

# Calderón frente a sí mismo: *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de san Patricio*<sup>1</sup>

## Calderón faces himself: *The Devotion of the Cross* and *The Purgatory of Saint Patrick*

**Adrián J. Sáez**

CEA-Université de Neuchâtel  
Institut de langue et littérature hispaniques  
Espace Louis-Agassiz 1  
CH - 2000 Neuchâtel  
adrian.saez@unine.ch

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.2, 2013, pp. 169-184]

Recibido: 20-05-2013 / Aceptado: 17-06-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.15>

**Resumen.** Un ejemplo del constante ejercicio de auto-reescritura y aprovechamiento de materiales propios al que Calderón fue tan aficionado se aprecia en el dueto formado por *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de san Patricio*. En efecto, estas dos comedias religiosas comparten el giro del pecado al arrepentimiento en las figuras principales, la capital presencia del símbolo de la cruz, el milagro del alma que no abandona el cuerpo y permite la salvación y el diseño del agente cómico. En suma, se trata de un caso que revela algunas de las claves dramáticas del poeta y de su proceso de perfeccionamiento de obra en obra.

**Palabras clave.** Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de san Patricio*, comedia religiosa, intratextualidad, reescritura.

**Abstract.** *The Devotion of the Cross* and *The Purgatory of Saint Patrick* are a good example of the continuous exercise of the interest that Calderón shows for auto-rewriting and use of own materials. Certainly, these two religious comedies share the turn to repentance from a sinner, the central presence of the symbol of the cross, the miracle of the soul that does not abandon the body and allows the sal-

1. Este trabajo se ha beneficiado de mi participación como becario colaborador en el proyecto *Red Europea: Autoridad y poder en el Siglo de Oro* del Programa Jerónimo de Ayanz del Plan de Formación de I+D 2009-2010 del Gobierno de Navarra y cuyo investigador principal es Ignacio Arellano. Se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033.

vation and the design of the comic agent. In short, it is a case that reveals some of the dramatic keys of the poet and his effort of perfection between different works.

**Keywords.** Pedro Calderón de la Barca, *The Devotion of the Cross*, *The Purgatory of Saint Patrick*, Religious Comedy, Intratextuality, Rewriting.

Si la intertextualidad y la reescritura son fundamentales en la dramaturgia áurea, constituyen mecanismos esenciales en el teatro de Calderón de la Barca<sup>2</sup>: ciertamente, el poeta era muy aficionado a trabajar con material propio y ajeno, que revisaba y perfeccionaba en un camino que busca la coherencia<sup>3</sup>. Así lo confirma el estudio de la reutilización de elementos, motivos y paradigmas, junto al análisis de los casos de comedias —más autos y entremeses— con dos versiones que pueblan su repertorio (*El astrólogo fingido*, *Judas Macabeo*, *El mayor monstruo del mundo*, etc.). Buen ejemplo de ello es el doblete formado por *La cruz en la sepultura*, escrita hacia 1622-1623, y posteriormente reescrita con el título de *La devoción de la cruz*, redacción aparecida en la *Primera parte* de sus comedias (1636). Este mecanismo esencial del teatro del Siglo de Oro, que se encuentra merecidamente en el blanco de la crítica desde hace ya algún tiempo<sup>4</sup>, invita a reflexionar sobre el proceso de redacción de Calderón y sobre el canon de sus obras, porque un drama tan encumbrado como *La vida es sueño* fue escrito durante sus años de mocedad. En este sentido, vitse diferencia en la etapa anterior a 1644-1649 entre un primer «primer Calderón» y un segundo «primer Calderón», que

reescrive 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<sup>5</sup>.

En efecto, el dramaturgo se vale de argumentos y elementos de obras previas, pero igualmente regresa sobre su propia producción para adecuarla a su evolución artística y a la imagen que desea presentar al senado del mundo<sup>6</sup>. Por este sendero de la intratextualidad son varias las comedias que pueden ponerse frente a frente<sup>7</sup>.

En esta ocasión atiendo a *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de san Patricio*, miembros del repertorio de comedias religiosas de Calderón. Más en detalle, este dueto constituye el subgrupo de dramas de salvación de grandes pecadores (Wardropper), aunque desde otra perspectiva Parker estudia *La devoción* dentro de las

2. Sáez, 2013.

3. Ver Arellano, 2004.

4. Vitse, 1998; Rodríguez-Gallego, 2010, entre otros.

5. En Antonucci y Vitse, 1998, p. 70.

6. En este sentido, debe recordarse la preocupación de Calderón por las comedias que se le atribuyen y aquellas propias que parece querer olvidar. Ver Vega García-Luengos, 2002; y en prensa.

