueda de la Fortuna* junto a *Examinarse a ser rey* se extiende hasta *En esta vida todo es verdad y mentira* y *La gran Cenobia*, al igual que *El clavo de Jael* entronca con el auto *¿Quién hallará mujer fuerte?* (Villanueva Fernández, 2001a; 2001b; 2001c; 2002; 2004b; 2005; 2007; y 2012). Se trata de un magisterio que, por encima de la toma de pasos y secuencias, supone «una clara asunción de ideas y planteamientos dramáticos» (2005, p. 351). Ver también Cigüenza Beccaria, 1989, sobre la importancia de *Hero* y *Leandro* de Mira en Calderón.

⁷ Reaparece en varias sueltas y en la *Parte XVII de comedias escogidas* (Madrid, Melchor Sánchez, 1662). Para la cadena textual de la historia de san Gil de Portugal, ver Escudero, 2011 y 2014.

⁸ Tomo estos datos del DICAT (Ferrer, 2008). Ver Fucilla, 1981, sobre el predicamento de la comedia de Mira.

porque leyese los textos una vez impresos. La cercanía de algunos pasajes, como se verá, hace más verosímil esta segunda opción. Así, es fácil imaginarse a Calderón trabajando con alguna suelta de estas comedias y aprovechando escenas o versos que quizás ya había anotado en algún cartapacio, o esforzando su memoria para recordar pasajes especialmente logrados que quisiese aprovechar.⁹

Adelantaba que algunos críticos ya se habían percatado de las relaciones entre las comedias, pero sin llegar a una puesta en diálogo que, según defiende Antonucci, aporte luz a la exégesis de *La devoción de la cruz*. Valbuena Prat únicamente defiende la hermandad entre Lisarda y Julia, y señala que la proximidad con *El esclavo del demonio* «está más en los detalles que en lo esencial», pues si el episodio de bandoleros puede sugerir la vida de violencia de Eusebio y Julia, la evidencia surge con una serie de «frases copiadas» que Calderón «seguramente recordaba de memoria y serían de efecto para los oyentes, dada la popularidad de la comedia» de Mira.¹⁰ Con esto se ha dado por buena la relación sin realizar un examen en detalle, tarea que pretendo acometer en esta ocasión.

CUATRO COMEDIAS RELIGIOSAS

Para empezar, no creo baladí que los tres textos pertenezcan al género de la comedia religiosa.¹¹ Las similitudes que *La devoción de la cruz* presenta con

⁹ En aquellos tiempos la capacidad de memoria era mayor porque se practicaba, y es seguro que Calderón estaba dotado de una memoria prodigiosa. Sin embargo, reitero que la precisión con que se repiten lances y pasajes parece abogar por una copia a partir de los textos impresos o desde una selección anotada en alguna suerte de cuadernillo, una práctica posiblemente heredada de su educación jesuita.

¹⁰ Valbuena Prat, 1926, p. 67; 1970, p. xli; en p. lxi incide en el bandolerismo como nexo. Castañeda, 1980, p. 43, solo dice que *El esclavo* fue modelo para *El mágico* y *La devoción*; Santomauro, 1985, pp. 38-41, compara a las dos mujeres; y Cigüenza Beccaria, 1989, pp. 473-474, señala dos coincidencias chistosas entre ambas comedias, recogidas *infra*. Delgado Morales, 2000, pp. 24-25, es quien más incide en los episodios, recursos y versos compartidos entre ambas comedias: «Calderón sigue a Mira en su combinación de lo divino con lo humano, en su análisis de las pasiones y transgresiones humanas y, finalmente, en el papel que concede al libre albedrío, a la gracia divina y a las obras del individuo en el complejo asunto de la salvación» (p. 24). Ver también Villanueva Portugal, 1985.

¹¹ Empleo el marbete «comedia religiosa» de un modo general, con la intención de abarcar las diversas clasificaciones conocidas. Ver Sáez, 2012.

los títulos arriba reseñados son de diverso calado y sentido, pero salvo *La fianza satisfecha*, *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado* esas obras carecen del ingrediente sacro que resulta tan esencial e intenso en el drama de Calderón.

Dentro de este marco, Ruano de la Haza deslinda dos modelos: las piezas hagiográficas que retratan la vida de un santo en su lucha contra el paganismo o las fuerzas del mal, y aquellas en las que «an evil man or woman or a pagan who repents or converts and, after incredible sufferings and penance, becomes a saint».¹² El primer patrón, que ejemplifica con *El purgatorio de san Patricio*, corresponde a las comedias de santos, que recrean episodios narrados en repertorios de milagros como el *Flos sanctorum* y vidas de personajes venerables, mientras *El esclavo del demonio* vale para el segundo esquema, propio de las comedias de santos y bandoleros que definiera Parker.¹³ Si bien se mira, la propuesta de Ruano diferencia dos tipos de acceso a la santidad, pero lo cierto es que dentro de las comedias que dramatizan el proceso de conversión de un personaje malvado no siempre se alcanza el cielo de los santos. La salvación llega, y con ella una dosis de ejemplaridad, pero no necesariamente el pecador arrepentido asciende a santo. La trama de *El purgatorio de san Patricio*, de hecho, lo muestra claramente: tanto Patricio como Ludovico son figuras ejemplares al final, ya que el primero triunfa en su predicación en Irlanda y muere en olor de santidad mientras el segundo rectifica de rumbo tras una vida de crímenes. Un giro en el que, además, colabora el patrono de Irlanda en una muestra de su estatuto superior.

Otro buen exponente de esto es *La devoción de la cruz*, pues Eusebio es un modelo de conversión *in extremis* y un *exemplum* de la misericordia divina, pero no un santo, al igual que Leonido en *La fianza satisfecha* o Enrico en *El condenado por desconfiado*, y a diferencia de Gil en *El esclavo del demonio*. De hecho, el itinerario de cada uno es disímil: Eusebio cae en el pecado entre las dos primeras jornadas mientras Leonido y Enrico se presentan ya como criminales desatados desde el inicio, pero los tres ven la luz en el último suspiro (con resurrección incluida para el primero), mientras Gil vivía ya en opinión de santidad cuando cede a la tentación, para arrepentirse al final de

¹² Ruano de la Haza, 1991, pp. 253-254.

