

UNA APROXIMACIÓN A *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ*, DRAMA TEMPRANO DE CALDERÓN¹

Adrián J. SÁEZ
Universidad de Navarra

Calderón, siguiendo una práctica usual entre los escritores auri-seculares, reescribió *La Cruz en la sepultura* con el más célebre título de *La devoción de la Cruz*. Corregía, ampliaba y perfeccionaba el texto anterior, cuyo texto-copia todavía no se ha podido identificar (Wexler, 1966: 13-14; McKendrick, 1989: 314)². Su redacción definitiva se sitúa en torno a 1622-1623, antes de su publicación en la *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, María de Quiñones, 1636; Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640, con modificaciones)³. Se trata, por ende, de una comedia temprana y parece ser “la obra de un escritor joven que está buscando su propio estilo” (Varey, 1973: 167 y 155), calificada incluso como “la más importante de las obras del grupo juvenil, romántico, de Calderón” (Valbuena Prat, 1970: XXVIII)⁴. Muchos de sus episodios responden a convenciones tea-

¹ El presente estudio se inscribe dentro de mi de tesis doctoral titulada *Estudio y edición de “La cruz en la sepultura” y “La devoción de la cruz”, de Calderón*, en curso y recién comenzada, bajo la dirección de Ignacio Arellano. Por ello, las conclusiones ofrecidas poseen carácter de acercamiento inicial. A la espera de ofrecer un texto crítico y depurado, cito por la edición de Delgado Morales; modifico en ocasiones —sin indicarlo— la puntuación y acentuación, etc. Forma parte del proyecto del GRISO de edición de las *Comedias Completas de Calderón de la Barca* que dirige Ignacio Arellano.

² Para la reescritura en Calderón, sólo Carreño (1997) y Rodríguez Gallego (2010); para algunos ejemplos comentados, Arellano (2006: 17-21).

³ Delgado Morales (2000: 11-20).

⁴ Menéndez Pelayo (1881: 207) escribe: “es una de las comedias de juventud: está escrita con mucha frescura, con mucho desenfado, con mucha gallardía, con

trales 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, robos, pasiones, venganzas, duelos y lances de espadas, anagnórisis, arrepentimientos, resurrecciones y ascensiones⁵— que han causado desorientaciones críticas por varios senderos, por algunos de los cuales se caminará de modo sucinto en esta ocasión.

Pese a ser creación de mocedad, pronto gozó de la consideración de obra maestra. A decir de McKendrick (1989: 316), *La devoción de la Cruz* “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”⁶. Especialmente incomprendido ha sido y es la salvación final del pecador Eusebio, cuyo único mérito parece ser su constante devoción al símbolo de la Cruz. Igualmente, el devenir dramático de su hermana Julia y las acciones autoritarias y crueles que Curcio ejerce sobre su familia a lo largo del drama, abocándola a la destrucción, no han sido debidamente entendidos, pero sí han sido desgraciadamente examinados desde algunas de las posmodernas escuelas (pseudo)exegéticas, como el psicoanálisis y el feminismo⁷. Acertadamente, avisa Delgado Morales en su edición (2000: 51):

es necesario tener en cuenta las condiciones culturales y religiosas en que se escribieron *La devoción de la cruz* y las comedias de santos y bandoleros para no reducir su posible significado al horizonte de expectativas creado por la cultura o el credo religioso de un lector particular.

menos convencionalismo y menos artificiosa manera que la que empleó en la madurez de su talento. [...] lo que pierde el drama por inexperiencia del autor, lo gana en libertad y franqueza”. Hesse (1973: 361) la define como “[an] early masterpiece by Calderón”. También la creen temprana Montiel (1961: 30) e Iglesias Feijoo (2006: XV). McKendrick (1989) estudia una escena de *La Cruz en la sepultura* que posteriormente fue suprimida en *La devoción*, por Calderón o por una mano ajena, como un rasgo de su “aprendizaje artístico” (323).

⁵ Benabu (1988: 218) se refiere al gran número de hechos que ocurren en la primera jornada.

⁶ Parker (1949: 403): “Es ésta una obra que ha merecido muchos elogios, pero aún mayores censuras”.

⁷ Por poner un ejemplo, creo que son muy dudosas las conclusiones de Kartchner (1999) en su análisis de ciertos pasajes desde la perspectiva del tabú y de hipotéticos sentidos sexuales presentes en el texto.

En efecto, no sólo esta comedia, sino el conjunto del teatro áureo debe leerse e interpretarse desde los parámetros del momento, sin olvidar el pacto de lectura y las convenciones genéricas de cada obra, y bregando contra la persistente “recepción deforme de la comedia española” (Arellano, 2004: 53)⁸. Sin embargo, en estas corrientes que portan la libertad por bandera, pero que constituyen más un movimiento sociocultural que una escuela de estudio⁹, en muchas ocasiones el rigor crítico deja paso a ideas anacrónicas y a prejuicios que se unen a anteriores errores hermenéuticos, aplican nociones inadecuadas de otras disciplinas, y alumbran conclusiones poco funcionales e incluso irrelevantes para el estudio de la Comedia.

CURCIO, LA AUTORIDAD PATERNA Y LA FAMILIA

Si la maestría de *La devoción de la Cruz* no admite duda, la crítica suele indicar algunas defectos, con los personajes al frente como diana: así, Menéndez Pelayo (1884: 211-212) subrayaba la inverosimilitud y la falta de profundidad psicológica de Julia, mientras Alcántara y Revilla aludían a “la impropiedad de algunas figuras” (en Huerta Calvo, 1999: 183), carencia de matices que también apreciaban Brenan (1953) y Trend (1956), comentarios que se suman a la manida teoría de la caracterización superficial de los personajes del teatro aurisecular. Al margen de estas valoraciones, se difiere en situar a Curcio, Eusebio o Julia, como figura protagónica por excelencia de *La devoción*. Entwistle (1948), Parker (1949: 405 y 408; 1976a: 346-352; 1976b: 370-371)¹⁰ y Ruiz Ramón (1969) consideran a Curcio el centro de la tragedia, mientras que por Julia se inclinan Valbuena Prat (1968: 420), Mariscal (1981), Huerta Calvo (1999: 188) y Rey Hazas (2003: 16), y apuestan por Eusebio Valbuena Briones (1965: 139), O'Connor (1983) y Benabu

⁸ Véase Arellano (1999) para estudios imprescindibles sobre el teatro español. Maestro, además de exponer sus ideas y postulados, critica razonadamente ciertos movimientos de interpretación; véase su *Crítica de la razón literaria* (2006-2009). También Varela Álvarez (2007: 21-82).

