

UNA COMEDIA RELIGIOSA FRENTE AL AUTO SACRAMENTAL:
*LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ, DE CALDERÓN*¹

Adrián J. Sáez
GRISO-Universidad de Navarra

La comedia *La devoción de la cruz* de Calderón es la autoreescritura de *La cruz en la sepultura*. La primera versión se fecha en 1622-1623, mientras el proceso de revisión se puede datar en torno a 1635². Aparece publicada en la *Primera parte*, preparada al menos nominalmente por José Calderón (Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1636; reedición en 1640). Posteriormente fue editada por Vera Tassis (1685), además de algunas otras impresiones de los siglos XVIII y XIX, y un buen manojito de sueltas, en general sin dato alguno, que dificultan el panorama textual. No he localizado datos de representaciones hasta el siglo XVIII³. Muchos de sus episodios responden a convenciones teatrales de la época que el dramaturgo integra en el drama junto con una galería de elementos heterogéneos (tentativa de incesto, diversas formas de violencia, muertes, duelos y lances de espada...). Parece ser «la obra de un escritor joven que está buscando su propio estilo», calificada por Valbuena Prat como «la más importante de las obras del grupo juvenil, romántico, de

¹ Este estudio se inscribe dentro de mi tesis doctoral en curso, titulada *Edición crítica y estudio de «La cruz en la sepultura» y «La devoción de la cruz», de Calderón*, bajo la dirección de Ignacio Arellano. Provisionalmente cito por la edición de Delgado Morales; modifiqué en ocasiones –sin indicarlo– la puntuación, etc. Este trabajo se enmarca en el proyecto de edición de las *Comedias completas de Calderón de la Barca* del GRISO. Realicé un acercamiento en Sáez, 2010b.

² Hilborn, 1938, p. 73; resume la cuestión Delgado Morales, 2000, pp. 14-15.

³ Reichenberger, 2009, p. 69.

Calderón»⁴. Pese a ser creación de mocedad, pronto gozó de la consideración de obra maestra: a decir de McKendrick, *La devoción* «ha ganado la admiración de los críticos y, a la vez, provocado el escándalo», si bien ahora ya no son de recibo «acusaciones anticuadas de formulismo supersticioso o de sensacionalismo absurdo»⁵. Se trata de una comedia religiosa, con una poética y unas convenciones propias, pero parcialmente cercana a los autos. Y del mismo modo que hay autos vinculados al mundo de la comedia, como ha estudiado Galván⁶, *La devoción* comparte rasgos con el género autosacramental. De hecho, se ha considerado la obra como «un tipo de auto sacramental para los corrales», o una «comedia sacramental»⁷.

Alegoría, personajes y estructura

La alegoría es el recurso básico de los autos, y sin que haya una transposición o una reescritura como en otros casos (*La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*)⁸, *La devoción* posee un cierto componente alegórico que, salvando las distancias, recuerda al género autosacramental. Para Entwistle, «The play is, like the *autos*, a *representable idea*. The characters are individual exponents of leading principles»⁹. Las figuras no son alegóricas, pero en sus acciones Julia y Eusebio se batan entre el libre albedrío y el destino que parecen tener marcado desde el crimen inicial de Curcio contra la inocente Rosmira, condicionante de toda la acción: pecado original que les condena a desconocer su parentesco, a malinterpretar la afinidad que

⁴ Varey, 1973, pp. 155, 167; Valbuena Prat, 1970, p. xxviii.

⁵ McKendrick, 1989, p. 316.

⁶ Galván, 2006.

⁷ O'Connor, 1988, p. 65; Hernández González, 1999, p. 175. No puedo entrar ahora en la discutida cuestión genérica.

⁸ Ver Rull, 2004, pp. 203-282.

⁹ Entwistle, 1948, p. 481; prosigue: «As in other plays by Calderón, the principal actors in *La Devoción de la Cruz* are unnamed and unseen. The[y] are Sufficient Grace and Despair. There is also a universal motor, Affinity» (p. 475). Mariscal, 1981, p. 341, dice que las mismas técnicas son importantes en los autos y en obras alegóricas como *La devoción*.

sienten, y a que Eusebio carezca de un origen conocido y de un lugar en la sociedad. La figura maligna es Curcio, padre tiránico y violento al que se opone el misericordioso Dios, capaz de perdonar los mayores pecados, al igual que en *El purgatorio de san Patricio*. Es el único personaje que permanece ajeno a la gracia divina, superviviente final que dará testimonio de haber sido el principal causante de tales desgracias. Así, Curcio puede semejar la Culpa; sus víctimas, Eusebio, Julia y Rosmira, equivalen a la Naturaleza humana, y Alberto al Peregrino¹⁰.