¹³ Parker, 1949.

la comedia. Así pues, la ausencia de todo rastro de santidad en *La devoción de la cruz*, que es más una comedia de bandoleros que de santos, hace que case mejor con el subgénero de dramas de salvación de grandes pecadores apreciado por Wardropper.¹⁴

LA CONSTRUCCIÓN DE *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ*

El esclavo del demonio es, para Delgado Morales, «la fuente de inspiración de *La devoción de la cruz*», pues Lisarda y Gil son «los antecedentes más destacados» de Julia y Eusebio¹⁵. En efecto, adelanto ya que *El esclavo del demonio* es el hipotexto más cercano, de donde Calderón tomó el cañamazo básico para componer su comedia, pero sin decantarse por una refundición directa como más adelante harían Moreto, Matos Fragoso y Cáncer en *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal* (anterior a 1655).

La galería de similitudes va de principio a fin de los textos, desde escenas y recursos espectaculares hasta versos empleados casi *ad litteram*. En Mira y Calderón se inicia la acción con la oposición paterna a los deseos amorosos de sus hijas, que aman al matador de sus respectivos hermanos: Marcelo, padre de Lisarda, pretende casarla con don Sancho y monta en cólera cuando ella confiesa amar a don Diego de Meneses, responsable de la muerte de su único hijo varón en un suceso previo a la acción dramática.¹⁶ Esta rebelión de Lisarda se compensa a lo largo de todo el drama con su hermana Leonor, que secunda toda resolución paterna y, más adelante, aceptará renunciar a sus deseos religiosos para casarse con el pretendiente que Marcelo escoja para

¹⁴ Wardropper, 1983.

¹⁵ Delgado Morales, 2000, pp. 24 y 52. Niega esta relación Muñoz y Manzano, 1881, pp. 37-39. Delgado Morales, 2000, p. 24, sostiene que Calderón toma de *Nardo Antonio, bandolero*, algunos nombres: Leonelo y Leonido, Batistela (solo mencionado en un pasaje suprimido durante la reescritura), Lisardo, Julia, Celia y Floro, varios de los cuales solo se hallan en la primera versión de *La devoción*. En este espinoso terreno de los nombres, tal vez Calderón recordase a don Gil y Lisarda de *El esclavo del demonio* en el gracioso Gil y en Lisardo.

¹⁶ Se adivina que fue un duelo en unos versos posteriores pronunciados por don Gil: «Accidental fue el suceso, / [...] / Llegó tu espada primero, / fue tu suerte venturosa» (vv. 272, 274-275).

ella. El conflicto en *La devoción de la cruz* arranca de más atrás y se agrava sobre las tablas: Curcio, noble empobrecido, se niega a aceptar a Eusebio, villano rico pero de origen desconocido, como marido para Julia por la desigualdad social que los separa. Lisardo, hermano de Julia y embajador de Curcio, es designado para entrevistarse con Eusebio y, aunque le recrimina que se comunicase con su amada mediante «amorosos papeles» (v. 146) en vez de descubrir sus deseos a su padre, le informa de la resolución final:¹⁷

[...] un caballero pobre,
cuando en cosas como estas
no puede medir iguales
la calidad y la hacienda,
por no deslucir su sangre
con una hija doncella,
hace sagrado un convento,
que es delito la pobreza. (vv. 175-182)

Curcio pretende encerrar a su hija en sagrado, como si huyese de un peligro, y disfraza su designio cual pretensión de la propia Julia, en un parlamento que no oculta su mentira: trata de vender que se trata de «el dichoso / estado que tú codicias» (vv. 554-555) cuando en realidad —dice— es un «deseo que he tenido» (v. 559). La negativa de Curcio, por tanto, no se basa en que tenga otro candidato de mayor gusto, sino en el desnivel social entre los jóvenes. Un abismo que se amplía con la muerte de Lisardo a manos de Eusebio, una pérdida que hace desmoronarse las fuerzas de Julia en su lucha por escoger ella misma su futuro. Porque, si al principio defiende su libertad «para escoger / estado» (vv. 587-588), cuando conoce la muerte de su hermano se decanta por el deber familiar en detrimento del amor.

Hasta aquí se aprecia la labor de concentración del conflicto que Calderón lleva a cabo desde *El esclavo del demonio* para acrecentar la tensión dramática, para lo que juega libremente con las piezas que recibe. De entrada, el duelo que acaba con la muerte del hermano tiene lugar en escena y al poco de iniciarse la acción, primera muestra del torrente de acontecimientos que tendrán lugar en la comedia. La violencia en directo, aunque Lisardo expire

¹⁷ Cito por las ediciones consignadas en la bibliografía final.

detrás del tablado, golpea emocionalmente al público, que tiene presente este primer lance luctuoso mucho más vívidamente que la simple mención en Mira. También resulta esencial la reducción del esquema familiar o, mejor dicho, de las hermanas: el esquematismo un tanto maniqueo de las hermanas, con Lisarda como paladín rebelde frente a la sumisa Leonor, desaparece para dejar paso a Julia, figura que concentra las dos actitudes en un debate interior que determinará cada paso que dé. El pulido en el carácter femenino se nota en la forma en que Lisarda y Julia se enfrentan a sus padres: la primera se declara «hija inobediente» (v. 75) y mantiene que su pasión parte de «una fuerte inclinación» que no puede vencer porque, como mujer, no sabe discernir (vv. 92-95), mientras la segunda defiende su libertad e intenta argumentar ante Curcio sobre la oportunidad de que conozca su gusto y que le conceda tiempo para decidirse (vv. 575-582, 586-594 y 605-612). El resultado es un personaje más equilibrado y humano o, si se prefiere, una figura más digna de lástima en su desgracia y, por ello, más cercana al público. A la par, caracteriza desde los primeros acordes a Curcio como un ser tiránico, más cruel y preocupado por la honra que su equivalente Marcelo. Piénsese, si no, que seguramente nada —salvo las negociaciones con don Sancho— impediría el matrimonio de Lisarda con don Diego si este no hubiese matado a su hermano. La muerte de Lisardo, en cambio, solo corta con la resistencia de Julia ante una oposición paterna —repto— nacida de preocupaciones sociales.

