

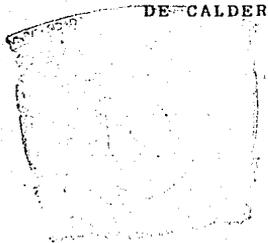
21ej  
33

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

D O B L E R E D E N C I O N

UNA RELECTURA DE LA DEVOCION DE LA CRUZ.  
DE CALDERON DE LA BARCA (EXAMEN DE LAS  
IMAGENES SIMBOLICAS)



★ 1989 ★  
SECRETARIA DE  
ASUNTOS ESCOLARES

TESIS QUE PARA OBTENER EL  
TITULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS PRESENTA  
Fausto José Trejo Estrada

MEXICO, D.F. 1989

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

Prólogo.....	3
INTRODUCCION.....	5
1. El autor y la obra: datos básicos.....	6
1.1. Breves apuntes biográficos.....	8
1.1.1. La posible correspondencia entre la vida y la obra.....	12
1.2. Noticia y juicios acerca de la obra.....	14
1.2.1. Fuentes e influencias.....	15
1.2.2. Clasificación.....	17
1.2.3. Comentarios dentro y fuera de España....	19
2. Sobre el lenguaje simbólico y la religión.....	25
2.1. La naturaleza del símbolo y su función en la religión y en el arte.....	27
2.2. La naturaleza del fenómeno religioso.....	33
I. EL TEMÁ DEL INCESTO.....	45
I.1. El pasaje del convento.....	45
I.2. Los juicios diversos de la crítica.....	49
I.3. El significado simbólico del incesto: algunas versiones.....	52
II. LA VENTURA DE LOS DOSIERS FRATERNOS.....	52
II.1. Los mellizos míticos.....	59
II.2. Creencias ancestrales sobre los gemelos discordantes.....	61
II.3. La sualidad de Eusebio y de Julia.....	67
III. LAS TRANSMUTACIONES DE LA CRUZ.....	76
III.1. Estudios sobre las significaciones simbólicas de la cruz.....	77
III.2. La cruz del monte cercano a Siena.....	87
III.3. La ley materna y la obtención del andrógino....	95
IV. LEY DEL MUNDO: EL BARBARO FUERO.....	112
IV.1. El concepto del honor en los siglos XVI y XVII..	114
IV.2. El honor en la obra: apariencias e imágenes....	120
IV.2.1. La falsa hidalguía.....	120
IV.2.2. La caída de la burra honrada.....	123
V. LEY DIVINA: EL MOVIMIENTO CELESTE.....	128
V.1. Estudios sobre el simbolismo de la ascensión....	129
V.2. El acceso a una nueva condición.....	132
V.3. La ascensión y el impulso biológico.....	134
VI. LA RELACION ENTRE LOS DOS CUERPOS.....	139
VI.1. El personaje atípico y abominable.....	139
VI.2. El niño expósito, la 'responsabilidad difusa' y el fin de la violencia.....	144
VII. CONSIDERACIONES FINALES.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	164

## PROLOGO

Este trabajo tiene asignado el propósito principal de analizar uno de los dramas religiosos más importantes de Calderón, desde una perspectiva fundada básicamente en la teoría antropológica (sobre todo la que se ocupa del fenómeno religioso). En las páginas siguientes hacemos una interpretación de un texto en el que están presentes varias imágenes simbólicas que, probablemente, no han dejado de ser percibidas por los lectores más acuciosos. Debemos reconocer, no obstante, que la primera vez que leímos La devoción de la cruz, en un curso universitario, fuimos incapaces no sólo de captarlas, sino de sentir la gran conmoción que otros han experimentado al descubrir esta obra. Quizá debido a la predilección que teníamos y tenemos por una literatura de corte realista, no nos satisfacía del todo la historia milagrosa de Eusebio y de Julia. Tampoco le concedíamos al texto los valores que habíamos juzgado característicos de obras como La vida es sueño o El mágico prodigioso: la hondura filosófica, moral y religiosa, lo impecable de la estructura dramática o la suntuosidad del lenguaje metafórico. Fue necesario que emprendiéramos varias relecturas de La devoción... y que (por sugerencia del profesor, quien luego sería nuestro asesor de tesis) revisáramos textos de antropología, así como investigaciones sobre los mitos y los símbolos, para que por fin se produjera un verdadero deslumbramiento. Entonces intuimos que lo que no nos había parecido más que una obra bella tenía una suma trascendencia, tanto literaria como religiosa.