La estructura responde al esquema inocencia – pecado – salvación, y marca el paso del Antiguo al Nuevo Testamento. El origen incierto de Eusebio, que Honig¹¹ vincula con los héroes míticos, recuerda al nacimiento de Cristo y el reconocimiento de su paternidad por José (*Mateo*, 11, 18-25). Abandonado al pie de una cruz y rodeado por fieras, es recogido por un simbólico pastor, «que acaso / buscó una perdida oveja / en la aspereza del monte» (vv. 231-233). Sufre varias desgracias (incendio, naufragio, estocada mortal...), pero siempre es salvado por la cruz, cuya señal porta en el pecho, aunque no entenderá su función hasta el final. En los tres lances más importantes de la comedia –los duelos con Lisardo y Curcio y el intento de incesto– Eusebio se detiene ante el recuerdo, la alusión o la visión de tal símbolo¹². Perseguido y ya bandolero, inmerso en sus crímenes guarda reverencia a la cruz: se arrodilla ante ella y como muestra de deferencia ordena poner una cruz en los sepulcros de sus víctimas (vv. 948-949)¹³. Con galas de Ícaro y Faetón (vv. 1406-1407), asciende físicamente para alcanzar la entrada del convento en el que está Julia, pero desciende moralmente¹⁴, cayendo como Adán y Lucifer. El peligro de incesto recrea la unión Adán – Eva, pero no se culmina, pues Eusebio teme y huye tras ver la marca de la cruz en Julia, precipitándose desde las alturas: simboliza su degradación moral, al igual que el voluntario descenso de Julia, del que se arrepentirá

¹⁰ Ya lo aprecia Hernández González, 1999, pp. 171-172.

¹¹ Honig, 1965, p. 173.

¹² Delgado Morales, 2000, p. 54.

¹³ Acto irónico, como dice Menga: «con poner tras la ofensa / una cruz encima, piensa / que os hace mucha merced» (vv. 1109-1111).

¹⁴ Varey, 1973, p. 162.

cuando ya no pueda volver a su celda debido a la retirada de la escala, suceso que malinterpreta y le aboca a la desesperación y a la violencia desatada. Eusebio ha resistido la tentación, como Cristo en el desierto (*Mateo*, 4, 1-11; *Marcos*, 1, 12-13; *Lucas*, 4, 1-13), si bien merced a la ayuda de la cruz: la era adánica finaliza y deja paso a la identificación con Cristo. Julia, en cambio, comienza a pecar entonces, no cesando hasta el portentoso final.

Parece que todos los acontecimientos que Eusebio recuerda se orientan a preparar el camino al parlamento clave en que presentará la visión mística y teológica del árbol de la cruz, que comentará después. Malherido por los villanos, decide «ir / donde al Cielo perdón pida» (vv. 2270-2271), acción libre y don de la gracia, condición inexcusable para alcanzar el perdón divino (*Isaías*, 57, 15; *Salmos*, 50, 19...). Su camino muestra las tres etapas del arrepentimiento¹⁵: 1) el pecador reconoce tardíamente su culpa, la capacidad redentora de Dios y pide confesión (*contritio*); 2) se confiesa tras resucitar en escena (*confessio*); 3) y finalmente es absuelto por el monje Alberto (*satisfactio*), y muere por segunda vez. El arrepentimiento *in extremis* de un pecador es un motivo repetido en el teatro áureo y en la dramaturgia sacramental de Calderón. La constante disposición de Dios a perdonar cuando hay arrepentimiento se dramatiza en *Lo que va del hombre a Dios*: «siendo aqueste auto / que al que perdona se premia» (vv. 2160-2161), el Hombre permanece encadenado porque no ha sido capaz de arrepentirse de su pecado, mientras la Naturaleza y sus hijos alcanzan el perdón. Por tanto, el culpado Curcio no puede ser salvado porque no ha rectificado, frente a la decisión de Eusebio y Julia. En este contexto, el caso de Eusebio es original porque debe resucitar (eco cristológico) para alcanzar el perdón. Vence a la muerte y vuelve a la vida para poder salvarse, y derrota al destino al que parecía condenado junto con su hermana, redimida por su ejemplo: cuando decide mudar de vida, Curcio intenta matarla, pero abraza la cruz bajo la que yace el cadáver de Eusebio, y asciende a los cielos. A través de su itinerario, la comedia representa figuradamente la caída y redención colectiva e individual, merced a la Providencia y a la

¹⁵ Flasche, 1986, pp. 179-184.

clemencia divinas, que remedian la crueldad paterna¹⁶. Ahora bien, la salvación final redime al protagonista, pero no elimina la tragedia que ha sucedido en el mundo.