No se puede establecer, con todo, una equivalencia estricta entre los elencos de personajes, porque en la creación de su nuevo sistema de *dramatis personae* Calderón distribuye a su antojo las acciones y funciones de las figuras de *El esclavo del demonio*. Tiende a reducir el número de personajes y reducir las enredadas tramas amorosas de Mira (con dos triángulos cruzados) dejando únicamente al dueto formado por Eusebio y Julia: desaparece la hermana (Leonor), como se ha dicho, y con ella don Diego y don Sancho (que en principio pretendía a Lisarda), a la vez que Eusebio conjuga la función de estos galanes y del pecador don Gil. Esto es, el protagonista de *La devoción de la cruz* es a la vez amante, criminal arrepentido y, según se descubrirá, hermano de Julia. El esquema final condensa en dos personajes toda la tensión dramática, y otorga mayor relevancia a Curcio y a los lazos familiares.

Antes de continuar tirando del hilo de la intertextualidad, conviene indagar en este pulido de la trama con el que Calderón pretendía dar coherencia y fuerza dramáticas a la comedia. No hay duda, en cualquier caso, de que Calderón apreciaba el patrón básico de *El esclavo del demonio*, un modelo de gran potencial en el que incomodaban la diversidad de acciones y personajes. Justamente esta es una de las críticas principales que ha merecido la comedia de Mira:

Las tres situaciones vitales, por lo que al protagonista se refiere, son: la tentación de la carne en que cae el asceta, el pacto con el diablo y su vida de pecador, y su conversión a Dios. Estas tres situaciones dramáticas, claves en la acción principal, están separadas entre sí por una serie de segundas situaciones cuyo eje es la caída, el ejercicio del pecado y la conversión de Lisarda, origen de la tentación de don Gil y víctima suya; finalmente a estas dos series se añade otra tercera, cuyo pivote es la conquista amorosa de Leonor, hermana de Lisarda. Como es natural, dada la duración escénica del drama («dos horas mal seguras», para utilizar la expresión de Mira), cada una de estas tres series de situaciones recibe un tratamiento dramático insuficiente. Las dos acciones fundamentales, la de don Gil y la de Lisarda, unidas entre sí desde el comienzo del drama, son esquemáticamente configuradas. El dramaturgo no tiene materialmente tiempo de profundizar en ellas, por lo que el drama [...] se queda en puro esbozo. Por ello, no podemos menos de afirmar que, en todo caso, es un esbozo maestro de drama, pero no un drama maestro, para lo cual es necesario mucho más de lo que en la pieza hay o mucho menos, según se mire.¹⁸

Efectivamente, para Calderón *El esclavo del demonio* seguramente constituía un esbozo muy atractivo, una historia que podía aprovechar muy libremente dentro de su afición a reescribir tramas ya existentes y su afán perfeccionador. Por ello, una de las principales variaciones que realiza es cortar las

¹⁸ Ruiz Ramón, 1986, pp. 180-181. Más valoraciones críticas en Escudero, 2011, pp. 111-113. Muy sugerente es la afirmación de Parker, 1953, p. 151: «Mira's play [...] technically [...] marks a transition from multiplicity to unity of plot». Se hace eco Ruano de la Haza, 1989, p. 18, acerca de las situaciones dramáticas que se acumulan en la comedia: «Any of these [...] could have become the local point of a successful drama. Packed together in the same play they carry an undeniable force in their cumulative effect, even if at the same time they make the play seem rather disorganized in its exuberance».

ramificaciones ajenas a la trama principal para poder desarrollar dramáticamente el conflicto principal de la comedia. Como digo, se trata de una labor de limado —simplificación, si se quiere—, pero guiada por una gran pericia artística que permite llevar a buen término la construcción del drama.

No acaba aquí la nómina de lazos intertextuales. En las dos comedias el matador del hermano de la dama acude a su casa: Eusebio, para tratar de convencer a Julia de que se fuguen juntos antes de que sepa la muerte de Lisardo (vv. 491-502); don Diego, para pedir la mano de Lisarda a su padre tras haber renunciado a gozarla, pretensión que se le concede porque Marcelo cree que se ha llevado ya a su hija (vv. 825 y ss.), y sigue el consejo de Leonor: si «ha de ser / forzosamente mujer / de don Diego, pues la tiene / en su casa», es mejor «fingir muestras de placer» para que así «se diga / que por mujer se la has dado» y «no que te la ha llevado / y la tiene por amiga» (vv. 875-878, 879, 880-881, 883-884)¹⁹. La noticia de esta primera desgracia (muerte de Lisardo, huida de Lisarda) causa una escena de dolor similar en las figuras paternas, un planto que en *La devoción de la cruz* aumenta en intensidad porque tiene lugar delante de Julia, quien entonces se ve encerrada entre su amor hacia Eusebio y el dolor por la pérdida de su hermano²⁰. Esta dolorosa pugna interior, además, se manifiesta escénicamente, ya que se cierra la primera jornada con Julia entre Eusebio y el cadáver de Lisardo.

Más cercana, la mencionada entrada de Eusebio en el convento se construye sobre el modelo de una escena de la primera jornada de *El esclavo del demonio*: don Diego pretende sacar a Lisarda de su casa para fugarse juntos; don Gil lo persuade para que desista, pero cede él mismo a la tentación y asciende por la escala con ánimo de gozar a Lisarda y, ya arriba, duda y prefiere regresar para conservar su opinión (v. 582). Tarde, porque Domingo ya ha retirado la escala y no puede descender, así que no puede rectificar. Tras el pecado, revela la verdad a Lisarda y se presenta como «[q]uien ha subido / hasta la divina esfera, / pero cual Ícaro he sido, / que volé con fe de cera / y en el infierno he caído» (vv. 646-650). Calderón disocia esta escena: la imagen de osadía corresponde a Eusebio, que asciende cual «Ícaro sin alas» y Faetón «sin fuego» (vv. 1406-1407),

¹⁹ Esta oposición entre «mujer» ('esposa') y «amiga» ('amante') también se da en un parlamento de Eusebio: «la que no ha sido buena / para mujer, lo será / para amiga» (vv. 360-362).