7. Téngase en cuenta que no se trata aquí de un proceso de reescritura *stricto sensu*. La «reutilización» sería la más próxima de las cinco técnicas que diferencia Ruano de la Haza, 1998, pp. 35-36.

obras de santos y bandoleros<sup>8</sup>. Con todo, estas bases comunes no ocultan algunas diferencias: mientras la primera es una comedia religiosa eminentemente ficcional, con una gran amalgama de fuentes por detrás pero ningún hipotexto determinado, el trasfondo de *El purgatorio* está bastante claro, pues aunque la leyenda de san Patricio posee una tradición más antigua<sup>9</sup>, Calderón se basa en la novela *Vida y purgatorio de san Patricio* (1627) de Juan Pérez de Montalbán, de gran éxito en la época<sup>10</sup>.

Ruano de la Haza deslinda dos modelos de piezas hagiográficas:

the first told the life of a saintly man, such as Saint Patrick in *El purgatorio de san Patricio*, who is pitted against paganism or the forces of darkness; and the second related the life of an evil man or woman or of a pagan who repents or converts and, after incredible sufferings and penance, becomes a saint. Don Gil in *El esclavo del demonio* [o Eusebio in *La devoción de la cruz*] belongs to this second type<sup>11</sup>.

O en palabras de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*, *La devoción de la cruz* es una comedia «de fantasía» que nace de la inventiva del poeta, mientras que *El purgatorio* es un texto «historial», es decir, tomado de fuentes bíblicas, históricas, mitológicas, etc.

Son, según se trata de mostrar en las páginas que siguen, dos comedias con notables relaciones y similitudes. A pesar de ello, la crítica apenas ha abordado tales nexos, seguramente por la negativa consideración en que ha mantenido a

8. Wardropper, 1983; Parker, 1949. Para un acercamiento a la comedia religiosa calderoniana con una nueva propuesta taxonómica, ver Sáez, 2012a; sobre su definición, ver Aparicio Maydeu, 1993.

9. Lida de Malkiel, 1983, p. 377, señala que la primera traducción catalana, por fray Ramón Ros de Tárraga se remonta a 1320. A finales de siglo, el vizconde catalán Ramón de Perellós encuadra el relato legendario en una narración autobiográfica, el *Viatge d'en Parellòs al Purgatori de san Patrici*. De esta obra, traducida al latín por el jesuita irlandés Philip O'Sullivan en 1621, derivan sucesivamente la novela de Montalbán, la comedia *El mayor prodigio y el purgatorio en la vida* de Lope y la comedia de Calderón, junto a otra serie de libros en lengua vernácula. Ver también Solalinde, 1925; Avalor-Arce, 1948; y Rodilla, 2004.

10. La comedia debió de redactarse entre finales de 1627 y principios de 1628 (Ruano de la Haza, 1988, pp. 20-22), poco después de la exitosa salida al mercado de la *Vida y purgatorio...* de Montalbán, que esquivó la prohibición de imprimir novelas y comedias en el reino de Castilla (1625-1635) por ser aparentemente una hagiografía. Ver MacBride, 1936; Entenza de Solare, 1971; y Dixon, 1976.

11. Ruano de la Haza, 1991, pp. 253-254. Prosigue: «In the first type the figure of the saint is already accomplished perfection, beyond any doubts or earthly worries; in the second the action swings from evil to good, or from good to evil and back to good. In the first, the protagonist is usually a static figure, not very compelling dramatically; dramatic interest, therefore, has to be found in the saint's antagonist, the sinner or the pagan, or in the devil; in the second, the saint experiences some moral progress and can be dramatically interesting as a character in his own right. But in both types dramatic interest and conflict tend to gravitate toward the evil deeds of the evil character, or toward the evil deeds of the saint before his final conversion, and then toward the gruesome details of his penance and/or martyrdom. The miracles and good deeds of the saint are occasionally shown or described, but they usually take second place».

*El purgatorio de san Patricio*<sup>12</sup>. Dejando de lado la comparación de Barone entre la pareja de graciosos que disemina risas en cada comedia (Gil y Menga, Paulín y Locía), la nómina de estudios que pone en diálogo ambos dramas es reducida: Menéndez Pelayo aprecia entre las dos comedias «cierta unidad de pensamiento»; y Valbuena-Briones, en un trabajo sobre las oposiciones en *El purgatorio*, comenta el episodio de la monja Teodora que Calderón reelabora desde la novela de Montalbán y apunta de pasada que presenta «algunos rasgos coincidentes con otros de los que caracterizarán la historia de Eusebio y Julia» en *La devoción de la cruz*<sup>13</sup>.