⁹ Así lo afirma Culler (1997: 126) respecto al feminismo.

¹⁰ Escribe Parker (1976: 349): “Aunque Eusebio es el protagonista *en la acción*, Curcio aparece, a través de la estructura dramática de la obra, como el personaje principal *en el tema*, puesto que todo gira alrededor suyo”, para después concluir: “Curcio, y no Eusebio, es el verdadero eje de la tragedia”.

(1988). No obstante, creo que en este caso debe considerarse que cada personaje juega una función importante en el drama y deben considerarse como elementos dramáticos en su conjunto (O'Connor, 1986: 371), pues la tríada constituida por Curcio, Eusebio y Julia es la piedra angular del drama, y sus acciones están íntimamente entrelazadas.

Curcio se convierte, desde la prehistoria del drama, en factor fundamental para el devenir de la obra y de los personajes que la integran. Es, ciertamente, “padre inhumano y verdugo de su familia” (Arellano, 2009: 24). Según el principio de causalidad asentado por Parker (1976a: 346-352) para la interpretación del drama aurisecular, todos los sucesos que acontecen a sus hijos, Eusebio, Julia y Lisardo, parten de la actuación inicial de Curcio, motor esencial de la acción, aunque ellos no carecen de libre albedrío. En la primera jornada, él mismo informa de lo acontecido a Julia: enviado en embajada ante el Papa, permanece en Roma ocho meses, período tras el cual regresa y descubre a su mujer a punto de dar a luz. Incapaz de pensar y asolado por sospechas, decide vengarse. El siguiente parlamento es muy significativo sobre su proceder:

Ya me había prevenido
por sus mentirosas cartas
esta desdicha, diciendo
que, cuando me fui, quedaba
con sospecha; y yo la tuve
de mi deshonra tan clara
que, discurriendo en mi agravio,
imaginé mi desgracia.
No digo que verdad sea;
pero quien nobleza trata
no ha de aguardar a creer,
que el imaginar le basta.

[...]

Y aunque a veces discurría
en su abono, y aunque hallaba
verisímil la disculpa,
pudo en mí tanto la instancia
del temor que me ofendía
que, con saber que fue casta,
tomé de mis pensamientos,
no de sus culpas, venganza.
(vv. 659-670; 699-706)

El orgulloso Curcio confía únicamente en su percepción, sin buscar la comprobación ni creer en indicios positivos, sólo atento a las con-

venciones y los imperativos sociales, con el honor como pilar fundamental entre sus valores¹¹. Verdaderamente, como estudia Wardropper (1970), su facultad racional queda ensombrecida por la fuerte influencia de la “facultad irascible”, porque únicamente en ocasiones relativas al código del honor pierde la capacidad de razonar¹². En definitiva, “La flaqueza trágica de Curcio es precisamente su incapacidad para percibir la realidad, para distinguir entre la ilusión y la verdad” (McKendrick, 1989: 316)¹³. Tratando de evitar una quimérica deshonra, acabará inmerso en el deshonor. Su crimen y sus autoritarias acciones¹⁴, al igual que el error sexual de Layo en el mito de Edipo, le conducirá a la pérdida del honor personal y a la destrucción de su familia (Honig, 1965): Lisardo muere herido por su hermano Eusebio, quien perece perseguido por los aldeanos; Julia debe refugiarse en un convento tras sus delitos (lo que supone una muerte en vida: “acaba la vida” dice ella, v. 425), y el superviviente Curcio debe permanecer el resto de sus días con el remordimiento y la conciencia culpable de ser el principal causante de tales desgracias, además de haber perdido el honor, su tesoro más preciado¹⁵. Así pues, no puedo coincidir con Benabu, quien sostiene que “The father / son conflict [...] is not exploited for its tragic potentiality” (1997: 12), ya que una situación paterno-filial tan dramática de principio a fin posee difícil parangón en la comedia áurea¹⁶. Según acertadas palabras de Parker (1991: 107), “El conflicto entre padre e hijo revelado por esta obra no podría haber sido más violento ni más terrible”.

¹¹ Valbuena Prat (1968: 459, n. 32) vincula a Curcio con los padres de Lisarda en *El esclavo del demonio* de Mira y de Bruno en *El mayor desengaño* de Tirso.

¹² Véanse, por ejemplo, las palabras de Delgado Morales (2000: 34-37).

¹³ Véase McKendrick (1989: 317-318) para más precisiones sobre la percepción deficiente de Curcio y Julia.

¹⁴ A su hija le dice “[...] sola mi voluntad / en lo justo o en lo injusto / has de tener por tu gusto” (vv. 583-585).

¹⁵ Ver la diferente evolución de Curcio y Eusebio en Friedman (1982: 132-133).

¹⁶ Atina al comparar a Curcio con Pedro Crespo porque, en contraposición a éste, “Curcio is an irate old man during most of the play who displays none of the fruits of wisdom and experience” (1997: 13). Aubrun (1957) se acerca a la conflictiva relación padre-hijo en *La devoción* y otras comedias. Parker (1991: 106) piensa que la importancia del conflicto paterno-filial en el teatro de Calderón responde al fuerte impacto emocional que supuso para él el descubrimiento de que Francisco González Calderón era su hermano. Véase Rothe (1978).

Ahora bien, no creo que “Curcio se convierte en un médico semejante a don Gutierre” (Delgado Morales, 2000: 31)¹⁷, porque el paralelismo con el caso de *El médico de su honra* no existe. Su mujer, Rosmira, muere siendo absolutamente inocente, víctima de las sospechas infundadas de un maníaco de la honra y, como apunta Wardropper (1970: 928), se erige en caso único entre las mujeres calderonianas que mueren a manos de sus maridos. No obstante, puede afirmarse con Huerta Calvo (1999: 183) que Curcio “lleva en su personalidad el germen de la tragedia, derivado de la obsesión con que considera el tema del honor”¹⁸.