²⁰ Antonucci, 2012b, analiza este lamento en octavas reales, que considera una marca genérica vinculada al paradigma de la tragedia.

aunque después baje «en cenizas convertido» (v. 1418), pero la confusión ante la escala se traslada a Julia, que baja por ella. Después, arrepentida, pretende regresar a su celda sin éxito, ya que Ricardo y Celio se llevan la escala, momento en que promete dar «terror al mismo infierno» con sus crímenes (v. 1771).

Igualmente, Gil y Julia expresan su temor nada más piensan en cometer el delito porque el pensamiento es una primera invitación hacia el pecado de carácter performativo, aunque este no exista *stricto sensu* si no se convierte en obra, que depende de la libre voluntad²¹:

El esclavo del demonio

La ejecutada maldad
tres partes ha de tener:
pensar, consentir y obrar,
y siendo aquesto así,
hecho tengo la mitad,
que es pensamiento liviano
no resistirle temprano;
dudé y casi he consentido.
(vv. 535-542)

La devoción de la cruz

¿Esta no es escala? Sí,
¡qué terrible pensamiento!
Detente, imaginación,
no me despeñes, que creo
que, si llego a consentir,
a hacer el delito llego.
[...]
Ya por haber consentido
la misma culpa merezco.
(vv. 1674-1679, 1690-1691)

Con este desplazamiento de la turbación interior al personaje de Julia y después del lance —aquí fallido—, Calderón crea una nueva pugna en el interior de la dama, a quien proporciona el argumento definitivo para su liberación violenta: la retirada de Eusebio sin saciar sus deseos iniciales conjuraba la inminente deshonor, así que solo la desesperación en que cae Julia —ratificada por el paso de la escala retirada— hace que olvide toda contención y se ponga en marcha.²²

La rebeldía de la mujer corre bastante pareja en ambas comedias, ya que la venganza orienta sus andanzas: Lisarda culpa a don Diego de su deshonor —efectuado por don Gil— y Julia corre tras Eusebio cuando este la abandona sin haber satisfecho sus deseos, pese a que ella se había rendido a sus

²¹ El pecado existe si hay advertencia, libertad y consentimiento (Denzinger, 1963, [63a]).

²² Sobre esta confusión interior de Julia véase Smieja, 1973 y Ruano de la Haza, 1989, pp. 31-33, quien comenta su «misuse of logic».

solicitudes. Se trata de una decisión voluntaria con la que no pretenden recuperar el amor del galán ni llegar al matrimonio sino, por el contrario, vengar la afrenta recibida en una transformación que tiene algo de diabólicamente malvado. En los dos textos comienza esta caída al final de la primera jornada y la segunda comienza en un espacio montañoso (en «la falda» del monte de Las Cabecas en Mira, vv. 1107-1108; un monte cerca de Sena en Calderón), con Lisarda y Julia en hábito de hombre. Sin embargo, se diferencian porque Lisarda anda en compañía de Gil mientras Julia y Eusebio actúan cada uno por separado. Del mismo modo, Julia presume ante Eusebio de sus hazañas (mata a un pastor con el que se cruza, a un caminante que la lleva a caballo, a un matrimonio de serranos que la cobijan y a un cazador, vv. 1948-2001) luego de haberlas cometido, mientras Lisarda proyecta ser «[u]na tigre [...] brava / contra el cauto cazador» (vv. 1123-1124), promete robar, etc. En sus parlamentos, además, emplean imágenes similares:

El esclavo del demonio

Un delfín cortando el mar,
una cometa encendida,
un caballo en la carrera,
en alto mar un navío,
el veloz curso de un río,
rayo que cae de su esfera;
una flecha disparada
del arco, podrán volver
atrás; mas no la mujer,
una vez determinada.
(vv. 1081-1090)

La devoción de la cruz

Y porque veas que es flecha
disparada, ardiente tiro,
veloz rayo una mujer
que corre tras su apetito,
no solo me han dado gusto
los pecados cometidos
hasta agora, mas también
me le dan si los repito.
(vv. 1940-1947)

Estos episodios de bandolerismo vinculan estas comedias con *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara y otras piezas similares.²³ A pesar de que carece del componente religioso, Calderón se vale de esta comedia especialmente para el diseño de los graciosos: para Delgado Morales, la pareja formada por Gila,

²³ Valbuena Prat, 1926, p. 62, es del parecer que Lisarda y Julia cometen «alguna crueldad innecesaria» que falsea su carácter, violencia mejor justificada en *La serrana de la Vera*.

mujer varonil, y su escudero Mingo da lugar a Gil y Menga,²⁴ pero más bien estas figuras graciosas descienden de Mengo y Gil del Rábano de *La Luna de la sierra* del mismo ingenio. No solo porque comparten *nomen* y estatuto dramático, sino por el chiste entre «despejar» y «despiojar» (vv. 2157-2167 en Vélez, vv. 1272-1275 en Calderón). Ahora, también en el dominio de la risa, Calderón imita de *El esclavo del demonio* la escena en la que las víctimas de los bandoleros (don Diego y Domingo, Gil y Menga) son atadas a un árbol: en esa situación, se introducen chistes sobre la cortesía que supone desatar primero a uno de los dos (vv. 2033-2034, 2058-2059), la similitud con la iconografía de san Sebastián (vv. 2036-2037) y el cordel que puede prestarse (vv. 2052-2055), tres elementos que reutiliza Calderón en otro orden y sumando un juramento cómico, una referencia a Peralvillo (lugar donde la santa Hermandad castigaba a los delincuentes) y un juego de palabras con «desatar» (pasaje en vv. 1162-1207). Según puede verse, Calderón tiende a concentrar la comicidad, pues si en las piezas de Vélez y Mira reposa sobre el galán o la dama y un gracioso, en *La devoción de la cruz* es coto reservado para las figuras del donaire.