### EL CURRÍCULUM DEL PECADOR

Junto al mensaje religioso, en estas comedias bifrontes —porque lo sacro y lo profano se dan la mano— importa la acción de los personajes malvados, cuyas terribles acciones contrastan con su posterior conversión. Aquí Calderón da vida a dos figuras pertinaces y violentas: Eusebio se lanza a una vida de crímenes tras matar a Lisardo, hermano de Julia, y ser rechazado por ella; a su vez, Ludovico Enio salta a escena ya elevado a pecador consumado. Ambos se arrepentirán al final, pero su camino no es idéntico: si Eusebio cae y se salva en un doble movimiento, el *descensus* de Ludovico no se presenta ni se refiere en *El purgatorio*. Nada más arribar a las costas de Irlanda y en marcada oposición con Patricio, refiere un catálogo de peripecias muy diversas a las del futuro santo porque, aunque comparten la religión cristiana, distan «cuanto va / desde ser malo a ser bueno» (vv. 400-401)<sup>14</sup>. Frente a las «maravillas del cielo» (v. 409) que cuenta Patricio, él solo puede ofrecer «delitos, / hurtos, muertes, sacrilegios, / traiciones, alevosías» (vv. 410-412), que comienzan casi desde la cuna. A la muerte de su padre, dice:

[...] quedé en poder  
de mis gustos y deseos,  
por cuyo campo corrí  
sin rienda alguna ni freno.  
Los dos polos de mi vida

12. Iglesias Feijoo, 2006, p. xxxvi, la define como una de las peores de la *Primera parte* y mantiene que fue escrita «quizá debida a un encargo». Su condena de las «larguísimas relaciones, en que se cuenta la historia en lugar de presentarla en escena», no tiene en cuenta la explicación dada por Ruano de la Haza, 1983, luego comentada. Comp. Dixon, 1976, p. 158: «*El purgatorio de san Patricio*, thanks to Montalbán's sense of "poetic thruth", and to his own, is a fascinating *fábula*, characteristic of his age, his nation and his peculiar genius, of the evangelization of Ireland and the redeption of mankind».

13. Barone, 2012; Menéndez Pelayo, 1884, pp. 172 y 204-207; Valbuena-Briones, 1974, p. 314, n. 17. También Levin, 1999, p. 78, apunta que Calderón trata el tema del retorno del alma al cuerpo en *La devoción de la cruz*, porque en ambas piezas «Calderón wants to convey to his audience the importance of dying in a state of grace». Otros breves comentarios en Satake, 1991; Bellini, 2001, pp. 110-111; Lozano Alonso, 2002, pp. 627-628; y Cruickshank, 2011, pp. 161-162.

14. Cito *La devoción* por la edición de Sáez y *El purgatorio* por la de Ruano de la Haza, si bien tengo en cuenta la de Iglesias Feijoo para el segundo texto. Profeti, 1976, pp. 124 y 128, mantiene que «el comienzo de la comedia no nos presenta a Patricio y Ludovico, sino al Bien y al Mal en un gigantesco contraste», formando una pareja «en la que se podría ver otro ejemplo de la correlación bimembre típica del teatro calderoniano».

eran mujeres y juegos,  
 en quien todo se fundaba:  
 ¡mira sobre qué cimientos! (vv. 448-455)

Este es el resumen de sus sucesos en la prehistoria del drama: mata a un noble para forzar a una doncella; acaba con un caballero en la cama donde dormía con su esposa, «mezclando entonces / homicidio y adulterio» (vv. 468-469) en el lecho ensangrentado, bajo las banderas de Francia, en un reyerta de juego mata a varios hombres; y refugiado en un convento donde le amparaba una religiosa «parienta» suya (v. 569), entra al tiempo en su celda, viola y rapta a su familiar, juntando en una acción «escalamiento, violencia, / incesto, estupro, adulterio / al mismo Dios como esposo, / y, al fin, al fin, sacrilegio» (vv. 588-591); y posteriormente se asienta en Valencia y cuando se ve pobre prostituye a su dama hasta que ella huye. Por si fuera poco, a la «vida de un hombre tan malo, / que a penas podrá ser bueno» (vv. 690-691) habría que sumar sus actos durante la acción de la comedia: el combate que mantiene con Filipo y los hombres de Egerio antes de ser apresado, el ataque a Polonia tras fugarse gracias a su ayuda y el intento de batirse nuevamente con Filipo al regresar luego de algunos años fuera de Irlanda<sup>15</sup>.

Asimismo, es significativo que durante su encierro medite suicidarse, el grave pecado por desesperación que aparece en otros textos áureos, pero descarta la idea para poder continuar pecando<sup>16</sup>:

No, no me pesa morir  
 por morir muerte afrentosa,  
 sino porque acabarán,  
 con mi edad temprana y moza,  
 mis delitos. Vida quiero  
 para empezar desde ahora  
 mayores temeridades,  
 no, cielos, para otra cosa. (vv. 1330-1337)

15. Se entiende la opinión expresada por Juan Navarro de Espinosa en su censura del 28 de octubre de 1652: «He visto esta comedia aprobada como aquí consta por fray Juan Bautista Palacio [...] y cuando se representó la primera vez en esta corte [...] entonces, como censor dellas hice un reparo que vuelvo a hacer agora, que fue que Ludovico Enio, en la primera relación que hace de su mala vida, pinta escandalosamente un sacrilegio de sacar una monja de un convento. Esto me pareció se quitase, como se quitó, por evitar el escándalo de oírle, y así me parece agora lo mismo, pues en el resto del romance en que pinta su mala vida le sobran atrocidades» (en Cotarelo y Mori, 2001, pp. 48-49). Para Profeti, 1976, p. 122, Ludovico asume «una maldad abstracta e improbable, al mismo tiempo estilizada y excepcional».