Simbología de la cruz

La cruz, como uno de los misterios esenciales del Cristianismo y de su doctrina, debía ocupar un lugar central en la «teología dramatizada» y «teología dramática»¹⁷ de los autos y dramas religiosos de Calderón. Es el núcleo de las comedias *La devoción de la cruz* y *La exaltación de la cruz*, y los autos *El árbol de mejor fruto* y *La redención de la cruz*, aunque no constituye toda la materia dramatizada. En concreto, *La devoción* ofrece una síntesis de materiales sobre la leyenda del *lignum crucis*, a la par que la cruz como emblema redentor desarrolla una función capital en la comedia, aunque no haya sido siempre adecuadamente interpretada¹⁸.

En la tercera jornada, Eusebio es herido por un escuadrón de furibundos villanos que buscan justicia y venganza, no permitiendo que sea apesado y llevado con vida a Sena como pretende Curcio. Cae despeñado, y ve la necesidad de arrepentirse. Agonizando en el mismo lugar donde murió su madre y él mismo nació, pronuncia el siguiente parlamento¹⁹

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,

¹⁶ Honig, 1965, p. 172; Friedman, 1982, p. 131; Delgado Morales, 2009.

¹⁷ Términos de Cilveti, 1989.

¹⁸ Ver algunos apuntes en Sáez, 2010b, pp. 232-234.

¹⁹ Ver Arellano, 2008, y su estudio a *El árbol de mejor fruto*. Amplío y matizo mi interpretación de Sáez, 2010b, pp. 229-230.

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.
 Mi 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 ya somos dos
 (y yo no le he de negar),
 tampoco me ha de faltar
 redención que se obró en vos.
 (vv. 2276-2305)

Se trata de un pasaje fundamental, anotado deficientemente por los anteriores editores. Dado el espacio permitido, examino sólo la primera parte (vv. 2276-2285): la rica simbología que presenta acerca de la cruz, compartida por otras comedias de santos, refleja una gran cercanía al universo autosacramental, especialmente con *El árbol de mejor fruto*, que desarrolla *in extenso* esta leyenda.

Se exponen distintas prefiguraciones de la cruz que apuntan a su poder salvífico, a la par que se traslucen los varios nombres (polinomia o polionomasia) de Cristo, tipología procedente tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento²⁰. En rigor, son nombres aplicados *per similitudinem* a Cristo, según san Agustín²¹; a decir de

²⁰ Ver Curtius, 1951; Taylor, 1962; Regges, 1965; Füglistner, 1971; Auerbach, 1998; Reyre, 1998. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, no trata ninguno de los nombres aquí presentes..

²¹ Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo, Orígenes y Basilio diferencian entre nombres superiores o divinos y otros inferiores o humanos; San Agustín distingue

san Isidoro, «algunos de sus nombres tienen como origen su sustancia divina, en tanto que otros están en razón de la humanidad que asumió» (*Etimologías*, VII, 2, 1).

Como se refiere, se cree que el material de la cruz de la Pasión posee el mismo origen (cambiante según las versiones) que el Árbol del Paraíso bajo el cual pecaron Adán y Eva y que, inversamente, contribuyó a la remisión en el sacrificio del monte Calvario (vv. 2276-2278), según un esquema antitético entre Adán y Cristo, pecado y Redención²²: si Adán cae en la tentación y corrompe al género humano, Cristo se resiste y lo salva, «nuevo Adán, que en la cruz / pagó de todos la deuda» (*Las órdenes militares*, vv. 1952-1953). Este paralelismo se desarrolla en la estructura circular de la comedia: el delito de Curcio es castigado en el mismo lugar donde se cometió (ver vv. 2364-2365), al pie de la cruz en el monte, mientras inversamente sus hijos son redimidos. La figura veterotestamentaria de Cristo como segundo Adán procede de varias epístolas de san Pablo (*Romanos*, 5, 12-21; *Corintios*, 15, 22, 45-49) y es una correlación constante en los textos patrísticos, especialmente en san Agustín²³. Esta asociación se presenta solamente implícita en la comedia, pero Calderón alude a ella en numerosos autos y la explicita en *Las órdenes militares*, por otro nombre *Pruebas del segundo Adán*. Asimismo, al igual que la cruz se opone al árbol de la ciencia del bien y del mal, la Eucaristía es «el fruto verdadero» (v. 2277) que repara «el bocado primero» (v. 2278): según se lee en *El diablo mudo*, contra Adán que «avenenó en un bocado / a toda su descendencia», la Naturaleza Humana «[...] fía y espera / que otro bocado sea presto / reparo de aquel bocado, / otro leño de aquel leño, / y otro Adán de aquel Adán» (vv. 149-150, 1215-1219); en *La lepra de Constantino* la Fe se refiere al árbol como «el inmediato instrumento / de la redención», pues «[...] sin fruto sana /

entre nombres *per proprietatem* y *per similitudinem* (Repges, 1965, pp. 332-333, 337-338).