El examen de los grandes símbolos manejados en este drama -fruto de la juventud de Calderón- nos brindó, en efecto, la oportunidad de comprobar que la relevancia de los grandes textos no se circunscribe al ámbito de la ciencia literaria. Comprendimos que es difícil descifrar cabalmente los mensajes que transmite Calderón si no se recurre al saber de los especialistas en las ciencias humanas. Esta relectura de La devoción de la cruz evidencia el afán consiguiente de entablar un vínculo entre las cuestiones estrictamente literarias y las cuestiones humanísticas, en un sentido amplio.

Como dijimos, este trabajo constituye la interpretación de un texto y pretende aportar nuevos elementos de juicio a la crítica literaria centrada en Calderón (no sin antes sistematizar varios de los hallazgos realizados por los críticos que han estudiado La devoción de la cruz). No hace falta decir que nos habría sido muy difícil llevar a cabo esta tarea si no hubiéramos contado con la ayuda de José Amezcua, quien primero nos transmitió su entusiasmo por Calderón y después alentó nuestros esfuerzos, sin dejar de hacer numerosas correcciones y sugerencias. El trabajo cumple la función de ofrecer una hipótesis, que se puede enunciar así: lo que le da a La devoción... una estructuración rigurosa y compleja es un conjunto de grandes imágenes simbólicas (o arquetipos), cada una de las cuales sirve eficazmente para darle coherencia a una serie de mensajes religiosos. Esperamos que la investigación logre cumplir, además, otra función importante: servir de orientación a los lectores que no conocen bien esta obra de Calderón.

Finalmente, agradecemos a nuestros padres, sobre todo, así como a nuestros hermanos y amigos, el apoyo y estímulo que nos brindaron.

## INTRODUCCION

Antes de empezar, tenemos que aclarar algunas cuestiones de teoría y de método. Los principios teóricos en que se basa nuestro trabajo han sido expuestos, principalmente, por el crítico literario y antropólogo René Girard, así como por el historiador de las religiones Mircea Eliade y por el especialista Gilbert Durand (quien ha estudiado sistemáticamente la imaginación simbólica desde un enfoque antropológico). Haremos referencia más amplia a esos principios en la segunda parte de la introducción (destinada a las cuestiones del lenguaje simbólico y del fenómeno religioso); por el momento, deseamos señalar que estos autores nos permitieron vislumbrar la necesidad de tomar en consideración sus teorías sobre la religión y los símbolos a fin de comprender más profundamente el significado de esta obra de Calderón.

En lo que respecta no a nuestra fundamentación teórica, sino al uso que hicimos de ciertos principios bastante comunes en el ámbito del análisis literario, tal vez haga falta apuntar lo siguiente: este trabajo de interpretación da por supuesto que las significaciones de un texto son inagotables. Citamos a continuación algunas afirmaciones de Yuri M. Lotman y Umberto Eco que sirven de apoyo a esta noción. Según sostiene Lotman, la característica peculiar del texto artístico es que posee una multiplicidad de significados y, por ello, se presta a un gran

número de interpretaciones; si un texto no posee ese rasgo esencial, se puede poner en duda su naturaleza artística: "Un texto que admite un número limitado de interpretaciones se aproxima a un texto no artístico y pierde su longevidad específicamente artística".(1) La observación de Lotman presupone el hecho de que, al pasar de las manos del autor a las del lector, el texto adquiere por fuerza nuevos significados. En lo que respecta a Eco, adoptamos su idea de que el lector-intérprete ha de realizar una actividad cooperativa a fin de que un texto termine de generar la serie de mensajes que contiene. Como destinatario de un texto, debe realizar una tarea ardua: encontrar los elementos que están presentes en la obra, aunque no hayan sido enunciados explícitamente.(2) Esa labor se le facilita si trata de conectar "lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse".(3) Intentamos sacar a relucir algunos de los elementos no dichos que contiene la obra; con ese fin, frecuentemente hicimos uso de la intertextualidad. De ese modo pudimos captar algunos de los múltiples mensajes que transmite Calderón.