16. Parker, 1991, p. 312, n. 6, consideraba el suicidio como el peor castigo dentro del principio de justicia poética que según él regía el sistema dramático del Siglo de Oro, ya que negaba al personaje la oportunidad de salvarse; esta es la razón por la que escasean en el teatro áureo. Cervantes, *La gran sultana*, vv. 2025-2032: «Es la desesperación / pecado tan malo y feo, / que ninguno, según creo, / le hace comparación. / El matarse es cobardía / y es poner tasa a la mano / liberal del Soberano / Bien que nos sustenta y cría». San Gregorio, *Diálogos*, IV, 59, fol. 54v, dice que «los pecadores querrían sin duda poder vivir sin fin para que pudiesen pecar sin fin. Y asaz demuestra que cobdician vivir siempre en pecado, pues que nunca cesan de pecar de mientras viven en esta vida mortal».

El abanico de pecados de Eusebio es similar: tras matar a Lisardo, hermano de su amada Julia, y lanzado al crimen como capitán de bandoleros vive matando, se sustenta robando (vv. 1061-1062) y resuelve llegar hasta el refugio donde se halla Julia:

Asaltaré el convento que la guarda;  
ningún grave castigo me acobarda,  
que por verme señor de su hermosura,  
tirano amor me fuerza  
a acometer la fuerza,  
a romper la clausura  
y a violar el sagrado,  
que ya del todo estoy desesperado;  
pues si no me pusiera  
amor en tales puntos,  
solamente lo hiciera  
por cometer tantos delitos juntos. (vv. 1068-1079)

Ya dentro de su celda y dominado por «la fuerza y el gusto» (v. 1515), pretende forzar a Julia; pero cuando ella se encuentra persuadida a satisfacer sus deseos, justo en el último momento contempla una marca en forma de cruz en su pecho, idéntica a la que él mismo posee, se echa atrás y huye de allí. Esta señal muestra que son hermanos, como más adelante se revelará, hijos de Curcio y Rosmira, y esta señal que apunta ya al descubrimiento de su parentesco permite evitar el peligro de incesto, amenaza que recorre buena parte de la comedia pero que nunca llega a consumarse. Según abordo en otro lugar, el incesto puede ser vertical (padres e hijos) o, mucho más frecuente, lateral (entre hermanos), sin que el peligro pase de potencia a acto, en general porque la oportuna anagnórisis lo evita<sup>17</sup>. Y cuando tiene lugar, como en el caso de Ludovico, suele darse entre parientes lejanos<sup>18</sup> y, sobre todo, fuera de escena por cuestiones de decoro tanto dramático como moral.

Violencia con las armas, violación del sagrado de un convento con ayuda de dos amigos, tentativa de incesto por ignorancia invencible en *La devoción* y pecado consumado en *El purgatorio*, son algunos de los vicios que comparten Eusebio y Ludovico en su repertorio de vicios, con la salvedad de que el segundo llega a cotas mucho más altas: es «más rematadamente perverso» a decir de Menéndez Pelayo<sup>19</sup>. Esto puede explicarse dentro de la dinámica de los personajes de cada comedia, porque si Ludovico es la encarnación del mal en *El purgatorio*, esta función se desdobra en *La devoción* en Eusebio y Julia: tras ser abandonada en el convento, esta mujer cambia la sumisión a la autoridad de su padre —contra la que antes de la muerte de su hermano Lisardo se resistía— por la rebeldía y la búsqueda de venganza: desatada, mata a un hombre que sale a su paso, a un caminante que le lleva en su caballo, a dos pastores que le cobijan y auxilian, y a un cazador, «desprecian-

17. Sáez, en prensa a.

18. Así se supone en *El purgatorio*, aunque no se especifica. En Montalbán es su prima y se fuga tras diez años vendiendo su cuerpo (pp. 103-104).

19. Menéndez Pelayo, 1884, p. 205

do inconvenientes / y atropellando desinios» (vv. 2000-2001), antes de llegar ante Eusebio, a quien también pretende dar muerte.

Cruikshank 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*, porque tanto Enrico como Ludovico son «pretendidamente cristianos creyentes, pero los dos han cometido crímenes tan horrendos que su salvación parece imposible», situación que Calderón ya había explorado en *La devoción de la cruz*, comedia que —recuerdo— es de fecha anterior a las otras, si bien la pieza de Tirso —o quien fuere— plantea serios problemas de datación<sup>20</sup>.