EUSEBIO Y JULIA, HERMANOS PERDIDOS

El devenir de Eusebio no puede definirse como un complejo edípico, tal como hace Rank (1992)¹⁹, por más que sus paralelos con el mito sean notables. Junto a las raíces míticas se encuentra un profundo problema humano, social y moral. Nacido al pie de una cruz en el monte, Eusebio no conoce sus orígenes (“Yo no sé quién fue mi padre”, v. 215), caso muy similar al de Segismundo en *La vida es sueño*²⁰ y otros personajes calderonianos. La maldad de Eusebio es muy relativa: “no es un tipo perverso” (Valbuena Briones, 1965: 140), pero en su lucha por hallar su identidad y encontrar una posición que se le ha negado en la sociedad realiza numerosas acciones violentas. Paradójicamente, tratando de integrarse en la sociedad, su actuación justifica la percepción que los demás tienen de él (Sloane, 1977: 306)²¹. La trama le encamina u orienta a delinquir, y únicamente el símbolo de la Cruz le permite

¹⁷ Tampoco lo cree Arellano (2009: 25).

¹⁸ O'Connor (1986: 368) también compara *La devoción* con *El médico* por su común actitud trágica o “fatalista” y por el final sin solución concluyente, lo cual comparte asimismo *La vida es sueño*. Por su parte, Benabu (1988: 216-217) aprecia paralelos entre Curcio y don Gutierre, y Wardropper (1970: 928-929) establece similitudes entre las reacciones de ambos personajes.

¹⁹ Así lo sostiene Parker (1991: 110) contra la tesis de Constandse.

²⁰ Sobre este punto preparo un estudio más detenido. Honig (1965: 173) relaciona a Eusebio con los héroes míticos por su origen desconocido.

²¹ McKenrick (1989: 318) afirma que “Con una ironía apropiada, las flaquezas de Eusebio hacen eco de las de su padre”, pues mientras el primero pretende la aceptación social, el segundo anhela la eminencia social.

contener e impedir algunas desdichas. A modo de muestra, se hace “capitán de bandoleros” (v. 952) a la fuerza, no por voluntad propia: una vez muerto Lisardo, le han arrebatado sus bienes, es perseguido por la justicia y debe buscarse el sustento, y además su amada se ha separado de él²². Tampoco es, sin embargo, inocente: tiene su dosis de culpa, que comparte con Curcio, según la “responsabilidad difusa” que estudia Parker (1976b: 371).

Rechazado por la familia de Julia debido a sus humildes orígenes, reivindica su nobleza adquirida y persiste en sus intenciones de unirse a ella, trocando sus intenciones legítimas en pasión vengativa:

Y, pues queréis estorbar
que yo su marido sea,
aunque su casa la guarde,
aunque en un convento la tenga,
de mí no ha de estar segura;
y la que no ha sido buena
para mujer, lo será
para amiga.
(vv. 355-362)

El impulso violento de Eusebio no cesa ni cuando sabe que Julia está en un convento y se aventura al sacrilegio:

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.
(vv. 1069-1075)

Con galas de Ícaro y Faetón (vv. 1406-1407)²³, asciende físicamente para alcanzar la entrada, pero desciende moralmente (Varey, 1973: 162), cayendo como Adán y Lucifer. Ya dentro, se debate entre “la fuer-

²² Para el tipo del bandolero, véase Sullivan (1981) y Sánchez Aguirreolea (2006).

²³ Friedman (1982: 140-141, n. 8) nota interesantes similitudes entre estos personajes mitológicos y la historia de Eusebio.

za y el gusto" (v. 1515), vence su apetito creciente (vv. 1546-1549) y aumenta su atrevimiento hasta retar a su rival, Dios: "Julia, aunque te guarde el Cielo / he de gozar tu hermosura" (vv. 1174-1175). La atracción que sienten ambos procede, según dice Eusebio, de una "causa más oculta" (v. 1545), que se entiende a la luz de sus lazos familiares: no es fruto de un amor pervertido o neurótico, sino consecuencia de las similitudes que los unen dado su parentesco (Entwistle, 1948: 475-476), el cual desconocen.

Esta relación incestuosa, que ronda la obra con peligro, es una de las facetas que más ha sorprendido a lectores y críticos. El incesto²⁴ es tema de inmensa fuerza dramática, no hay duda, y ha despertado la curiosidad desmedida de determinadas escuelas de pensamiento. Según Rodríguez López-Vázquez (1978), en el teatro de Calderón se relaciona con el conflicto edípico padre-hijo, si bien el más común es el lateral (entre hermanos); suele agravarse por el estado religioso de la hermana, lo que implica una rebelión frente a la moral de la Iglesia y una crítica a la moral conventual; y también implica un desafío al poder del rey (punto que no se comprueba en la obra estudiada). Añade que "Calderón reproduce no sólo el esquema mítico de Edipo, sino también, y esto en el orden moral-social, el mismo problema cristiano de la paternidad social (José) y divina" (1980: 669). Acerca del caso de *La devoción*, Valbuena Prat (1970: XXIX), Parker (1991: 104-106) y Rank (1992: 550-554) —en la estela de Freud— han sugerido una relación entre el motivo del incesto y algunos episodios de la vida personal de Calderón, opción discutible como fuente argumental por basarse en conjeturas, como reconoce el propio Parker (1991: 104, 109-110 y 116) a la luz de determinados documentos (Schons, 1928). Parece preferible el mito de Edipo en sus diversas versiones, y otras muy variadas fuentes (ciertos pasajes bíblicos, por ejemplo) pudieron contribuir a la elaboración de la pieza²⁵. Sea como fuere, no hay lugar para desviaciones sobre la tentativa de incesto en la comedia. En el momen-

²⁴ Rodríguez López Vázquez (1978 y 1980) y Rodríguez Cuadros (1989). Este motivo aparece en varias obras calderonianas: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, *El purgatorio de San Patricio*, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, *Las tres justicias en una*, *Los cabellos de Absalón*, etc.