Para elegir el método, tomamos en consideración ante todo la conveniencia de seguir un sistema que nos permitiera ahondar en los temas de La devoción.... Hemos creído que debíamos profundizar en aquellos aspectos que le dan unidad orgánica a una obra de carácter eminentemente religioso; sin duda, esos aspectos son las imágenes simbólicas. Partimos de la base de que un texto religioso está por fuerza colmado de elementos simbólicos y

míticos. No dejamos de tomar en cuenta las investigaciones y teorías de autores como Northrop Frye, René Girard, Gilbert Durand, Mircea Eliade y Emmanuel Levinas (entre otros), que nos fueron indispensables para precisar los temas planteados en la obra. Por lo demás, después de haber leído varios dramas de Calderón, confiábamos en el juicio del crítico Albert E. Sloman, quien afirma que para este dramaturgo español lo fundamental era hallar un asunto significativo, y que la situación dramática o los personajes eran concebidos por él como el vehículo necesario para aproximarse a un tema determinado. (4) No hemos querido discurrir en términos abstractos sobre los temas en sí, sino que nos propusimos observar la forma en que Calderón los aborda. Sin embargo, a fin de captar la originalidad del dramaturgo, antes teníamos que exponer en síntesis esos temas generales. Sólo después de hacer referencia a éstos, podíamos determinar los rasgos particulares que adquiere el símbolo de la cruz o el mito de los gemelos, por ejemplo, en la obra.

En fin, antes de entrar en materia, sólo nos resta exponer algunos datos esenciales sobre la vida de Calderón, así como sobre la obra que analizaremos.

## 1. El autor y la obra: datos básicos

### 1.1. Breves apuntes biográficos

Aunque nuestro trabajo está centrado en la obra, creemos

necesario hacer una sinopsis biográfica, aunque sea breve, y mencionar además la relación que puede haber entre algunas situaciones vividas por el dramaturgo y el texto que debemos analizar. No tenemos de ninguna manera el propósito de estudiar el contexto biográfico de la obra; sin embargo, nos parece conveniente aportar estos datos a fin de que el lector tenga más información. (5) Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid, en 1600, el diecisiete de enero. Su padre -Diego Calderón de la Barca- era un funcionario gubernamental y su madre -Ana María de Henao- provenía de una familia de cierto abolengo. Pedro convivió en casa con dos hermanos: Diego, el mayor, y José, el menor; tenía además una hermana, doña Dorotea -que era novicia-, y un hermanastro, Francisco, que no vivía en la casa ni llevaba el apellido Calderón. La madre murió cuando Pedro tenía diez años y el padre se casó pronto con quien, en el transcurso de poco tiempo, se revelaría como una madrastra poco afectuosa hacia los tres hermanos. En 1615 murió el jefe de la familia, no sin dejar un testamento en el que amenazaba desheredar a Diego si intentaba casarse con una de sus primas y en el que le exigía a Pedro que siguiera el camino asignado por la familia: la carrera eclesiástica.

Después de haberse matriculado en la universidad de Alcalá, en 1614, Pedro se trasladó a Salamanca, donde continuó sus estudios en derecho canónico hasta 1619 o 1620. Durante el periodo 1620-1623, llevó una vida azarosa e indisciplinada (en Salamanca fue inmiscuido en un problema legal debido a la falta de pago del alquiler). A pesar de la disposición testamentaria, Pedro se negó

a ordenarse sacerdote y entró al servicio del condestable de Castilla en 1621. En 1623 comenzó a escribir obras dramáticas; sus primeras obras poéticas ya habían aparecido impresas en 1620 y, durante el periodo comprendido entre 1620 y 1622, había ganado el primer y el segundo lugar en dos certámenes poéticos organizados por los jesuitas. No tardó mucho en convertirse en uno de los miembros más destacados del grupo de dramaturgos estimados por Felipe IV. Mientras iba cosechando más triunfos, en 1628 le ocurrió un suceso penoso, conocido como el episodio de las Trinitarias: acompañado por representantes de la justicia, Pedro tuvo la osadía de irrumpir en el convento de las Trinitarias, en el que se había refugiado un actor tras herir a uno de los hermanos Calderón. Entre las novicias se encontraba la hija de Lope de Vega (el autor de La Dorotea se sintió muy molesto por lo sucedido). Pedro no fue acusado de profanar el santuario, aunque un predicador lo acusó en su sermón de haber vejado a las novicias en su afán de hallar al actor.