Para Ruano de la Haza, el horror es un ingrediente fundamental de las piezas hagiográficas que explica al menos parcialmente el gusto que despertaban en el público<sup>21</sup>. Se aprecia, según dice, en que precisamente de las tres largas relaciones presentes en *El purgatorio de san Patricio*, las dos que versan acerca de la vida del santo y la biografía de Ludovico Enio —esta con su galería de atrocidades cometidas— fuesen impresas y reimpresas frecuentemente durante el siglo XVII como pliegos sueltos. En el panorama en *La devoción de la cruz* se conservan tres relaciones con el parlamento de Lisardo en la primera jornada (vv. 126-198) y algunas también con la réplica de Eusebio (vv. 199-366), que cuenta las peripecias desde la cuna en las que ha sido protegido por la cruz<sup>22</sup>, un caso que puede vincularse con el anterior por una suerte de sensacionalismo.

La orfandad y la soledad también caracterizan el crecimiento de los personajes: al igual que Ludovico, Eusebio crece sin padres, pues nace en el bosque al pie de una cruz, mientras su madre agoniza herida por Curcio. Esta carencia causa en ambas figuras una desorientación de identidad que deriva en el camino desviado que toman, antes uno y después otro.

### SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ

Precisamente en el relato biográfico desde la infancia se trazan algunos vínculos más entre Eusebio y Patricio<sup>23</sup>. Poco antes de cruzar su espada con Lisardo, Eusebio refiere su vida, digna de ser contada porque está sembrada de «prodigios que admiran / y maravillas que elevan» (vv. 211-212): nacido con una cruz por cuna, este símbolo se convierte en su salvaguarda frente a las fieras, la caída en un pozo, un incendio, un naufragio de camino a Roma, el ataque de unos bandoleros, una herida de apariencia mortal en un pendencia y una terrible tormenta en una noche oscura, sucesión de peligros de los que sale indemne (vv. 215-366). Pues bien, la narración del huérfano Patricio (sus padres se retiran a un convento tras su nacimiento, vv. 201-216) acoge varias referencias al poder de la cruz: todavía niño, un ciego acude a sus puertas enviado por Dios y él es capaz de devolverle la vista

20. Cruikshank, 2011, p. 161.

21. Ruano de la Haza, 1991, pp. 254-255.

22. Sus datos se encuentran en Sáez, en prensa b.

23. Sin embargo, de entrada puede recordarse que Eusebio toma «por gusto las armas, / por pasatiempo las letras» (vv. 247-248), mientras Patricio se inclina por las ciencias, por las letras divinas (vv. 268-275).

haciendo en sus ojos la señal de la cruz; y en otra ocasión el cielo se resquebrajaba en una terrible tormenta, fenómeno que detiene Patricio con el mismo gesto y ordenando detenerse a las aguas en nombre de Dios, entre otros prodigios que calla (vv. 222-267). Ambos se sienten protegidos, pero no alcanzan a conocer las razones de ello, los designios superiores: «los cielos / me han señalado con ella [la cruz en el pecho] / para públicos efetos / de alguna causa secreta» (vv. 335-338), dice Eusebio. De hecho, Patricio confiesa: «Yo —a quien el cielo no sé / para qué efeto conserva, / siendo tan inútil—», etc., en íntima conexión con el pecador Ludovico, tras quien va por «no sé qué secreto» (v. 335).

En este sentido se entiende la recurrencia del símbolo de la cruz en *La devoción*, donde desempeña una función capital, al igual que en *La exaltación de la cruz* y, en menor medida, *El árbol de mejor fruto* (auto). En la tercera jornada Eusebio es gravemente herido por un escuadrón de villanos y se arrepiente antes de morir —por primera vez— en un parlamento en romance sembrado de referencias a este signo redentor:

Árbol donde el cielo quiso  
dar el fruto verdadero  
contra el bocado primero;  
flor del nuevo Paraíso,  
arco de luz, cuyo aviso  
en piélago más profundo  
la paz publicó del mundo;  
planta hermosa, fértil vid,  
arpa del nuevo David,  
tabla del Moisés segundo:  
pecador soy; tus favores  
pido por justicia yo,  
pues Dios en ti padeció  
solo por los pecadores.  
A mí me debes tus loores,  
que por mí solo muriera  
Dios, si más mundo no hubiera.  
Luego eres tú cruz por mí,  
que Dios no muriera en ti  
si yo pecador no fuera.  
Mí natural devoción  
siempre os pidió con fe tanta  
no permitieseis, cruz santa,  
muriese sin confesión.  
No seré el primer ladrón  
que en vos se confiese a Dios;  
y pues que ya somos dos  
—y yo no le he de negar—,  
tampoco me ha de faltar  
redención que se obró en vos. (vv. 2276-2305)



De gran calidad poética, el pasaje presenta una complejidad de alusiones y referencias que requiere de una anotación que explique la síntesis de materiales sobre la leyenda del *lignum crucis* y los elementos cristológicos, que bien puede vincularse con los autos sacramentales del propio Calderón, cuestión ya tratada en un trabajo previo<sup>24</sup>. A la par, es preciso atender a la importancia de la cruz como emblema redentor en la comedia, aunque su función no haya sido siempre adecuadamente interpretada<sup>25</sup>.