Desde el punto de vista escénico, como se ve, se mantiene la alternancia entre espacios interiores y exteriores, representados fundamentalmente por las casas de Marcelo y de Curcio, y un monte cercano. Los últimos compases de las dos comedias también siguen una partitura similar: el arrepentimiento sucede al pecado, mas si tempranamente Lisarda precede a don Gil, Julia se convierte solo al final de la comedia y tras los pasos de Eusebio.²⁵ La acción termina con un relato ejemplarizante sobre la salvación del pecador (Lisarda y Eusebio) que procede de otra figura (Gil en ambos textos), tras lo que se descubre una apariencia espectacular con el personaje de rodillas, uno ya muerto (Lisarda, v. 3279acot.) y otro en trance de caer a los pies de su confesor (Eusebio, v. 2523acot.).

En pocas palabras, *La devoción de la cruz* aúna el conflicto paterno-filial, la mujer dada a la violencia, el bandolerismo y la dimensión religiosa junto a escenas y versos retomados con escasas variaciones de *El esclavo del demonio*,

²⁴ Delgado Morales, 2000, p. 25. Señala también el inicio en un ambiente rústico y el sayagués que emplean los villanos.

²⁵ En los *dicta* se parecen don Gil («pues asombró tu pecado, / asombre tu penitencia», vv. 2933-2934) y Julia («ya que ha sido común [‘conocido, público’] / mi pecado, desde hoy / lo será mi penitencia», vv. 2559-2561).

pero desaparece el pacto diabólico, central en *Mira de Amescua*, que Calderón reserva para *El mágico prodigioso*, con una posible referencia explícita: «¿Esclavo yo del demonio?» (v. 3469).²⁶

Todavía resta por aparecer una pieza capital en este tablero intertextual: el incesto. Uno de los mayores aciertos de Calderón es, según se ve, la concentración del conflicto en el ámbito familiar, porque poco a poco se descubre que Eusebio es el hijo perdido de Curcio y hermano de Julia, con lo que su amor es imposible. Si don Diego mata al hijo de Marcelo, Eusebio acaba con su propio hermano y pretende a su hermana al tiempo que es perseguido por su padre. Esta constante violencia y el desconocimiento de los lazos familiares acerca *La devoción de la cruz* a la tragedia porque, ciertamente, los padecimientos que causan compasión son aquellos que ocurren entre «personas unidas por lazos de parentesco» (Aristóteles, *Poética*, XIV, 1453b) y más si estos no se conocen.²⁷

Para ello, Calderón recupera algunos motivos de origen folclórico muy típicos de la comedia palatina y del esquema del salvaje:²⁸ el parto doble, la separación del hijo tras el nacimiento, el crecimiento en un ambiente algo salvaje, el origen desconocido y el combate contra los indicios negativos, etc. Un panorama derivado del ataque inicial de Curcio a Rosmira por unas sospechas imaginadas —que no débiles—, acción que pone en marcha la rueda de la violencia. De la mano de esta ignorancia invencible —propia de la tragedia— asalta el peligro de incesto entre hermanos, que finalmente no se consuma, una de las variantes que pueden hallarse en el teatro áureo.²⁹

²⁶ Cruickshank, 2011, p. 311. Fernández Rodríguez, 2008, p. 20, considera que Calderón reformula un sustrato tradicional «más que la influencia de piezas dramáticas contemporáneas».

²⁷ Y adviértase que «males recibidos de parte que bienes prometía» es causa de compasión (*Filosofía antigua poética*, «Epístola octava», p. 349). López Pinciano diferencia entre los sujetos activos (que hacen) y pasivos (que padecen). Pues bien, las tres figuras principales de *La devoción de la cruz* causan y sufren dolor. Ciertamente Curcio pertenece más al bando activo como inicio de todas las desgracias, pero, por mucho que ni al final sea capaz de recibir la misericordia divina, su crueldad no niega la tragedia que supone la primera pérdida de su esposa y la postrera de sus hijos.

²⁸ Ver Antonucci, 1995.

²⁹ Ver la tipología de Sáez, 2013c. También puede darse un incesto consumado entre hermanos y puede realizarse o no entre padres y vástagos (madre-hijo, padre-hija).

Eusebio asalta el convento donde se encuentra Julia dispuesto a forzarla, pero ella accede a su demanda poco antes de que descubra la señal de la cruz en su pecho, primera aparición del signo que impide el acto incestuoso y advierte de un parentesco que se descubre progresivamente. Si Mira optaba por un enredo anclado en el equívoco entre las diferentes parejas, Calderón opta por el incesto como clave dramática del conflicto, con lo que justifica la reducción del sistema de personajes y reorienta la trama de la comedia.

Este motivo arranca del mito de Edipo y sus diversas ramificaciones, pero su configuración dramática se da, recrudescida, en *La fianza satisfecha*, que guarda contactos con *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado* y, por cierto, corrió atribuida a Calderón en algún testimonio.³⁰ Allí, Lidora y Leonido se separan tras nacer, y este se lanza a una vida de violencia y excesos que relata en un truculento catálogo de vicios (vv. 623-730) comparable al *currículum* de pecados de Ludovico Enio en *El purgatorio de san Patricio* (vv. 408 y ss.) o, menos, de Eusebio y Julia en *La devoción de la cruz* (vv. 1061-1062, 1068-1079; 1940-2001); entre ellos, destaca la agresión a su padre, dos intentos frustrados de forzar conscientemente a su hermana, espoleado solamente por ser acción afrentosa (vv. 3-4, 34-44), y finalmente, tras renegar de su fe y abrazar temporalmente el Islam, se reencuentra con su hermana y se arrepiente ante la aparición de Cristo, justo antes de morir crucificado.³¹ Aunque de forma excesiva y carente de coherencia dramática, Lope —o quien fuese— había aunado el intenso enfrentamiento con la figura paterna, el motivo del incesto lateral no consumado, la violencia desatada en torno al protagonista y una carrera pecaminosa que se cierra con un final milagroso y feliz, pilares esenciales del drama calderoniano.