Hacia comienzos de la década de los treinta aparecieron sus primeras obras maestras, que se representaban primero en los corrales y después en palacio (el autor era aclamado en la Corte, así como en los teatros públicos). Felipe IV gestionó su ingreso en la orden de Santiago y en 1637 Calderón recibió el hábito de caballero. Pocos años después, pudo dar prueba de su valor: de 1640 a 1642 participó en las campañas militares del gobierno central contra la sublevación de los catalanes. En 1642, sin embargo, abandonó el ejército por motivos de salud, y en 1645 se puso al servicio del duque de Alba. Pocos años después tuvo un

hijo ilegítimo (se ignora el nombre de la madre), quien murió en 1657.

En 1650 ingresó en la orden tercera de San Francisco y, al año siguiente, se ordenó sacerdote. Probablemente la decisión de seguir la carrera eclesiástica se debió no solamente a su vocación religiosa, sino también a un conjunto de factores: la restricción de las representaciones teatrales en España, durante el periodo 1644-1650; los males de su patria, que se sumía en la decadencia; la muerte de su hermano menor (en 1645) y la del mayor (en 1647), y -en fin- la muerte de la mujer que había amado (se desconoce su nombre). Desde el comienzo de la década de los cincuentas llevó una vida de encierro, entregado a los libros con una pasión todavía mayor de la que antes había mostrado. Aunque en 1651 anunció que no escribiría más dramas, y pese a las campañas de los jesuitas contra el teatro, escribió obras para el palacio real, así como autos sacramentales (dos por año) encargados para la celebración del Corpus Christi. En 1653 lo nombraron capellán en la catedral de Toledo, pero por razones de salud volvió en 1657 a Madrid, donde continuó escribiendo. En 1663 recibió el nombramiento de capellán de honor del rey Felipe IV. Hasta su muerte, acaecida en Madrid, en 1681, llevó una vida caracterizada por su sosiego y por su dedicación a la labor intelectual.

Calderón escribió más de ciento veinte comedias y más de setenta autos sacramentales; además, compuso aproximadamente trece obras en colaboración con otros dramaturgos, loas -prólogos dramáticos que acompañaban a sus comedias y autos- y entremeses

cómicos. Destacamos a continuación los títulos de algunos de sus dramas (y señalamos su fecha de composición): La devoción de la cruz (1623-1625), El purgatorio de San Patricio (1628), El príncipe constante (1629), La dama duende (1629), Los cabellos de Absalón (1630-1635), La vida es sueño (1635), Los dos amantes del cielo (1636), El médico prodigioso (1636-1637), A secreto agravio, secreta venganza (1636-1637), El mayor monstruo, los celos (1636-1637), El médico de su honra (1636-1637), No hay cosa como callar (1639), El alcalde de Zalamea (1642), El pintor de su deshonor (1651), La hija del aire (1653), La niña de Gómez Arias (1672) y La cisma de Inglaterra (1680).(6)

1.1.1. La posible correspondencia entre la vida y la obra

El perfil espiritual de Calderón queda bien trazado con estas palabras de Angel Valbuena Prat:

La persona de Calderón de la Barca era lo más opuesto a la brillante novela de aventuras de la biografía de Lope. Poca anécdota, ánimo reconcentrado, desengaños, meditación sobre lo efímero del mundo y sus glorias, fama vividora de la sabiduría y la virtud, son notas de la vida del poeta de ánimo sereno y ademán cortesano.(7)

Sin embargo, durante un breve periodo de su juventud, Calderón mostró ocasionalmente un carácter insumiso e impetuoso, tal como lo prueba el episodio de las Trinitarias y su decisión de no seguir la carrera que le había asignado su familia. Además de

rebelde, alguna vez dio evidencia de que podía ser irascible. En un memorial dirigido al rey, Fray Hortensio Félix Paravicino -el mismo predicador que lo acusó de cometer sacrilegio al entrar en un claustro- hizo constar que Calderón había abofeteado a un caballero en una iglesia.(8)