²² Otras tradiciones dicen que el cráneo de Adán estuvo en el Calvario, como aparece en representaciones pictóricas; ver Arellano, 2008, pp. 30-45.

²³ Un ejemplo; escribe en el *Comentario a la primera carta de San Juan*, IV, 2, 11: «Adán y Cristo. Los dos son hombres, pero uno es hombre-hombre y el otro es hombre-Dios. Por el hombre-hombre somos pecadores y por el hombre-Dios somos justificados. El primer nacimiento nos condujo a la muerte; el segundo, nos trajo la vida. Aquel nacimiento lleva consigo el pecado; este libra de él».

la infición de la serpiente» (vv. 1595-1596; 1608-1609), etc. Esta materia se dramatiza en el auto *El árbol de mejor fruto*, donde por medio de la visión de Sabá se narra un mosaico de la leyenda:

ese madero que está
entre otros dos maderos
desde Sión a Calvario,
por paso del Cedrón puesto,
porque según ilumina
alto espíritu mi aliento,
es el que habiendo enviado
Adán a Set al terreno
Paraíso por el olio
de la salud trujo en premio
de la obediencia que tuvo
tres pepitas del primero
fruto del árbol vedado;
[...]
[...] destinado del Cielo
para mejor templo vivo
me parece que estoy viendo
pendiente de él bello joven
[...]
clavado de pies y manos
[...]
tened aqueste madero
por madero misterioso,
porque no sólo el bien vuestro
pende de él, pero de él pende
todo el bien del universo.
(vv. 1820 y ss.)

Correspondencia presente en el final del auto:

Un singular, un celestial madero,
con dulce fruta en su sazón cogida,
antídoto ha de ser de aquel primero,
porque uno muerte dé y otro dé vida;
y cuando el parasismo vea postrero,
la fábrica del orbe desunida
los dichosos serán los señalados,

cuando con él a juicio sean llamados.
(vv. 1996-2003)

Igualmente, se relaciona con el arco de la paz (vv. 2280-2282) y el arpa del rey David (v. 2284), imágenes corrientes en la iconografía emblemática²⁴ y en las oraciones, sermones y tratados del momento. El arco iris simboliza la paz y la alianza entre Dios y Noé tras el diluvio (*Génesis*, 9, 12-17). En el *Teatro de los dioses de la gentilidad* Baltasar de Vitoria interpreta el arco como figura

de Cristo crucificado. Arco divino del cielo, señal verdadera de paz, en cuyo humano y divino cuerpo se hallan los tres colores, el cerúleo o amarillo de su sagrado cuerpo, el verde de los cardenales y el colorado de su roja y preciosa sangre (II, p. 229).

En sus *Emblemas morales* escribe Juan de Horozco²⁵:

La primer insignia o empresa que hubo en el mundo podemos decir que fue el arco celestial, pintura divina y admirable [...] Y es señal que escogió Dios para mostrar a los hombres la paz y el perdón que en su unigénito hijo había de hacer levantado en las nubes y hecho arco en la cruz (I, 2, 21).

Esta relación insinúa la correspondencia entre David y Cristo, desarrollada en *La primer flor del Carmelo*: ideal de la realeza en Israel, es otra prefiguración cristológica, antepasado directo del Mesías y último rey de su estirpe. Su victoria sobre los leones y Goliat anuncia el triunfo frente al diablo, y la persecución por Saúl anticipa la que sufre Cristo a manos de los judíos. En el texto se relaciona con el arpa (*cithara*) que habitualmente acompaña a David y con la que calma la locura de Saúl (*I Samuel*, 16, 23), considerada por los Padres figura de la cruz de Cristo²⁶. Según esta metáfora, la cruz es el instrumento con

²⁴ Mariscal, 1981, p. 348.

²⁵ Citado en Arellano, 2006, p. 275, con más testimonios.