Era una propuesta de gran intensidad pero demasiado forzada que requería de una labor de afinación, que Calderón logró por el trámite de *El esclavo del demonio*. Mira, efectivamente, había acertado al rebajar la catarata de hechos violentos y acompasando el ritmo dramático, pero había desplazado el conflicto fuera de la esfera familiar y, con ello, arrinconado el incesto a

³⁰ Valbuena Prat, 1926, p. 64; Whitby y Anderson, 1971, pp. ix, 21 y 41-48; y ver Zeitlin, 1945. La atribución viene en un manuscrito del siglo XVIII conservado en la BNE. Ver Chantraine de van Praag, 1967.

³¹ Valbuena Prat, 1931, pp. 26 y 29, compara las señales de violencia de las que hace gala Eusebio (vv. 255-262) durante su lactancia con el caso de Leonido.

simple detalle fugaz en el parlamento del demonio, cuando don Gil manifiesta sus deseos por Leonor: «Y pues que tienes amor / a Leonor, aunque es incesto, / haré que la goces presto» (vv. 1472-1474).³² En un siguiente paso, Calderón reinserta el enredo trágico en el seno de la familia y recupera la tentativa de incesto en su justa medida: si Leonido lo intentaba brutal y conscientemente en dos ocasiones, la amenaza de incesto ronda la relación entre Eusebio y Julia, sin que medie conocimiento alguno y con una sola tentativa de consumación que impide la visión del signo de la cruz.

Precisamente el respeto al símbolo de la cruz —que mantiene Eusebio desde su nacimiento— y algunas buenas obras permiten que sea merecedor de la salvación, por gracia del milagro y la confesión. Estas dos virtudes, por pequeñas que se juzguen, preparan el camino para la vuelta de tuerca final, para el arrepentimiento del pecador. Este proceso de conversión solo toma de *El esclavo del demonio* la reserva que manifiesta Lisarda a renegar de Dios y de la Virgen para no carecer de una esperanza de salvación: «[...] si a los dos niego ahora, / ¿quién será mi intercersora / si me arrepiento después?» (vv. 1591-1593), palabras que reproduce Eusebio:³³

no permitan los cielos
que aunque tanto los ofenda
pierda a la cruz el respeto;
porque si la hago testigo
de las culpas que cometo,
¿con qué vergüenza después
llamarla en mi ayuda puedo? (vv. 1609-1615)

La preparación paulatina en medio de los pecados casa más bien con *El condenado por desconfiado*. Dentro de esta reelaboración del pecador arrepentido que es perdonado en la hora postrera importan los dos méritos que conserva Enrico entre tanto exceso: su constante reserva de fe (vv. 1350-1352) y los

³² Los editores no anotan este «incesto», que puede parecer sorprendente porque Gil no es pariente de Lisarda y Leonor. Sin embargo, se considera incestuosa porque Gil ya ha tenido contacto con Lisarda. Argumentos similares se empleaban en las críticas contra el matrimonio de Enrique VIII con Ana Bolena, que sale a escena en *La cisma de Ingalaterra* de Calderón.

³³ Por su parte, a don Gil solo le queda el auxilio de su ángel de la guarda (vv. 2891-2905).

tiernos cuidados para con su enfermo padre Anareto (vv. 870-880, 1046 y ss.). Este respeto filial es tal que basta su cercanía o recuerdo para que no cometa sus crímenes (vv. 1205 y ss.), algo similar a la devoción de Eusebio por la cruz, signo que saca lo mejor de él. Asimismo, la *pentitio* de Enrico (vv. 2515-2545), con la confesión de sus maldades y la petición de amparo a Cristo y la Virgen recuerda lejanamente el arrepentimiento de Eusebio (vv. 2256-2315).³⁴

Por lo demás, esta comedia solo vale como recuerdo menor para *La devoción de la cruz* si se compara con los hipotextos ya comentados.³⁵ Se trata de una recreación más —muy lograda— de la dialéctica entre pecado y salvación, aquí desdoblado en dos personajes: Paulo es un anacoreta que desconfía de Dios, peca y acaba condenado, frente a Enrico, que de ser «el peor hombre / que en Nápoles ha nacido» (vv. 380-381) al cabo se arrepiente y logra salvarse. Del primero interesa destacar la resolución desesperada que toma al final de la primera jornada y el inicio de la segunda como bandolero en el monte y su caída, pero esta complicación de la intriga es tópica —especialmente de la comedia de capa y espada—. Asimismo, hacia el final de la comedia Paulo se despeña ensangrentado y herido por los villanos («*Baje Paulo por el monte rodando, lleno de sangre*», v. 2809acot.), calco cercano a la caída de Eusebio («*baja despeñado Eusebio*», v. 2255acot., cubierto de «tanta sangre derramada», v. 2321). Escena de simbolismo claro que, sin embargo, no sirve a Paulo para solicitar perdón por sus faltas (se siente castigado por el cielo, vv. 2814-2816), enmienda que sí lleva a cabo Eusebio (vv. 2256 y ss.).

Algunos contactos menores más se pueden señalar: la jactancia de Enrico acerca de su catálogo de horrores (vv. 843-862); la imagen bíblica del pastor y la oveja perdida que, apuntada en la infancia de Eusebio (vv. 231-232), se desarrolla en *El condenado por desconfiado*; la escena en que los bandoleros

³⁴ La detención de Enrico frente a Albano (vv. 1246 y ss.) remeda el freno de Eusebio ante Curcio, aquí por la fuerza de la sangre, que avisa del parentesco encubierto.