Vaibuenta Prat dice que tras renunciar a la carrera eclesiástica, el dramaturgo observa un comportamiento pendenciero y "aparece en verdaderos lances de capa y espada".(9) El crítico señala que La devoción de la cruz corresponde "al episodio indisciplinado y rebelde de las mocedades del poeta".(10) Además, hace una observación muy interesante: establece una conexión entre la historia de la familia de Calderón y esta obra. Si Calderón tenía un padre de talante autoritario, una hermana que desde muy joven era novicia y un hermanastro que, debido a su mala conducta, muy pronto había sido expulsado de la casa por el padre (quien lo reconoció como su hijo natural al hacer el testamento), es probable, en su opinión, que exista "un eco borroso de recuerdo familiar en la comedia calderoniana".(11) No resulta, pues, infundada la suposición de que el dramaturgo -en cuya memoria se debió grabar vivamente la historia de su familia- haya querido elaborar, a través de las figuras de Curcio, Julia, Lisardo y Eusebio, una recreación de algunos rasgos de carácter o circunstancias biográficas que su mente imaginativa asociaba, al menos en cierto grado, con los de la familia Calderón (el padre, el hermano mayor y el menor, la hermana, el hermanastro desconocido y también, por supuesto, Pedro, el joven con brotes de impetuosidad). Habría que agregar que entre la vida del autor

y la trama de La devoción... se tiende otro paralelismo muy significativo: la figura de la madre está ausente. El hecho de que Ana María de Henao muriera cuando Pedro era todavía un niño explica -según otro crítico, Angel Valbuena Briones- una característica de varias de sus obras (por ejemplo, La vida es sueño o comedias de capa y espada como No hay cosa como callar): la ausencia del papel de la madre.(12) En su drama filosófico más famoso, la madre de Segismundo muere cuando éste nace y la madre de Rosaura (Violante) está viva, pero se encuentra lejos de Polonia y no figura en ninguna escena. En La devoción..., si bien no se afirma en ningún parlamento que Rosmira esté muerta, tampoco aparece en el escenario (no obstante, según veremos, el alejamiento de la madre es sólo físico: la importancia que cobra su figura en esta obra religiosa es primordial).

## 1.2. Noticia y juicios acerca de la obra

Hasta allí llegan las coincidencias entre la vida de Calderón y la trama de la pieza dramática que estudiamos. A continuación, vamos a suministrar información general acerca de lo que constituye nuestro objeto de estudio. Como ya señalamos, Calderón escribió La devoción de la cruz muy probablemente entre 1623 y 1625, si bien Francisco Ruiz Ramón afirma que el periodo es el de 1625-1630.(13) Cuando se publicó por primera vez, en 1634, con el título de La cruz en la sepultura, le fue atribuida a Lope de Vega, como era común hacerlo en esos tiempos; Valbuena Prat

comenta que se trataba sin duda de una refundición "hecha a la ligera por algún comediante".(14)

### 1.2.1. Fuentes e influencias

Las fuentes específicas en que se inspiró el dramaturgo son ignoradas, pero los críticos que se han ocupado de este asunto están de acuerdo en que, a juzgar por la raíz eminentemente popular de la obra, seguramente se basó en alguna leyenda perdida. Por ejemplo, García-Ramón escribió a fines del siglo pasado: "Estamos convencidos de que su idea primera vino de algún cuento oído allá cuando en Salamanca estudiaba, de una leyenda creída por el pueblo a puño cerrado, repetida y comentada, que el poeta no echó en olvido".(15) Valbuena Prat corrobora esta idea y señala que en los años que anteceden al periodo 1623-1633, no escaseaban las publicaciones de relatos sobre sucesos prodigiosos en los que la cruz tenía un papel destacado. El crítico hace la siguiente aseveración:

Es posible que la historia maravillosa de Eusebio se halle relatada en algún libro de devoción de la época, que no ha sido hallado. No desistimos de investigar su paradero, pues nos parece muy extraño que sea todo el asunto de invención calderoniana. Claro está que la posible fuente de relato oral excluiría también tan curioso hallazgo.(16)

No se puede descartar de ningún modo la posibilidad de que Calderón haya leído alguno de esos relatos y de que su genio

dramático haya sacado suficiente provecho de esa lectura.