#### LA VUELTA AL CAMINO RECTO: ARREPENTIMIENTO Y SALVACIÓN

Con el último aliento de vida, Eusebio solicita la ayuda del monje Alberto, pero muere. O eso parece, porque poco más tarde aparece el religioso y Eusebio vuelve a llamarle desde la «rústica sepultura» (v. 2438) donde yace para que pueda confesarle antes de morir. Y explica:

Rato ha que hubiera muerto,  
pero libre se quedó  
mi espíritu en el cadáver,  
que de la muerte el feroz  
golpe le privó del uso,  
pero no le dividió. (vv. 2483-2488)

Después lo refiere Alberto al resto de personajes:

Eusebio después de muerto,  
el cielo depositó  
su espíritu en su cadáver  
hasta que se confesó,  
que tanto con Dios alcanza  
de la cruz la devoción. (vv. 2535-2540)

En efecto, este milagro es un premio a su devoción, que sirve como catalizador para las acciones divinas en la comedia religiosa de Calderón<sup>26</sup>. Mediante este portento el alma de Eusebio no abandona su cuerpo muerto, no se aleja definitivamente de él, sino que aguarda allí hasta lograr la administración del sacramento de la confesión, esencial para el cristiano en la hora postrera según todos los tratados de *ars bene moriendi*. Se trata del estado de «viadora», que Calderón desarrolla en *El purgatorio de san Patricio* (vv. 1804-1824).

Durante la segunda jornada, el rey Egerio se duele por la muerte de su hija Polonia, asesinada a manos de Ludovico. En medio de su desesperación oye las prédicas de Patricio y le replica con furia. Patricio entonces expone la doctrina cristiana de la vida más allá de la muerte y para vencer las dudas del monarca pagano ordena al cadáver de Polonia que vuelva a vivir para que así pueda pedir el bautismo y

24. Sáez, 2012b.

25. Ver Sáez, 2010.

26. Sáez, 2012a, pp. 271-272.

morir en estado de gracia, pero Egerio no acepta este signo de fuerza y verdad que es el milagro<sup>27</sup> y lo toma por engaño. Comienza entonces un debate teológico de corte escolástico que Patricio resuelve así:

Que va a uno de dos lugares [al cielo o al infierno]  
el alma, es bien que se entienda,  
cuando se despide el alma  
del cuerpo en mortal ausencia  
para no volver a él;  
mas, cuando ha de volver, queda  
en estado de viadora,  
y así se queda suspensa  
en el universo, como  
parte dél, sin que en él tenga  
determinado lugar,  
que la suma omnipotencia  
antevió todas las cosas  
desde que su misma esencia  
sacó esta fábrica a luz  
del ejemplar de su idea. (vv. 1804-1819)

Es, por ende, una estación de tránsito en la que espera el alma antes de decidirse su destino final, porque Dios en su omnisciencia puede prever que el ánima ha de volver al cuerpo mortal, como ocurre aquí con Polonia. Porque, además, recuerda que entre «la pena y la gloria» se encuentra el purgatorio, donde el alma paga «las culpas que dejó hechas / en el mundo» (vv. 1830, 1835-1836). Ludovico, por su parte, se arrepiente ante la visión de «una muerte» embozada (v. 2348 acot.), seguramente un esqueleto, y decide hacer penitencia el purgatorio, etc.

Como todo prodigio, esta «resurrección» de Polonia provoca la admiración y conlleva un misterio que el receptor se debe esforzar por desvelar. Ni Montalbán ni Lope se preocupan de explicar este milagro, pero Calderón sí trata de hacer verosímil este enigma a su público. Así pues, Ruano de la Haza estudia el recurso del «sueño-muerte revelador», que da respuesta a las dudas de Egerio<sup>28</sup>.

Sin embargo, ahora interesa atender al regreso del alma al cuerpo que vengo comentado. De larga tradición, un motivo sobrenatural similar aparece en *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer (fragmento 3, «Prólogo del cuento del alguacil», p. 245) y, ya dentro de las letras españolas, en los *Milagros de Nuestra Señora* (2, «El sacristán fornicario»; 7, «El monje y san Pedro»; y 8, «El romero de Santiago») de Berceo, por ejemplo<sup>29</sup>. Teológicamente es una solución más ante la muerte, junto a la meta final del cielo o el infierno y el tránsito que supone el purgatorio, a donde se podrá dirigir el alma después de este paso previo y sorprendente.

27. Strosetzki, 1998.

28. Ruano de la Haza, 1983, pp. 622-627.

29. En estos tres milagros de Berceo, el pecador devoto muere y su alma es llevada por los diablos, pero por intercesión de la Virgen, san Pedro y Santiago —respectivamente— regresa al cuerpo, resucita y puede hacer penitencia para lograr la salvación.