³⁵ Por mucho que González Cañal, 2000, p. 13, mantenga que Calderón «saca la idea» para *La devoción* de esta pieza. *El condenado por desconfiado* quizás se aproxime más a *El esclavo del demonio*. Cruickshank, 2011, p. 161, mantiene que *El condenado por desconfiado*, «una de las primeras piezas que yuxtapone a un santo y un pecador», pudo haber influido en *El purgatorio de san Patricio*, porque tanto Enrico como Ludovico son «pretendidamente cristianos creyentes, pero los dos han cometido crímenes tan horrorendos que su salvación parece imposible», situación que Calderón ya había explorado antes en *La devoción de la cruz*.

atan a Enrico y Galván a un árbol (vv. 1735 y ss.), y temen ser asaeteados (vv. 1733-1735, 1763), aunque ya he señalado que la escena de *La devoción de la cruz* se modela punto por punto a partir de *El esclavo del demonio*; o la «rústica sepultura» (v. 2438acot.) de Eusebio y de Paulo (vv. 2891-2893, 2921-2922).³⁶ Similar es asimismo la enumeración ponderativa de los pecados y del alcance de la misericordia divina:

El condenado por desconfiado

Aunque sus ofensas sean
 más que átomos del sol,
 y que estrellas tiene el cielo,
 y rayos la luna dio,
 y peces el mar salado
 en sus cóncavos guardó,
 esta es su misericordia,
 que con decirle al Señor
 «pequé, pequé» muchas veces,
 le recibe al pecador
 en sus amorosos brazos,
 que en fin hace como Dios.
 (vv. 1510-1521)

La devoción de la cruz

[...] creo
 de la clemencia divina
 que no hay luces en el cielo,
 que no hay en el mar arenas,
 no hay átomos en el viento,
 que sumados todos juntos
 no sean número pequeño
 de los pecados que sabe
 Dios perdonar.
 (vv. 1735-1743)
 Ven adonde mis pecados
 confiese, Alberto, que son
 más que del mar las arenas
 y los átomos del sol.
 (vv. 2489-2492)

Cercano, desde luego, y repetido en otras comedias calderonianas (valga *El purgatorio de san Patricio*, vv. 2740-2744), pero que responde más bien a un esquema formulario y no a una influencia directa. Son, pues, un manojo

³⁶ Se trata de otra escena clásica, repetida en *Los cabellos de Absalón*, vv. 3184-3186, donde Tamar pide para el cadáver de Absalón: «Cubridle de hojas y ramos, / no os deleitéis en suceso / de una tragedia tan triste, / de un castigo tan funesto». La escena conocida como «los juicios de Eusebio», que se elimina durante la reescritura de la comedia, guarda paralelismos con un pasaje de *El condenado* (vv. 1361-1378), pero se repite en otros textos con bandoleros. En otro orden de cosas, MacKenzie, 1993, p. 69, contrasta la caracterización paterna de Anareto y Curcio. El naufragio (vv. 1648 y ss.) que padece Enrico antes de ser apresado por la banda de Paulo puede ponerse en diálogo con el inicio de *El purgatorio de san Patricio*, que principia con Ludovico y Patricio salidos milagrosamente a una playa donde los hombres del rey Egerio los toman presos (vv. 130 y ss.).

de similitudes que en su mayoría pueden juzgarse características comunes de la comedia nueva y, en rigor, rasgos propios de los dramas de bandoleros, con o sin santos a su lado. Repito: a mi juicio, solamente el reducto de fe y las atenciones hacia Anareto, que activan la gracia divina, pudieron agradar a Calderón como avisos de una disposición de ánimo interior que hacía posible la enmienda final.

Un último detalle. Frente a las tres comedias que pudieron avivar su ingenio, no es baladí la transformación del contenido sacro que realiza Calderón en *La devoción de la cruz*: comedia religiosa como las otras, y aun de gran intensidad, carece de todo agente sobrenatural más allá de la cruz. Se suprime el demonio (presente en *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado*) y embajadores divinos (como las voces del cielo que escucha don Gil, vv. 2805-2807, la aparición de Cristo en *La fianza satisfecha* o el simbólico pastor de *El condenado*) y todo rastro de psicomaquia (la batalla ángel-demonio en Mira, vv. 2905 y ss.). El único auxilio es el símbolo de la cruz que adorna el pecho de los hermanos Eusebio y Julia junto al monje Alberto, que se limita a donarle sus méritos para la *satisfactio* (vv. 2495-2498) y administrarle el sacramento de la confesión en un regreso a escena que tiene algo de milagroso pero que, en todo caso, no influye en la enmienda de los pecadores.³⁷ Calderón opta por un proceso de interiorización de la dialéctica entre pecado y salvación, que se desarrolla dentro de los personajes. Así, en el universo religioso de *La devoción de la cruz* no hay lugar para seres preter- o sobrenaturales y, en consecuencia, se da un uso más limitado de las tramoyas.

FINAL

En resumidas cuentas, el diálogo intertextual que he tratado de reconstruir muestra a las claras que Calderón tuvo muy en cuenta *El esclavo del demonio* para componer *La devoción de la cruz*. Es cierto que algunas de las situaciones dramáticas compartidas son, hasta cierto punto, tópicos dramáticos, pero la multitud de nexos macro y microtextuales revelan la hermandad entre *El esclavo del demonio* y *La devoción de la cruz*. Este parentesco se amplía

³⁷ Entiéndase: la llegada del religioso a la llamada de Eusebio es un desplazamiento maravilloso, poco natural pero coherente y verosímil dentro del género de la comedia.

parcialmente con dos miembros más: *La fianza satisfecha* por el motivo del incesto y su articulación en un ambiente religioso, y *El condenado por desconfiado* en cuanto a la relevancia de la fe y las buenas obras en la enmienda postrera. Es, en fin, una historia que ilumina la comprensión de este drama de Calderón a la vez que enseña un poco más el hábito compositivo del poeta, consumado maestro de la reescritura que empleaba con gusto materiales previos en sus creaciones, con la coherencia y la perfección dramáticas como metas de su pluma.

BIBLIOGRAFÍA

- AMESCUA, M. de, *El esclavo del demonio*, ed. J. A. Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.
- *El esclavo del demonio*, ed. J. M. Villanueva Fernández, en *Teatro completo. Vol. IV*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2004a, pp. 113-240.
- ANTONUCCI, F., «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. M. Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42.1, 2012a, pp. 145-162.
- «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», en *Melos y ópsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012b, pp. 142-159.
- «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. C. Couderc y H. Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 229-238.
- «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte nuevo: revista de estudios áureos*, 1, 2014, pp. 16-39.
- y VITSE, M., «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 49-72.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias religiosas: «La devoción de la cruz», «El mágico prodigioso»*, ed. Á. Valbuena Prat, 5.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- *El mágico prodigioso*, ed. N. Fernández Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2008.
- *El purgatorio de San Patricio*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.