En lo que respecta a las influencias que se perciben en su texto, hay que mencionar especialmente dos obras: La fianza satisfecha, de Lope de Vega, y El esclavo del demonio, de Mira de Amescua. En la primera -considerada por Valbuena Prat "la creación 'prefreudiana' de nuestro siglo XVII" (17)-, el protagonista (llamado Leonido) muestra un individualismo anárquico y una perversidad innegable: es incestuoso y tiene tendencias marcadas al sadismo, así como un impulso parricida. Su depravación se disipa, sin embargo, cuando llega a arrepentirse profundamente de la vida que ha llevado. El carácter indómito y la conversión final del protagonista de Lope hacen pensar en Eusebio. En cuanto a la segunda obra -una 'comedia de santos' que es considerada la obra maestra de Mira de Amescua-, una parte de su argumento y, sobre todo, un personaje femenino nos hacen evocar claramente el texto de Calderón. Lisarda tiene un destino y una naturaleza muy similares a los de Julia: ama a Diego de Meneses, quien ha matado a su hermano y, por ello, se ha convertido en el enemigo mortal de su padre (Marcelo). Este la quiere obligar a que se haga novicia, pero ella no obedece. Después de cohabitar, por obra de un engaño, con don Gil (hasta entonces, famoso en Portugal por su santidad y por su sabiduría), y de creerse menospreciada por Diego, se vuelve bandolera y comete una serie de crímenes como salteadora de caminos. Sin embargo, con el paso del tiempo se arrepiente de sus pecados. Cuando aún no ha abjurado de su vida criminal, Lisarda pronuncia unas palabras semejantes a las que le dice Julia, ya transformada

en bandolera, a Eusebio en La devoción de la cruz (III, 1945-1952). \* El personaje de Mira de Amescua le dice a Gil: "Un delfín cortando el mar, / una cometa encendida, / ... una flecha disparada / del arco podrán volver / atrás, mas no la mujer / una vez determinada" (II, 1031-1040). Hay que agregar, después de haber visto el parecido entre el carácter y la situación inicial de los dos personajes femeninos, que de ningún modo esto le quita un

ápice de originalidad al texto de Calderón. A propósito de esta cuestión, Valbuena Prat hace el siguiente comentario en su análisis del teatro de Mira de Amescua: "Como es uno de nuestros artistas más originales, [Calderón] convierte los elementos anteriores en materia propia, de tal manera, que parece no haber la relación de original a imitación, sino dos clases de obras en todo distintas". (18)

## 1.2.2. Clasificación

Por un lado, debemos observar que tradicionalmente se considera que La devoción... pertenece a un subgénero: el de las comedias en las que se recrean leyendas piadosas y vidas de santos (se les denomina 'comedias de santos'), al igual que El condenado por desconfiado (de Tirso de Molina), las obras de Lope

---

\*Nos hemos basado en la edición de La devoción de la cruz preparada por Angel Valbuena Prat y publicada por Espasa-Calpe (véase la bibliografía). Indicamos con el número romano de qué jornada se trata, y citamos los versos en correspondencia con los números arábigos anotados por ese crítico.

y de Mira de Amescúa antes señaladas o El purgatorio de San Patricio (de Calderón).(19) Por otro lado, sin embargo, se ha afirmado también que se trata de una tragedia. Parker suscribe esa afirmación, pero no deja de reconocer que los argumentos en contra de esta clasificación poseen cierta fuerza. El carácter religioso de la obra y el hecho de que al final sobrevenga un triunfo espiritual llevarían a la conclusión de que, en realidad, ésta no es una verdadera obra trágica; no obstante, el crítico sostiene que estamos ante una tragedia en la que, por cierto, la noción de la culpa está concebida de un modo original, básicamente diferente al de la tragedia griega o isabelina (de acuerdo a Parker, la culpa no se le ha de atribuir a un solo individuo, sino a varios).(20) Ruiz Ramón piensa que La devoción... es una tragedia cristiana, pero precisa que el final de la obra trae consigo lo que él llama la 'superación' del hecho trágico por excelencia, la muerte, a través de la salvación.(21)

Aquí queremos mencionar algo que quizá reavive la discusión sobre la definición apropiada: según explica Karl Jaspers, este tipo de tragedia (la cristiana), cuyos máximos representantes son Calderón y Racine, es ambigua, ya que en ella "lo trágico se extingue frente a la verdad cristiana" (22) -esto es, frente a la fe en la redención otorgada por la divinidad.