²⁵ Próximamente se podrá ver un estudio titulado "Mitos clásicos y paganos en *La devoción de la Cruz*, de Calderón". Honig (1965: 172) piensa que debajo del incesto —no realizado, recuérdese— late el recuerdo del Pecado Original del Génesis.

to en que Eusebio contempla la marca que consta en el pecho de Julia, desiste de su pasión y huye (vv. 1606-1619)²⁶. No persiste en sus amores, y no puede apuntarse a una relación incestuosa porque no se culmina. Mientras la realidad familiar permanece en la penumbra, la buscada unión entre Eusebio y Julia funciona dentro del conocido esquema amoroso de galanteo y desnivel social, propio de tantas comedias, que hace que la acción avance (léase, el duelo con Lisardo). El incesto funciona como motivo dramático que se revela progresivamente y, a la par, realza el poder de la Cruz en su descubrimiento. Después, al ver a Eusebio muerto y reconocerlo como su hermano, Julia ve también sus yerros y solicita perdón (vv. 2547-2565; 2570-2574). Igualmente, Eusebio y Curcio sienten una cierta atracción desconocida, y si el primero se presta a que se cumpla la venganza, el segundo intenta, sin suerte, salvar su vida.

Julia es, seguramente, el personaje mejor valorado por la crítica reciente, a excepción de Menéndez Pelayo (1884), Romera-Navarro (1949: 387), quien la considera “absurda sencillamente” y Brenan (1953). Sus acciones y parlamentos son, desde el comienzo, pasto fecundo para acercamientos psicoanalíticos y feministas. Rey Hazas la considera “uno de los ejemplos más ilustrativos de la defensa de la libertad femenina” (2003: 16). Al ser informada por su padre de la decisión de ingresar en un convento, ella se resiste a la *patria potestas*:

[...] La autoridad
del padre, que es preferida,
imperio tiene en la vida,
pero no en la libertad.
[...]
Sólo tiene libertad
un hijo para escoger
estado que el hado impío
no fuerza el libre albedrío.
(vv. 575-578; 586-589)

Únase a esto las verdaderas razones de Curcio: alega con entusiasmo el deseo de ella, por completo inexistente. Antes Lisardo había informado de la realidad a Eusebio: Curcio ha arruinado a su familia, y el convento es la única salida honrosa que resta (vv. 175-182). En este

²⁶ Eusebio comienza pretendiendo en secreto a Julia, lo cual enfurece a Curcio y Lisardo (vv. 145-174). Véase Parker (1973).

contexto, se entiende la reacción de Julia, que ve su libertad oprimida por el rigor paterno: se rebela ante la autoridad de su padre en cuanto a hija, más que como reivindicación de la mujer frente al orden social establecido; esto es, su actuación se mueve más en el plano individual y familiar que en el social. Ni al final su padre se apiada de ella, cuando ella cesa en su devenir rebelde y aparece como una pecadora arrepentida (vv. 2552-2562), puesto que interrumpe su parlamento y trata de sesgar su vida.

McKendrick (1969: 14) piensa que Julia “is the victim of an unjust father and an unjust God”²⁷: es cierto que padece, como Eusebio, debido a las acciones pasadas de su padre, pero no es ignorada por Dios. Cuando finalmente cede a las pretensiones de Eusebio, éste se retira y ella le sigue²⁸, pero se arrepiente y ya no puede retornar a su celda. La retirada de la escala corre a cuenta de Ricardo y Celio, cómplices de Eusebio, y es ella misma quien interpreta simbólicamente el hecho y se engaña (Smieja, 1973: 38). Entonces, “desesperada” (v. 1766)²⁹, decide llevar una vida de crímenes y excesos, como hacen los protagonistas de *El condenado por desconfiado* y *El esclavo del demonio*³⁰. Confiesa los actos luctuosos que ha cometido con gusto (p. 224): mató a un pastor que le ayudó a orientarse, a un caminante al que robó su montura, a un matrimonio de pastores que la hospedaron en su casa y a un cazador cuyas ropas sustrajo mientras dormía³¹. Menéndez Pelayo (1884: 211-212) juzga su comportamiento “un cambio de carácter que el autor no ha preparado bien” y “uno de los defectos capitales del drama”:

No se comprende que una doncella, a quien se ha pintado antes tímida, modesta y recatada, y que, aun después de bajar por la esca-

²⁷ Opina que respecto a Julia “la responsabilidad de Curcio es doble” (1994: 173)

²⁸ Esta decisión la convierte en Eva, la transgresora en el Edén (Honig, 1965: 187).

²⁹ Sobre la desesperación de Julia y lo escrito por Santo Tomás en la *Suma Teológica* al respecto ver Entwistle (1948: 476-478). Nótese que, a diferencia de otras bandoleras, no pretende recuperar la honra porque no la ha perdido en ningún momento, aunque la entrada de Eusebio en su aposento ya constituiría una ofensa. McKendrick (1969: 14) dice: “Julia differs from the normal woman bandit in that she is only emotionally committed to Eusebio”.

³⁰ Véase la nota de Delgado Morales a los vv. 1068-1079.

³¹ McKendrick (1969: 15) cree que los asesinatos son “a conventional symbol of revolt”.

la, siente tentaciones de volver al monasterio; de la noche a la mañana desaparezca de su celda, y en el término de dos o tres días, por que no le da más el autor, llegue a cometer hasta cinco o seis homicidios, todos sin necesidad, ocasión ni motivo. Ni esto es humano ni esto es carácter.

A su vez, Brenan (1953: 287) considera estos crímenes como un absurdo más en “a religious melodrama of the most romantic and extravagante kind”, mientras Alborg (1974: 679) cree que Calderón “se excede lastimosamente al atribuirle innecesarios crímenes en su corta vida de ‘bandolera’”. Valbuena Prat (1969: 309) no acierta más al pensar que “la índole neurótica de este tipo femenino, que fatalmente —en el subconsciente— tiende al incesto, había de resolverse también en el sadismo” (similar en Rank, 1992: 550-554). Sorprende tal concentración de crímenes en un tiempo tan reducido y la veloz mudanza de actitud en Julia, pero precisamente Calderón ha pretendido con ello subrayar el estado moral en que se halla inmersa Julia tras haberse hundido en el pecado desde su salida del convento:

Demonio soy, que he caído
despeñado deste cielo, [*Baja.*]
pues, sin tener esperanzas
de subir, no me arrepiento.
[...]
Tan deslumbrada camino,
que en las tinieblas tropiezo
y aún no caigo en mi pecado.
(vv. 1702-1705; 1710-1712)

Esta situación evitará, precisamente, que comprenda de modo adecuado la retirada de la escala. Además, cambia de atuendo, lo que simboliza el paso a una nueva vida: de los hábitos religiosos pasa a vestirse con indumentaria varonil de bandolero, cambio doble que sorprende a Eusebio (vv. 1935-1936). Durante toda la obra Julia se debate entre las imposiciones de su padre y su relación con Eusebio, entre el deber familiar y el amor, e intenta hallar su propio camino.