En uno de los escritos sobre el bien morir de la época, la *Agonía del tránsito de la muerte* de Venegas, se dedica la sección cuarta al «ánima del hombre después de salida del cuerpo» (pp. 191a-210a). Allí explica Venegas que el cuerpo humano es mortal como en los brutos y el alma es inmortal como los ángeles (I, p. 191b); el ánimo, dice, una vez

salida del cuerpo usa de sus potencias, y así por las especies o imaginaciones inteligibles con que entendió estando en el cuerpo, que después de salida del cuerpo le quedan, no por las especies que recibe infusas en saliendo de las carnes, es conforme a buena razón decir que las ánimas se acuerdan y entienden y quieren muy más sutilmente que cuando estaban unidas al cuerpo (II, p. 194a).

Luego aclara que al salir del cuerpo «por la boca o por las narices», el alma va inmediatamente al cielo, el purgatorio, el limbo —para los niños— o el infierno, «porque no participando del cuerpo no tiene que ver con movimiento corpóreo y por consiguiente no tiene tardanza de tiempo» (IV, p. 196a). De estos destinos finales del ánimo el purgatorio es lugar temporal «que se acabará el día del juicio universal» y donde «se purgan los pecados veniales y la pena temporal de los mortales ya confesados, cuya plenaria satisfacción no se acabó de cumplir en la vida con toda la contrición o penitencia debida» (VIII, pp. 200b-201a). Cada una de las metas corresponde a un estado de ánimo diferente:

Las que parten en gracia sin deuda de pena temporal, porque tuvieron la confesión, contrición y satisfacción, según la aceptación divina congruentes y satisfactorias al demérito de las culpas, en el instante en que salen del cuerpo están en el cielo; las que parten en pecado mortal, en el mismo instante se hallan en el infierno; [...] las que parten en gracia, mas con deuda temporal de pecados veniales o de la satisfacción de los mortales ya confesados y perdonados cuanto a la culpa, cuya satisfacción no acabaron de cumplir en la vida, en el mismo punto que salen se hallan en purgatorio; porque el juicio particular de cada uno se hace en el mismo instante que el alma sale del cuerpo (VIII, p. 201a).

De acuerdo con esto, las almas de Eusebio y Polonia acabarían en el infierno, pero precisamente el retorno al cuerpo, la «resurrección» milagrosa que no deja que el alma se escape irrevocablemente, permite que se reconcilien con la religión y puedan encaminarse al purgatorio, de donde «no hay salida hasta que se pague el último cuarto» (IX, p. 204b)<sup>30</sup>.

Este milagro se inscribe dentro de la verosimilitud moral o cristiana, una estrategia que justifica y hace creíble la *admiratio* en la ficción, idónea para la comedia religiosa, y sobre la que disertan tratadistas como Pigna, Minturno, Patrizi, Tasso o el Pinciano<sup>31</sup>. Tampoco es azaroso desde el punto de vista del espectáculo y la re-

30. No entra aquí, por tanto, la disquisición teológica de Venegas sobre «si es verdad lo que muchos quieren decir que salen las ánimas de sus lugares y se aparecen a personas con quien en la vida comunicaron» (*Agonía del tránsito de la muerte*, IX, pp. 202b-205a), fenómeno que solo puede tener lugar por «dispensación especial, con que Dios por su misericordia quiere proveer a ellas o a los vivientes a quienes se aparecen» (*Agonía del tránsito de la muerte*, IX, p. 202b).

31. Ver Sáez, 2012b.

presentación, pues ofrecía al auditorio una apoteosis con uso de tramoyas y efectos escenográficos muy propio del género. No obstante, la función esencial de este prodigio en el drama es permitir que el pecador arrepentido reciba el perdón divino, posible gracias a su devoción y la redención cristiana.