²⁶ Ver la edición de *La primer flor del Carmelo*, pp. 21-22 y n. vv. 115-117, 377-380 y 1545a; traduzco una cita. Se relaciona también con el arpa de Orfeo; ver el estudio introductorio de Duarte y su nota al v. 1102 de la segunda versión de *El divino Orfeo*: se nombra «cítara de Jesús». Ver Arellano, 2006, pp. 275-276. Euquerio

el que Dios canta la redención del hombre (*La universal redención*, v. 23). Lapide escribe en el libro IV de sus *Comentarios*, p. 307:

La cítara alegórica representa la cruz de Cristo: así como las cuerdas de la cítara fueron estiradas, así Cristo fue extendido en la cruz [...]. Incluso Angelomo, Euquerio y Beda piensan que el mal espíritu de Saúl fue expulsado por el poder de la cruz de Cristo, cuyo tipo era la cítara de David.

La «tabla del Moisés segundo» (v. 2284) es la cruz, símbolo también hecho de madera que equivale al decálogo entregado a Moisés, pero en el que ahora escribe Cristo la Ley de Gracia con su muerte y resurrección. Se lee en *A María el corazón*: «la cruz la tabla / es donde el dedo de Dios / escribió la Ley de Gracia» (vv. 562-565).

San Isidoro explica que Cristo es flor («flor del nuevo paraíso», v. 2279; «planta hermosa», v. 2283) porque «es escogido» (*Etimologías*, VII, 2, 37) y vid («fértil vid», v. 2283) «porque con su sangre fuimos redimidos» (VII, 2, 37), acto recreado de forma incruenta en la Eucaristía. Euquerio de Lion relaciona la flor con la justicia según *Salmos*, 91, 13: «El justo florece como la palma»²⁷. En el Antiguo Testamento la vid es uno de los árboles mesiánicos junto con la espiga (*Miqueas*, 4, 4; *Zacarías*, 3, 10... ver *La humildad coronada*); en los Evangelios es símbolo del reino de los cielos (*Mateo*, 21, 28-46; *Marcos*, 12, 6); y Cristo dice ser «la vid verdadera» y Dios «el viñador» (*Juan*, 15, 1 y ss.), metáfora central en *La viña del Señor*.

A todas luces, como comenta Arellano «es Calderón el dramaturgo del Siglo de Oro que más presente tiene este complejo de materiales, que integra en diversos autos y en la comedia *La sibila del oriente*»²⁸, *corpus* al que puede añadirse este parlamento de *La devoción de la cruz*. En el citado pasaje, por otra parte, Eusebio ha explicitado el valor salvífico del signo, amén de realizar un acto de contrición

de Lion añade: «Cithara pectus deuotum, in quo tamquam nerui sunt uirtutes, hoc est spiritalia bona; in psalmo: “Exsurge psalterium et cithara”, id est opera cum fide; uel de ipso Domino resurrectio carnis cum diuina uirtute» (*Formulae spiritalis intellegentiae*, IX, 1110-1113).

²⁷ Escribe: «Flores Christus uel specimen iustitiae; in psalmo: “Iustus ut palma florebit”» (*Formulae...*, III, 313-314).

²⁸ Arellano, 2008, p. 40.

perfecta, logrando con ello salvarse a través de su arrepentimiento antes de morir.

La salvación final: notas sueltas sobre verosimilitud moral o cristiana

Porque *La devoción* es una historia de salvación, al igual que el género autosacramental²⁹. Wardropper³⁰ la considera comedia religiosa del subgrupo de salvación de grandes pecadores junto a *El purgatorio de san Patricio*, donde el proceso de conversión del protagonista es distinto. Muerto Eusebio, Curcio desea enterrarlo en sagrado, pero no puede al haber muerto sin confesar. Queda en «rústica sepultura» (v. 2439), pero con la venida de Alberto revive Eusebio, maravilla sobrenatural que explica³¹:

De su parte,
mi fe, Alberto, te llamó,
para que antes de morir
me oyese en confesión.
Rato ha que hubiera muerto;
pero libre se quedó
del espíritu el cadáver;
que de la muerte el feroz
golpe le privó del uso,
pero no le dividió.
(vv. 2480-2489)

Según O'Connor³², esta resurrección aparentemente gratuita de Eusebio recuerda visual y dramáticamente la intervención de Dios en la vida humana, realza los sacramentos «como el medio ordinario de la gracia divina» según las ideas católicas para evitar problemas con la censura, y enfatiza la naturaleza milagrosa de la Redención.

²⁹ Ver Morón Arroyo, 2006.

³⁰ Wardropper, 1983.

³¹ También vv. 2536-2540. Loveluck, 1957, p. 39, n. 27, aprecia en el milagro de Berceo «San Pedro y el monje mal ordenado» (*Milagros de Nuestra Señora*, vii) el tema del regreso del alma al cuerpo para que el pecador tenga oportunidad de salvación.

³² O'Connor, 1988, pp. 59-60.