DRAMA Y TEOLOGÍA

Marcado desde su nacimiento por una serie de desgracias y actor principal de un amplio abanico de delitos y pecados, Eusebio mantiene en todo momento una devoción sincera y “natural” —desde el

nacimiento— al símbolo de la Cruz. Pese a no conocer su pasado, se presenta así:

Eusebio soy de la Cruz,
por su nombre y por aquella
que fue mi primera guía
y fue mi guarda primera.
(vv. 243-246)

Nacido al pie de la Cruz (vv. 216-217) y marcado con ella en el pecho, de nuevo comenta:

[...] los Cielos
me han señalado con ella
para públicos efectos
de alguna causa secreta.
(vv. 335-338)

La función de tal marca no la entenderá el protagonista hasta el final del drama (Ruiz Ramón, 1969: 16-17). Más adelante, cuando Curcio descubre esta marca en Eusebio, reconociéndolo como su perdido hijo, dice:

Son las armas que me dio
esta cruz, a cuyo pie
nací; porque más no sé
de mi nacimiento yo.
(vv. 2342-2345)

A su vez, Curcio exclama:

Que no sin misterio el Cielo
os señaló porque al suelo
fuerais prodigio los dos.
(vv. 2371-2373)

En la tercera jornada, Eusebio es herido por un escuadrón de furibundos villanos que buscan justicia y venganza, sin permitir que sea apresado y llevado con vida a Sena como pretende Curcio. Cae despedido y tal bajada le hace ver la necesidad de arrepentimiento: “mejor será ir / donde al Cielo perdón pida” (vv. 2270-2271). Muriéndose en el mismo lugar donde nació y murió su madre, expone la doctrina católica sobre la Cruz donde murió Cristo:

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
sólo por los pecadores.
A mí me debes tus loores,
que por mí sólo 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)³²

Como 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 (segundo Adán) y entre pecado y Redención³³. En el auto *La lepra de Constantino*, la Fe se

³² Compárese con el parlamento en que la reina de Sabá expone el sentido cristológico y salvífico del “árbol del mejor fruto” en el auto sacramental *El árbol del mejor fruto* de Calderón. Véase Arellano (2008).

³³ Véase Arellano (2008: 30-32 y 33-45) para estos paralelismos, que estudia según *La cueva de los tesoros* y para la leyenda del árbol de la Cruz, respectivamente.

refiere al árbol como “inmediato instrumento / de la redención”, pues “sin fruto sana / la infición de la serpiente” (vv. 1595-1596; 1608-1609), aludiendo claramente a la Cruz en que padeció Cristo. También se piensa parte integrante del Arca de la Alianza (vv. 2280-2282) y del Arpa del rey David (v. 2284), etc., imágenes corrientes en la iconografía emblemática (Mariscal, 1981: 348) y en las oraciones, sermones y tratados del momento. Comenta Arellano (2008: 40) a propósito que “Sin duda 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 de Oriente*”, corpus al que puede añadirse este pasaje de *La devoción de la Cruz*³⁴.

Mediante este parlamento, por otra parte, Eusebio ha explicitado el valor salvífico del signo, amén de realizar un acto de contrición perfecta, con el que logra salvarse a través de su arrepentimiento en la misma cruz, al igual que el “buen ladrón” de la Crucifixión (vv. 2299-2300), presente en *Lucas*, 23, 39-43. Wardropper (1983) clasifica *La devoción* como comedia religiosa y la incluye dentro del subgrupo de salvación de grandísimos pecadores, junto a *El purgatorio de San Patricio*.

Creyéndole muerto, Curcio desea enterrar en sagrado a su hijo Eusebio, pero no puede, al haber muerto sin confesar. Queda entonces en “rústica sepultura” (v. 2439), pero con la venida de Alberto se descubre que Eusebio todavía vive, maravilla sobrenatural que él mismo explica al clérigo:

De su parte,
mi fe, Alberto, te llamó,
para que antes de morir
me oyeses 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.
[...]
¡Tanto el Cielo puede
de la Cruz la devoción!
(vv. 2480-2489, 2494-2495)

³⁴ Sobre la relación de la comedia con el género autosacramental, tan a menudo comentado por los estudiosos, véase Hernández González (1999:154-176).

Y Alberto refiere el milagro³⁵:

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. 2536-2540)

Sobre esta resurrección de Eusebio opina Mariscal (1981: 348) que “actúa como reiteración dramática del tema central (la salvación moral)”, escena simbólica que funciona como emblema moral y que nunca se diseñó con intención verosímil. Mientras, según O’Connor (1986: 372), sirve a tres propósitos: 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, por último, enfatiza “la naturaleza milagrosa” de la Redención y Salvación humana. Explícita, además, el fracaso de las leyes del honor por el que Curcio buscaba venganza y la victoria de una intervención superior (Honig, 1965: 178) que castiga al mal padre y perdona a sus pecadores vástagos³⁶. No debe olvidarse tampoco que 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)³⁷. Tampoco es azaroso desde el punto de vista de la representación y del espectáculo, pues ofrecía al admirado auditorio un final apoteósico con uso tramoyas y efectos escenográficos muy propio de las comedias de santos³⁸.

³⁵ Loveluck (1957: 39, n. 27) aprecia en el milagro de Berceo “El monje y San Pedro” (*Milagros de Nuestra Señora*) el tema del regreso del alma al cuerpo para que el pecador tenga oportunidad de salvación.

³⁶ Honig (1965: 181) compara esta victoria con el Nuevo Testamento frente al Antiguo.

³⁷ Para Friedman (1982: 131), “Eusebio’s respect for the Cross heralds his forthcoming conversion, and the miracles of the Cross prefigure the miraculous confession alter death”.

³⁸ Véase Delgado Morales (1997; 2000: 59-78) para la dimensión espectacular de la obra.