#### FINAL

En resumen, la puesta en diálogo entre *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de san Patricio* marca a las claras las interconexiones continuas que se manifiestan en el seno del universo dramático calderoniano, y que dan fe de un constante proceso de perfeccionamiento y de reescritura, además de revelar las claves teatrales del poeta. El itinerario entre el pecado y la conversión de varias figuras, la repetida presencia de la cruz y su importancia en la acción, más el milagro del alma que permanece en el cuerpo tras la muerte al final del proceso de arrepentimiento y salvación de los protagonistas son algunos rasgos que comparten ambos dramas religiosos, junto a la construcción de la pareja de villanos graciosos. Así, Calderón se sitúa frente a su propia creación en un cruce de senderos que van y vuelven.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta y Marc Vitse, «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», *Criticón*, 72, 1998, pp. 49-72.
- Aparicio Maydeu, J., «Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992)*, ed. J. Villegas, Irvine, University of California, 1993, vol. 3, pp. 169-177.
- Arellano, Ignacio, «Una dramaturgia de la coherencia: *El día mayor de los días*, de Calderón», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.1, 2004, pp. 187-199.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Sobre la difusión de la leyenda del Purgatorio de San Patricio en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2.2, 1948, pp. 195-196.
- Bances Candamo, Francisco A. de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Barone, Lavinia, *El gracioso en los dramas de Calderón*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2012.
- Bellini, Giuseppe, «Il segni di Dio nel teatro di Calderón», en *Re, dame e cavalieri: rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 103-131.
- Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. F. Baños Vallejo, Madrid, RAE/Galaxia Gutenberg, 2012.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El purgatorio de san Patricio*, ed. J. M.<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University, 1988.
- *La devoción de la cruz*, ed. A. J. Sáez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- Cervantes, Miguel de, *La gran sultana*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Alianza, 1998.
- Chaucer, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. P. Guardia Massó, Madrid, Cátedra, 1999, 5.<sup>a</sup> ed.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001 [1924].
- Cruikshank, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- Delgado Morales, Manuel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Dixon, Victor, «Saint Patrick of Ireland in the dramatists of Golden-Age Spain», *Hermathena*, 121, 1976, pp. 142-158.
- Entenza de Solare, Beatriz E., «Notas sobre *El purgatorio de san Patricio*», *Filología*, 15, 1971, pp. 31-52.
- Gregorio Magno, san, *Los diálogos del bienaventurado san Gregorio papa; traducidos del latín en la lengua castellana, de nuevo corregidos y emendados*, trad. fray G. de Ocaña, Sevilla, Juan Cromberger, 1532 [Manejo el ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid, accesible a través del Proyecto Dioscórides: [http://dioscorides.ucm.es/proyecto\\_digitalizacion/index.php?b20074220](http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b20074220) (Consultado el 28/09/2012)]
- Iglesias Feijoo, Luis (ed.), P. Calderón de la Barca *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- Levin, Leslie, *Metaphors of Conversion in 17th-Century Spanish Drama*, London, Tamesis, 1999.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. J. Hernández Campos, Buenos Aires/México/Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 369-449.
- Lozano Alonso, María Blanca, «El despertar al mundo en 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. 1, pp. 619-636.
- MacBride, Patrick, «Saint Patrick's Purgatory in Spanish Literature», *Studies: An Irish Quarterly Review*, 25, 1936, pp. 277-291.

- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.
- Parker, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, ed. Deborah Kong, Madrid, Cátedra, 1991.
- Pérez de Montalbán, Juan, *El purgatorio de san Patricio*, ed. M.<sup>a</sup> G. Profeti, Pisa, Università di Pisa, 1972.
- Profeti, Maria Grazia, *Paradigma y desviación: Lope, Calderón y un tema barroco («El purgatorio de san Patricio»)*, trad. E. de Diego, Barcelona / Padua, Planeta / Universidad de Padua, 1976.
- Rodilla, María José, «Geografías imaginarias del trasmundo. *El purgatorio de san Patricio* en dos textos españoles», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, ed. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 119-124.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca», en «*Como en la antigua, en la edad nuestra*». *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona/Prolope/TC/12, 2010, pp. 157-193.
- Ruano de la Haza, José María, «El sueño de *El purgatorio de san Patricio*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 617-627.
- «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.
- «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- Sáez, Adrián J., «Una aproximación a *La devoción de la cruz*, drama temprano de Calderón», en *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, ed. J. G. Maestro e I. Enkvist, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 217-241.
- «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, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares/Universidad de Navarra, 2012a, pp. 267-282. [Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO.] [<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23093> (Consultado el 13/09/2012)]

- «Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón», en *Ingenio, teología y drama en los autos de Calderón*, ed. C. Piniillos, Kassel, Reichenberger, 2012b, pp. 179-196.
  - «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Critición*, 117, 2013, pp. 159-176.
  - «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, en prensa a.
  - (ed.), P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa b.
  - «Violencia y poder en *La devoción de la cruz*», en *La violencia en Calderón. Actas del XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht-Ámsterdam, 18-22 de julio de 2011)*, ed. M. Tietz, en prensa c.
- Satake, Kenichi, «Luz y oscuridad en los dramas religiosos de Calderón», en *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 81-91.
- Solalinde, Antonio G., «La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio*, y la difusión de la leyenda en España», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando, 1925, vol. 2, pp. 219-257.
- Strosetzki, Christoph, «El milagro en Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 240-253.
- Valbuena Briones, Ángel, «La extraña contrariedad en la armonía del mundo: un estudio de *El purgatorio de san Patricio*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J. M. Solá Solé, A. Crisfulli y B. M. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 309-321.
- Vega García-Luengos, Germán, «El Calderón apócrifo», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 887-904.
- «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia áurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, coord. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, PUM, en prensa.
- Venegas, Alejo de, *Agonía del tránsito de la muerte: con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, pp. 105-318. [NBAE, 16]
- Vitse, Marc (ed.), *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro, Critición*, 72, 1998.

Wardropper, Bruce 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. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 185-198.