Explicita, además, el fracaso de las leyes del honor por las que Curcio buscaba venganza y la victoria de una intervención superior, que castiga al mal padre y perdona a sus pecadores vástagos, contraposición usual en los finales de los autos. Tampoco es azaroso desde el punto de vista de la representación y del espectáculo, pues ofrecía al admirado auditorio una apoteosis con uso de tramoyas y efectos escenográficos muy propio del género. No obstante, su función esencial en la comedia es permitir que el pecador arrepentido reciba el perdón divino, posible gracias a su devoción.

Al fin, pues, Eusebio logra confesarse y salvarse, tras los numerosos crímenes perpetrados, gracias al respeto y adoración constantes que profesa a la cruz³³, al igual que Pascual Vivas es premiado en *La devoción de la misa*. Este hecho, el perdón de un gran y pertinaz pecador merced a la devoción a un símbolo, ha causado interpretaciones erróneas, que en su mayoría leen el suceso desde una perspectiva contemporánea y realista que excluye la adecuada comprensión de la doctrina religiosa que contiene el texto de Calderón, considerando, al igual que el gracioso Gil en la versión *La cruz en la sepultura*, que el final es «dudoso» e indeterminado (vv. 113-114), si no incomprensible o inverosímil. A modo de muestra, Trend dice que «Parece la *reductio ad absurdum* de la religiosidad española» y Serrano Plajave una suerte de absurdo cristiano en la estrecha relación entre el pecado extremo y la capacidad divina para perdonarlo³⁴. Mariscal³⁵, a propósito de la milagrosa resurrección, opina que «actúa como reiteración dramática del tema central (la salvación moral)», escena simbólica que funciona como emblema moral y nunca diseñada con intención verosímil. Inverosímil para la estética neoclásica y el gusto actual, se entiende, crítica recurrente a los autos y las comedias divinas desde el siglo XVII.

³³ Puede atribuirse una cierta responsabilidad en el milagro a Lisardo, quien promete interceder ante Dios por Eusebio para que no muera sin confesión, en agradecimiento por la muestra de piedad que éste le destina (vv. 395-400), y a los ruegos y penitencias de Alberto (vv. 1018-1031; 2496-2499). Para Friedman, 1982, p. 131, «Eusebio's respect for the Cross heralds his forthcoming conversion, and the miracles of the Cross prefigure the miraculous confession after death».

³⁴ Trend, 1956, p. 135; Serrano Plaja, 1966.

³⁵ Mariscal, 1981, p. 348.

Sin embargo, la verosimilitud depende del género dramático, como recuerda Arellano³⁶. Ya desde Aristóteles (*Poética*, 1460a-1461b) la maravilla debía estar presente en la poesía, y en el Renacimiento distintos teóricos aducían el concepto de lo verosímil maravilloso, que enlazaba *admiratio* y verosimilitud³⁷. De este modo, la verdadera admiración surge cuando lo admirable se une a lo verosímil porque, a decir del Pinciano, «ha de ser la fábula admirable [...] y verisímil» o, en palabras de Cascales, «si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba?»³⁸. Existe una continuidad cultural entre este concepto de raíz clásica hasta su evolución en la verosimilitud moral o cristiana, desde la Biblia hasta san Agustín y santo Tomás³⁹. Tasso en su *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y el Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596) recomiendan atribuir lo maravilloso a una actuación divina: así se otorga credibilidad a las mayores inverosimilitudes, a la vez que se destaca el infinito poder divino y se adoctrina en el temor y respeto debidos a Dios. A su vez, Patrizi (*La deca ammirabile*, 1587; manuscrita hasta 1947) establece doce fuentes de lo maravilloso, entre las que se encuentra lo divino, mientras Pigna (*I romanzi*, 1554) considera que los verdaderos cristianos deben cristianizar sus materiales, y Minturno (*L'arte poetica*, ultimada en 1563; publicada en 1564) dice que «para un cristiano todo lo sobrenatural implica el poder de Dios»⁴⁰. Tasso, que explica el ideal de la maravilla verosímil en la poesía cristiana según el modelo pagano, argumenta que el poeta debe atribuir a Dios cualquier acción que resulte sobrenatural, esto es, «debe inventar milagros, porque

³⁶ Arellano, 1999, p. 52.

³⁷ Lo ha estudiado Cilveti, 1996, respecto a los autos calderonianos; referido al *Coloquio de los perros* de Cervantes, ver Sáez, 2010a, pp. 223-225 y en prensa. No considero que los autos carezcan de verosimilitud, como piensa Parker, 1983, pp. 72, 88, 93.