En suma, Eusebio logra confesarse y salvarse al fin, tras los numerosos crímenes perpetrados, gracias al respeto y adoración constantes que profesa a la Cruz. Este hecho, el perdón de un gran y pertinaz pecador merced a la devoción a un símbolo, ha causado un vario catálogo de exégesis erróneas y desviadas, que en su mayoría leen el suceso desde una perspectiva contemporánea que excluye la adecuada comprensión de la doctrina religiosa que contiene el texto de Calderón, considerando, al igual que Gil en *La Cruz en la sepultura*, que el final es “dudoso” e indeterminado (vv. 113-114), si no incomprensible o inverosímil. Por ejemplo, Trend (1956: 135) dice que “Parece la *reductio ad absurdum* de la religiosidad española”, y Serrano Plaja (1966) ve una suerte de absurdo cristiano en la estrecha relación entre el pecado extremo y la capacidad divina para perdonarlo³⁹.

Pero como bien dice Parker (1949: 404-405), la devoción de Eusebio hacia el símbolo de la Cruz no debe considerarse desde un enfoque realista, sino como “representación externa, en forma irreal y hasta cierto punto simbólica” del tema, pues constituye “una disposición interna del alma” y la Cruz es “el símbolo de la paz entre los hombres, y entre la Humanidad y el Creador”. No en vano, no cumple una simple función supersticiosa e irracional de fetiche o talismán como cree Ticknor (1948: 428)⁴⁰, ni es un mero objeto material destinado al culto religioso, sino un signo visible que simboliza, como elemento de mediación entre Dios y el hombre, la Redención de la Humanidad por el sacrificio cruento de Jesucristo en la Cruz del monte Calvario y la Salvación colectiva e individual, amén de ser fuente de la gracia sobrenatural y nacedero de donde manan todos los sacramentos, especialmente la Eucaristía (*Mateo*, 20, 28; *Marcos*, 10, 45; *Romanos*, 3, 25; *I Corintios*, 15, 56-57; *2 Corintios*, 5, 21; etc.)⁴¹. En este sentido, es perfectamente comparable con la devoción hacia la Virgen María (Delgado Morales, 2000:

³⁹ Valbuena Prat (1968: 421; 1969: 309) tampoco entendió este final maravilloso, y considera el ascenso de Julia “externo e ingenuo”.

⁴⁰ Desde esta perspectiva, la enseñanza final que se obtiene es totalmente desahogada, como ya apuntaba Parker (1949: 404). Demuestra que no se trata de una mera superstición la burla que realiza el gracioso Gil acerca de la falsa fe a este signo, saliendo a recoger leña cargado de cruces por si se encuentra a Eusebio (vv. 1772-1779); ya lo apuntan Hesse (1973: 377, n. 15) y McKendrick (1994: 172).

⁴¹ Véase Izquierdo (2006: 202-212) sobre diversos aspectos de la Cruz que ahora no puedo desarrollar.

53). Por todo ello pienso que debe escribirse con mayúscula inicial, para diferenciarla de otros empleos del término alejados de simbolismo religioso alguno (por ejemplo, las cruces que Eusebio sitúa en las tumbas de sus víctimas), al igual que en inglés se usa (*Holy*) *Cross* frente a *cross* o *Heaven* como envés de *sky*, o en español la oposición *Dios* (cristiano) / *dios* (divinidades paganas).

Desempeña igualmente una importante función argumental (pues impide la consumación del incesto y permite la anagnórisis familiar)⁴² y constituye, como piensa McKendrick, “un símbolo de la piedad y del perdón, del amor y de la compasión, en realidad de todas las cualidades de que carecía el cruel y represor padre de los gemelos que se presenta como responsable en último término de lo que ha sido de ellos” (1994: 172), simbolizando por tanto el amor del Padre para con el Hombre, presencia divina que contrasta en la comedia con la actitud de Curcio y el destino eterno que aguarda tras la muerte (O’Connor, 1986: 367, 371 y 373; McKendrick: 1994: 173). Representa la clemencia frente a la crueldad y la venganza, la salvación de Eusebio y el castigo de Curcio (Parker, 1976: 350-351). Recuerda Valbuena Prat (1970: XXXV) que en el siglo XVII se advertía que era también un símbolo de la misericordia divina y no un simple fetiche como pensaban los protestantes⁴³. Así, la muerte de Eusebio tras confesarse inspira confianza a Julia y decide confesar sus pecados (Benabu, 1988: 213), así como cambiar a mejor vida, ascendiendo “a lo alto, asida de la cruz que está en el sepulcro de Eusebio” (acotación, p. 258).

Obsérvese, además, que la devoción de Eusebio a la Cruz no es superficial, sino profunda y constante en el tiempo⁴⁴. De hecho, en los tres lances más importantes de la comedia —los duelos con Lisardo y

⁴² Anota Honig (1965: 186) que este acto separa la imagen de Adán de la de Cristo en la figura de Eusebio, pues impide que se repita el Pecado Original.

⁴³ Mariscal (1981: 349) añade: “la cruz se encuentra a menudo como un topos básico en todos los libros de emblemas y [...] el lenguaje asociado allí con la cruz (árbol, bastón, vara, etc.) también se da en la obra de Calderón en un contexto igualmente simbólico”. Parker (1949: 395) se refiere a la barrera religiosa que ha separado ciertas interpretaciones sobre comedias religiosas, obstáculo presente en algunas exégesis de *La devoción de la Cruz*.

⁴⁴ Honig (1965: 172) escribe, sin embargo: “Having no identity, Eusebio takes the cross as a totemic object which corresponds to the talismán etched on his breast like a birthmark”. Friedman (1982: 132) cree que la devoción de Eusebio es ambigua y escasamente demostrada: “He is inspired by an object, his respect is mechanical, or perhaps intuitive, rather than reflective”.

Curcio y el intento de incesto con su hermana Julia— Eusebio se detiene ante el recuerdo, la alusión o la visión de la Cruz (Delgado Morales, 2000: 54). Más aún, promete arrodillarse y rezar siempre ante tal símbolo (vv. 1631-1636) y, en el colmo de su contradictoria vida, como muestra de deferencia, ordena poner una cruz en los sepulcros de todas sus víctimas (vv. 948-949)⁴⁵. Igualmente, relata los peligros de los que se ha librado merced a la Cruz: la caída en un pozo arrojado por su aya, un incendio en su casa, un naufragio y una terrible tormenta, un asalto de bandoleros y una estocada mortal que topó con una cruz que portaba al cuello.