- *La devoción de la cruz*, ed. A. J. Sáez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- *La vida es sueño*, ed. F. Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- *Las tres justicias en una*, ed. I. Benabu, Kassel, Reichenberger, 1991.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J., «*La fianza satisfecha*: comedia famosa de Lope de Vega», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas (Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965)*, coord. N. Poulussen y J. Sánchez Romeralo, Nijmegen, Universidad de Nijmegen, 1967, pp. 245-252.
- CIGÜEÑA BECARIA, M.^a D., «De la comedia *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua, y algunas obras dramáticas de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, 69, 248, 1989, pp. 465-492.
- CRUICKSHANK, D. W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DELGADO MORALES, M. (ed.), P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DENZINGER, H., *El magisterio de la Iglesia: manual de símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, trad. D. Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1963.
- ESCUADERO, J. M., «San Gil de Portugal en el ciclo dramático de Lope y Tirso», en *Siglo de Oro: relações hispano-portuguesas no século XVII, Colóquio Letras*, Suplemento, 2011, pp. 109-117.
- «San Gil de Portugal en el teatro áureo (de Mira de Amescua a Matos Fragoso)», en *Diferentes y escogidas. Homenaje a Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 151-162.
- FERRER VALLS, T. (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, ed. digital en dvd-rom, Kassel, Reichenberger, 2008. (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos 50).
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Calderón: reescritura e imprenta», *Monte Arábí*, 31, 2000, pp. 9-30.
- MACKENZIE, A. L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MCGAHA, M. D., «La comedia de Mira de Amescua *El más feliz cautiverio*, modelo de *Sueños hay que verdad son* de Calderón», en *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997)*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, C. Pinillos y B. Oteiza, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997, pp. 279-301.

- MIRA DE AMESCUA, A., *Teatro I*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, La Lectura, 1926.
- *El esclavo del demonio*, ed. J. M. Villanueva Fernández, en *Teatro completo. Volumen IV*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2004, pp. 113-240.
- MOLINA, T. de (atribuido), *El condenado por desconfiado*, ed. L. Galván, en preparación.
- MUÑOZ Y MANZANO, C., «Juicio crítico de la comedia *La devoción de la cruz*», en *Certamen literario celebrado en Zaragoza para solemnizar el Segundo Centenario de D. Pedro Calderón de la Barca*, Zaragoza, Tipografía del Hospicio Provincial, 1881, pp. 3-60.
- PARKER, A. A., «Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44, 1949, pp. 395-416. [Luego en: *Critical Studies of Calderón's Comedias*, ed. J. E. Varey, London, Tamesis, 1973, pp. 151-168.]
- «Reflections on a New Definition of “Baroque” Drama», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 119, 1953, pp. 142-151
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a (intr.), M. de Amescua, *The Devil's Slave*, ed. Michael D. McGaha, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 5-43.
- «Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth Century England and Spain», en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, ed. L. y P. Fothergill Payne, Lewisburg, Bucknell University, 1991, pp. 252-266.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 6.^a ed., Madrid, Cátedra, 1986.
- SÁEZ, A. J., «Las caras del poder en la comedia religiosa de Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, New York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares/Universidad de Navarra, 2012, pp. 267-282. [BIADIG, 11, en red.]
- «Calderón frente a sí mismo: *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de san Patricio*», *Hipogrifo: revista de cultura y literatura de los Siglos de Oro*, 1.2, 2013a, pp. 169-184.
- «*El niño diablo* de Vélez de Guevara y algunas comedias de Calderón (artículo-resena)», *Criticón*, 117, 2013b, pp. 209-219.
- «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, 2013c, pp. 607-627.
- «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013d, pp. 159-176.
- (ed.), P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

- SANTELICES, L., «Probable autor de *El condenado por desconfiado* (¿Mira de Amescua?)», *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación: sección de Filología*, 1, 1936, pp. 48-56.
- SANTOMAURO, M.^a, «Los personajes femeninos en las comedias religiosas de Calderón», *Revista Estudios*, 41, 1985, pp. 7-50.
- SMIEJA, F., «Julia's Reasoning in Calderón's *La devoción de la cruz*», *Bulletin of the Comediantes*, 25.2, 1973, pp. 37-39.
- VALBUENA PRAT, Á., «Un personaje pre freudiano de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 29, 1931, pp. 25-35.
- VEGA CARPIO, L. de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, ed. P. Campana y J.-R. Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dir. A. Blecua y G. Serés, Lleida, Milenio, 1997, vol. 1, pp. 981-1148.
- (atribuida), *La fianza satisfecha*, ed. W. M. Whitby y R. R. Anderson, Cambridge, Cambridge University, 1971.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El niño diablo*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale e intr. A. Rodríguez López-Vázquez, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.
- *La Luna de la sierra*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale e intr. A. Pérez Pisonero, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.
- *La serrana de la Vera*, ed. W. R. Manson y C. G. Peale e intr. J. A. Parr y L. Albuixech, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- VILLANUEVA PORTUGAL, L. (OFM), «Problema teológico filosófico planteado en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, precursor de Calderón y Goethe», *Anthropos*, 11.2, 1985, pp. 125-146.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M., *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, BAC, 2001a.
- «La historia en Mira de Amescua y Calderón de la Barca», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, 2001b, pp. 491-516.
- «Mira de Amescua, maestro de Calderón», en *Actas del V Congreso de la AISO (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, coord. C. Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001c, pp. 1326-1341.
- «Interpretación teológica de la vida y el teatro: de Mira a Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1013-1026.

- «*En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón de la Barca», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, UNED, 2004b, pp. 245-256.
- «La escenografía de *La rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua y su influencia en Tirso de Molina y Calderón de la Barca», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 517-533.
- «Los celos en Mira y en el primer Calderón», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del II curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua (Granada, 8-11 de noviembre, 2006)*, coord. R. Morales Raya y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 347-370.
- «Mira de Amescua, maestro de Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, New York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares Universidad de Navarra, 2012, pp. 293-314. [BIADIG, 11: en red (consulta: 24.06.2013)]
- WARDROPPER, B. W., «Las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 185-198.
- ZEITLIN, M. A., «*El condenado por desconfiado* y *El esclavo del demonio*», *Modern Language Forum*, 30.1-2, 1945, pp. 1-5.