³⁸ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, epístola quinta, p. 200; y Cascales, *Tablas poéticas*, p. 171. Tasso escribe: «giudico che un'azione medesima possa essere meravigliosa e verisimile» (*Del poema eroico*, p. 97); Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570) opina que «las cosas tienen que ser creíbles para ser maravillosas» (en Hathaway, 1968, p. 64).

³⁹ Ver Strosetzki, 1998, pp. 240-242.

⁴⁰ En Hathaway, 1968, pp. 66, 136 y 137.

nuestra santa fe nos ha enseñado desde la cuna que los milagros son verosímiles». Y añade:

El poeta debe atribuir las acciones que exceden con mucho el poder humano a Dios, a sus ángeles, a los demonios, o a quien Dios o los demonios concedan poder, por ejemplo, a los santos, magos y hadas. Si tales acciones se consideran en sí mismas parecerán maravillosas. Incluso el lenguaje común las llama milagros. Pero consideradas en la eficacia y poder de su agente parecerán verosímiles (*Discorsi del poema eroico*, pp. 96-97).

Así pues, si Dios ha ocasionado el milagro, el receptor ficcional o real no puede oponerse, pues las acciones divinas son incuestionables, incluso si no se comprenden. Además de lo verosímil posible, la verosimilitud ejemplar se refuerza al presentarse a Dios como autor último de los hechos, y se dota a la historia de la dignidad suficiente como para merecer una intervención divina⁴¹. Es el terreno de lo verosímil moral o cristiano como justificación de lo maravilloso. Tal es el límite de la imaginación y la creación poéticas; en palabras de Cilveti, «el ámbito de la posibilidad o verosimilitud poética abarca el orden natural y sobrenatural, en tanto que tal verosimilitud descansa en el poder de la naturaleza y sobrenaturaleza (Dios y sus delegados)»⁴². Los milagros, prototipos de maravillas verosímiles para el cristiano, lejos de ser irrelevantes, funcionan dentro de la estética de la *admiratio*, contribuyendo a la par con el necesario *docere*. Y desde la perspectiva de la recepción del momento, el espectador tenía conciencia de la maravilla que contemplaba, dentro del carácter doctrinal y apodíctico (*de propaganda fide*) del género⁴³. Concepto que, asimismo, estaba presente en la dramaturgia autosacramental.

⁴¹ Miñana, 2002, p. 158.

⁴² Cilveti, 1996, p. 199. Con todo, se hace necesario distinguir entre los verdaderos milagros y los falsos o aparentes, fruto de la ignorancia o de la superstición. Ver algunas notas en Sáez, 2010a, p. 224; en prensa.

⁴³ Menéndez Peláez, 2005, p. 61, recuerda que este carácter de las comedias de santos se agudizó tras la sesión XXV del Concilio de Trento (3 de diciembre de 1563) en la que se establece el *Decretum de invocatione, veneratione, reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus*. Ver Aparicio Maydeu, 1994, p. 33, que distingue dos propósitos

Final

En suma, no hay duda de las conexiones entre la comedia *La devoción de la cruz* y el universo sacramental de los autos calderonianos: unos personajes con una cierta función alegórica; la imaginería y simbología de la cruz; el esquema inocencia – pecado – salvación propio del género; el concepto de verosimilitud moral y cristiana... junto con otros aspectos que no puedo desarrollar ahora, como la magnífica síntesis de la mitología grecolatina junto a las fuentes bíblicas. Si bien cada género posee una poética propia, y aunque la consideración de «comedia sacramental» es un tanto arriesgada, tanto *La devoción de la cruz* como el auto sacramental revelan sus claras relaciones pues, al fin, son la quintaesencia del *delectare aut prodesse*, de la unión entre una teología vulgarizada y asequible y el mundo espectacular del teatro.

Bibliografía

- Agustín de Hipona, san, *Comentario a la primera carta de San Juan*, trad. T. H. Martín y J. M.^a Hernández, Salamanca, Sígueme, 2002.
- Aparicio Maydeu, J., *Escenografía y control ideológico en la comedia hagiográfica de Calderón. Edición de «El José de las mujeres»*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994. [Tesis doctoral inédita.]
- Arellano, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- «Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 267-289.
 - «*El árbol del mejor fruto* de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 27-67.
- Aristóteles, *Poética*, trad. A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.

simultáneos en la «comedia teológica» de Calderón: la evangelización y la especulación teológica (p. 248).