Eusebio se salva, por tanto, no por la admiración que profesa a un símbolo, sino “porque esta devoción era la señal externa de una disposición interna del alma” (Parker, 1949: 404). Asimismo, su adoración hacia la Cruz no es el único mérito que posee para no condenarse, pues nunca ha perdido la fe y porque a lo largo de su vida ha realizado algunos actos positivos (Menéndez Pelayo, 1884: 216). Compárese con don Juan en *El burlador de Sevilla*, quien no cesa en sus acciones supuestamente heroicas sin arrepentirse hasta que se ve abocado al Infierno, cuando tardíamente —y puede que sin sinceridad alguna— pide la confesión. Presenta mayores similitudes, por el contrario, con el criminal Enrico de *El condenado por desconfiado*, quien alcanza la salvación merced a las tiernas atenciones que dedica a su padre Anareto y a su confianza en la misericordia divina, inmerso en todos sus actos perniciosos⁴⁶. Entwistle (1948: 478) afirma, según las explicaciones de Santo Tomás, que debido a que Eusebio mantiene una pequeña dosis de esperanza, no es completamente dañado y resiste a las tentaciones, “and Sufficient Grace becomes Efficient when he pronounces the formula of hope”. La salvación de Eusebio se relaciona, por tanto, con la controversia *de auxiliis divinae gratiae* —que enfrentó a dominicos y jesuitas— acerca del modo que tiene la gracia divina de actuar en la salvación o condenación de los hombres, y transmite como mensaje, pues, que el perdón de Dios alcanza a cualquier pecador siempre que se arrepienta con humildad y fe sinceras, frente a quienes abogaban por la predestinación. El proceso en conjunto ilustra la clemencia divina (Friedman, 1982: 131), y Eusebio se erige, así, en ejemplo viviente de la Providencia.

⁴⁵ Esta muestra se revela como irónica, como dice Menga: “con poner tras la ofensa / una cruz encima, piensa / que os hace mucha merced” (vv. 1109-1111).

⁴⁶ Véase Sáez (2010) y la bibliografía a la que allí remito, así como Morón Arroyo (1983), respectivamente.

CODA FINAL

Este breve acercamiento a *La devoción de la Cruz* de Calderón demuestra la necesidad todavía persistente de leer las comedias del Siglo de Oro desde los parámetros de su tiempo y sus correspondientes coordenadas históricas y socioculturales, no cediendo terreno a ciertas consideraciones posmodernas ni a los prejuicios hermenéuticos. De este modo se logra atender adecuadamente ciertos aspectos del drama que resultan, a día de hoy, de más difícil comprensión o más sorprendentes para el público (inocente y crítico) actual: la conflictiva relación de los miembros de la familia de Curcio, cuyo comportamiento irracional y cegado por los imperativos del honor abre la puerta a la desgracia; los encuentros y desencuentros de Eusebio y Julia, en quienes finalmente impera el libre albedrío frente al destino que parecen tener trazado⁴⁷; y el verdadero significado del símbolo de la Cruz en la comedia, cuya auténtica función debe interpretarse considerando su alcance salvífico y cristológico, pues por su constante devoción y respeto — además de por su fe y por ciertas acciones positivas— Eusebio logra redimirse y triunfar espiritualmente, a pesar de sus pecados.

⁴⁷ Escribe Ruiz Ramón (1969: 16): “La devoción de la cruz salva al héroe de su muerte eterna, pero no le ha salvado de su vida, porque la Divinidad, de la cual es signo la cruz, está presente en el transcurso de la existencia de los hombres, pero no anula ni su libertad ni el ‘hado’ o ‘estrella’ o destino implicado en el ejercicio mismo de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1974), *Historia de la literatura española II. Época Barroca*, 2.^a ed., Madrid, Gredos.
- Arellano, Ignacio (1999), *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Arellano, Ignacio (2004), "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español", en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coord.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón (Madrid, mayo de 2003)*, Madrid, Seacex (53-77).
- Arellano, Ignacio (2006), *Editar a Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Arellano, Ignacio (2008), "El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación", *Anuario Calderoniano*, 1 (27-67).
- Arellano, Ignacio (2009), "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón", *Anuario Calderoniano*, 2 (15-49).
- Aubrun, Charles V. (1957), "Enfants terribles dans la Comedia (1600-1650)", *Romanistisches Jahrbuch*, 8 (312-320).
- Benabu, Isaac (1988), "La devoción de la cruz y su 'felice' fin", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Steiner / Verlag / Wiesbaden (212-220).
- Benabu, Isaac (1997), "Calderón's *La devoción* and the Question of Genre", *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 10-11 (9-15).
- Brenan, Gerald (1953), *The Literature of the Spanish People: From Roman Time to the Present Day*, 2.^a ed., Cambridge, Cambridge University Press.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000), *La devoción de la cruz*, Manuel Delgado Morales (ed.), Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008), *La lepra de Constantino*, Luis Galván y Rocío Arana (ed.), Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2009), *El árbol del mejor fruto*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- Carreño, Antonio (1997), "The Poetics of Closure in Calderón's Plays", en Manuel Delgado Morales (ed.), *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg, Bucknell University Press (25-44).
- Culler, Jonathan (1997), *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Delgado Morales, Manuel (1997), "Poetry and Spectacle in *La devoción de la cruz*", en Manuel Delgado Morales (ed.), *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg, Bucknell UP (55-68).
- Delgado Morales, Manuel (ed.) (2000), Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra.
- Entwistle, William J. (1948), "Calderón's *La devoción de la cruz*", *Bulletin Hispanique*, 50 (472-482).
- Friedman, Edward H. (1982), "The Other Side of the Metaphor: An Approach to *La devoción de la cruz*", en Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America (129-141).