- Auerbach, E., *Figura*, trad. Y. García Hernández y J. A. Pardos, Madrid, Trotta, 1998.
- Calderón de la Barca, P., *A María el corazón*, ed. I. Arellano, I. Adeva, F. Crosas y M. Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- *El árbol de mejor fruto*, ed. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
 - *El diablo mudo*, ed. C. C. García Valdés, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
 - *El divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
 - *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado Morales, Madrid, Cátedra, 2000.
 - *La lepra de Constantino*, ed. L. Galván y R. Arana Caballero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
 - *La primer flor del Carmelo*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
 - *La universal redención*, ed. M. Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
 - *Las Órdenes Militares*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
 - *Lo que va del hombre a Dios*, ed. M.^a L. Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- Cascales, F., *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- Cilveti, Á. L., «Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 65, 1989, pp. 139-177.
- «Lo verosímil maravilloso en el auto de Calderón», en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. I. Arellano y B. Oteiza, *Rilce*, 12.2, 1996, pp. 195-226.
- Curtius, E. R., «Nomina Christi», en *Mélanges Joseph de Ghellinck*, S. J., Gembloux, Duculot, 1951, vol. 2, pp. 1029-1032.

- Delgado Morales, M., «*La devoción de la cruz: entre la crueldad humana y la clemencia divina*», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 97-109.
- Entwistle, W. J., «Calderón's *La devoción de la cruz*», *Bulletin Hispanique*, 50, 1948, pp. 472-482.
- Flasche, H., «El tema del arrepentimiento en Calderón», *Iberoromania*, 23, 1986, pp. 174-184.
- Friedman, E. H., «The Other Side of the Metaphor: An Approach to *La devoción de la cruz*», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 129-141.
- Füglister, N., «Fundamentos veterotestamentarios de la cristología neotestamentaria», en *Mysterium salutis. Manual de teología como historia de la salvación*, trad. G. Aparicio y J. Rey, Madrid, Cristiandad, 1971, vol. 3, tomo 1, pp. 121-243.
- Galván, L., «Auto sacramental y aventuras caballerescas: *La divina Filotea* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 215-228.
- Hathaway, B., *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, New York, Random House, 1968.
- Hernández González, E., *Estudio comparativo y edición de «La cruz en la sepultura» y de «La devoción de la cruz» de Calderón*, Granada, Universidad de Granada, 1999 [tesis CD-Rom].
- Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- Honig, E., «Calderón's Strange Mercy Play», en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. B. W. Wardropper, New York, New York University Press, 1965, pp. 167-192.
- Isidoro de Sevilla, san, *Etimologías*, ed. bilingüe J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 2004.
- López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, en *Obras completas*, I, ed. J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Loveluck, J. (ed.), *La devoción de la Cruz*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957.

- Lion, E. De (Eucherii Lugdunensis), *Formulae spiritualis intellegentiae*, ed. C. Mandolfo, Turnhout, Brepols, 2004.
- Mckendrick, M., «Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo», en *El mundo del teatro español en su Siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 313-326.
- Menéndez Peláez, J., «Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 49-67.
- Miñana, R., *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- Morón Arroyo, C., «Los autos sacramentales y la historia de la salvación», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 305-324.
- O'Connor, Th. A., *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988.
- Parker, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, trad. F. García Sarriá, Barcelona, Ariel, 1983.
- Reichenberger, K. y R., *Manual bibliográfico calderoniano*, vol. 4, Kassel, Reichenberger, 2009.
- Repes, W., «Para la historia de los nombres de Cristo: de la Patrística a fray Luis de León», *Thesaurus*, 20, 1965, pp. 325-346.
- Reyre, D., *Lo Hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- Rull, E., *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- Sáez, A. J., «Estrategias de la verosimilitud en el *Coloquio de los perros*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 2010a, pp. 215-228.
- «Una aproximación a *La devoción de la cruz*, drama temprano de Calderón», en *Contra los mitos y sofismas de la «teoría literaria» posmoderna (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, ed. J. G. Maestro e I. Enkvist, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010b, pp. 217-241.

- «El “divino don de la habla”: el *Coloquio de los perros* desde la tradición clásica y bíblica (contribución al estudio de sus fuentes)», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30 de septiembre-4 de octubre de 2009)*, en prensa.
- Serrano Plaja, A., «El absurdo en Camus y en Calderón de la Barca», en *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, vol. 2, pp. 389-405.
- Strosetzki, C., «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.
- Tasso, T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari, Laterza, 1964.
- Taylor, V., *The Names of Jesus*, 2.^a ed., London, Macmillan, 1962.
- Trend, J. B., *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, Oxford, Basil Blackwell, 1956.
- Valbuena Prat, Á. (ed.), P. Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, 5.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- Varey, J. E., «Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, ed. H. Flasche, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 155-170.
- Vitoria, Fray Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1676.
- 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)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 185-198.