- Hernández González, Erasmo (2002), *Estudio comparativo y edición de "La cruz en la sepultura" y de "La devoción de la cruz" de Calderón*, Granada, Universidad de Granada (Tesis doctoral, CD-Rom).
- Hesse, Everett W. (1973), "The Alienation Problem in Calderón's *La devoción de la cruz*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 7.3, pp. 361-381.
- Honig, Edwin (1965), "Calderón's Strange Mercy Play", en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York, New York University Press (167-192).
- Huerta Calvo, Javier (1999), "Un Calderón joven y rebelde: *La devoción de la Cruz*", en Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Doce comedias buscan un tablado, Cuadernos de teatro clásico*, 11 (178-190).
- Iglesias Feijoo, Luis (ed.) (2006), *Primera Parte de Comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Izquierdo, César (2006), *Diccionario de Teología*, Pamplona, Eunsa.
- Kartchner, Eric J. (1999), "Subversive Supplementation: Calderón's *La devoción de la Cruz*", *Cincinnati Romance Review*, 18 (116-121).
- Loveluck, Juan (ed.) (1957), *La devoción de la Cruz*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Maestro, Jesús G. (2006-2009), *Crítica de la Razón Literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 7 vols.
- Mariscal, George (1981), "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5.3 (339-354).
- McKendrick, Melveena (1969), "The *Bandolera* of Golden Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1-20).
- McKendrick, Melveena (1989), "Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo", en José M. Ruano de la Haza, *El mundo del teatro español en su Siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse (313-326).
- McKendrick, Melveena (1994), *El teatro en España (1490-1700)*, José Antonio Desmots (trad.), Palma de Mallorca, Olañeta.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1884), *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Montiel, Isidoro (ed.) (1961), *La Devoción de la Cruz*, 4.ª ed., Zaragoza, Ebro.
- Morón Arroyo, Ciriaco (1983), "La doctrina de *El condenado por desconfiado*", en Francisco Rico (coord.), en *Historia y crítica de la literatura española. III, Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica (870-874).
- O'Connor, Thomas Austin (1986), "Mito y milagros en *La devoción de la cruz*", en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island)*, Madrid, Istmo (367-373).
- Parker, Alexander A. (1949), "Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro", *Arbor*, 13 (395-416).
- Parker, Alexander A. (1973), "Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermánico (Hamburgo, 1970)*, Stuttgart, Berlín, Walter de Gruyter (79-87).

- Parker, Alexander A. (1976a), "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica: historia y anotología*, Madrid, Gredos, vol. 1 (329-357).
- Parker, Alexander A. (1976b), "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica: historia y anotología*, Madrid, Gredos, vol. 2 (359-387).
- Parker, Alexander A. (1991), *La imaginación y el arte de Calderón*, Deborah Kong (trad.), Madrid, Cátedra.
- Rank, Otto (1992), *The Incest Theme in Literature and Legend. Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*, Gregory C. Richter (trad.), Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Rey Hazas, Antonio (2003), "La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano": la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (coord.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca (Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (13-42).
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1989), "El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena", en Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU (369-391).
- Rodríguez-Gallego, Fernando (2010a) "Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca", en Natalia Fernández Rodríguez (ed.), "Como en la antigua, en la edad nuestra". *Presencia de la tradición en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Prolope / UAB / TC/12 (157-193).
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1978), "La significación política del incesto en el teatro de Calderón", en Augustin Redondo (dir.), *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique et en Amérique Latine aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire et problématique. Actes du XIII^{ème} congrès de la "Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur" (Tours, 1977)*, Tours, Université de Tours (107-117).
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1980), "Lo sagrado frente a lo político: el incesto y los atributos de la justicia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 357 (656-670).
- Romera-Navarro, Miguel (1949), *Historia de la literatura española*, Boston, D. C. Heath y Compañía.
- Rothe, Arnold (1978), "Padre y familia en el Siglo de Oro", *Iberoromania*, 7 (120-167).
- Ruiz Ramón, Francisco (1969), "Introducción", en Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias III. "La devoción de la cruz". "El mágico prodigioso". "Los cabellos de Absalón". "La cisma de Inglaterra"*, Madrid, Alianza (9-36).
- Sáez, Adrián J. (2010), "Algunas notas interpretativas sobre *El burlador de Sevilla*", en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatro y Siglo de Oro. Volumen de Homenaje a María Grazia Profeti*, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 12 (131-145).
- Sánchez Aguirreolea, Daniel (2006), *El bandolero y la frontera. Un caso significativo: Navarra, siglos XVI-XVIII*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

- Schons, Dorothy (1928), "A Calderón document", *Romanic Review*, 19.2 (157).
- Serrano Plaja, Arturo (1966), "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, vol. 2 (389-405).
- Sloane, Robert (1977), "The 'strangeness' of *La devoción de la cruz*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (297-310).
- Smieja, Florian (1973), "Julia's Reasoning in Calderón's *La devoción de la cruz*", *Bulletin of the Comediantes*, 25.2 (37-39).
- Sullivan, Henry W. (1981), "Constantes estéticas y originalidad creadora en la comedia española: el bandolero", en *Las constantes estéticas de la «comedia» en el Siglo de Oro*, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (77-92).
- Ticknor, George (1948), *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Bajel, vol. 2.
- Trend, John B. (1956), *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*, Oxford, Basil Blackwell.
- Valbuena Briones, Ángel (1965), "*La devoción de la cruz*", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp (139-147).
- Valbuena Prat, Ángel (1968), "Calderón", en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas III. Renacimiento y Barroco*, reedición, Barcelona, Vergara (417-421).
- Valbuena Prat, Ángel (1969), *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta.
- Valbuena Prat, Ángel (ed.) (1970), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, 5.^a ed., Madrid, Espasa Calpe.
- Varela Álvarez, Violeta (2007), *Contra la "teoría literaria" feminista. Crítica desde el Materialismo Filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Varey, John E. (1973), "Imágenes, símbolos y escenografía en *La devoción de la cruz*", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter (155-170).
- Wardropper, Bruce W. (1970), "La imaginación en el metateatro calderoniano", en C. H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (México, D.F., del 26 al 31 de agosto de 1968)*, México, El Colegio de México (923-930).
- Wardropper, Bruce W. (1983), "Las comedias religiosas de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, vol. 1 (185-198).
- Wexler, Sidney F. (ed.) (1966), *La devoción de la Cruz*, Madrid, Anaya.

III

SOFÍSTICA VERSUS RACIONALISMO

La sofística es el discurso que convence con argumentos falsos, es decir, según un racionalismo idealista, y en contra de un racionalismo materialista o crítico, y efectivamente existente y operativo. El estado actual y posmoderno de la crítica literaria está más influido por la sofística de la interpretación retórica de los materiales literarios que por un racionalismo crítico efectivo. La sofística de la posmodernidad es insoluble en el Racionalismo materialista y crítico de la Filosofía, ésa a la que Nietzsche redujo en muchos de sus escritos a un refranero...