De cualquier forma, más allá del hecho de que haya sido denominada tradicionalmente comedia de santos y de que en nuestra época haya sido considerada como tragedia cristiana, hay que tener presente que el texto de Calderón posee principalmente un carácter religioso, por lo que adquiere de forma concomitante una

cualidad mítica. (En el párrafo número 2 hacemos alusión al papel destacado que tienen los mitos en el pensamiento religioso; por ahora basta decir que, según Mircea Eliade, el mito describe las diversas apariciones de lo sagrado en el mundo y "conforma la base misma de la vida religiosa".) (23) A nuestro juicio, si estamos de acuerdo en que se trata de un texto eminentemente religioso, podemos observar que si bien tiene una vertiente trágica, está dotado ante todo de una vertiente mítica, no sólo porque refiere unos sucesos milagrosos, sino también porque contiene un mensaje de reconciliación o de redención. Es muy necesario que tomemos en cuenta su condición mítico-religiosa si queremos hacer un análisis de sus imágenes simbólicas.

Añadimos, por último, una clasificación que no deja de ser digna de mención, aunque sea obvia: la obra de Calderón es, por supuesto, un drama de características barrocas, ya que nos presenta personajes y situaciones que están sujetos a procesos de un dinamismo extremo y cuya estabilidad resulta precaria. En esta obra se puede advertir una nota sobresaliente de los dramas barrocos, que -en palabras de Augusto Cortina- es "este equilibrio inestable que rige la trasmutación de las personas y el cambio espectacular de las circunstancias".(24)

### 1.2.3. Comentarios dentro y fuera de España

La devoción... y El mágico prodigioso han destacado como los

mejores dramas religiosos escritos por Calderón. El segundo de estos dramas -considerado generalmente una especie de versión española del Fausto, anterior al libro de Goethe- ha sido juzgado por varios críticos como la cumbre del teatro religioso de este autor profundamente católico: por ejemplo, Ruiz Ramón dice que El mágico... tiene más hondura que La devoción...(25) y, en su historia del teatro español de los siglos XVI y XVII, Wilson y Moir sostienen que debido a su gran riqueza de contenido filosófico y religioso, el drama de Cipriano y Justina es sencillamente mejor que ningún otro drama religioso de Calderón.(26)

Aun cuando convenimos en que La devoción... puede ocupar un segundo lugar, tenemos que admitir -después de leer lo que han opinado acerca de ella escritores tan ilustres como Goethe, Tieck, Turgueniev o Camus- que seguramente no se ha quedado atrás en lo que respecta a la resonancia universal que ha alcanzado a través de distintas épocas (también hay que decir que ha suscitado más polémica que la otra gran obra religiosa del dramaturgo). Queremos mencionar brevemente algunos de los principales comentarios que se han hecho acerca del texto que estudiamos.

En el ámbito de la crítica española, que no se ha distinguido siempre por su fervor calderoniano, no faltan, sin embargo, los comentarios favorables a este drama. Por ejemplo, García-Ramón alabó "esta obra maestra de emoción y vida que admiran no sólo los cristianos, sino los protestantes, [por su] grandioso misticismo".(27) El crítico señala, además, algo que no siempre

se ha tenido presente (como veremos, más de un crítico ha mostrado su consternación ante el hecho de que un autor de incontables crímenes se salve de una forma supuestamente gratuita): que La devoción... es "la manifestación escénica de la doctrina cristiana de que el arrepentimiento del postrer instante basta para rescatar todas las faltas de una vida borrascosa y criminal".(28)

Menéndez Pelayo, quien en su juventud criticó duramente el arte de Calderón, no dejó de encomiar este texto (si bien, como veremos después, le reprochó algunos excesos): "Es interesantísima leyenda, y como obra de las mocedades de Calderón, está escrita con más frescura y sencillez y con menos afectación que otras obras de su edad madura".(29)

A los alemanes -apasionados por el teatro de quien les parecía un genio incomparable-, así como a algunos franceses y rusos, La devoción... les provocó un entusiasmo desbordante. Ludwig Tieck (el escritor alemán adherido al movimiento romántico, autor de El gato con botas) afirmó, después de haber leído varios dramas de Calderón, que La devoción de la cruz era su obra predilecta. Su amigo Wilhelm Schlegel -teórico del Romanticismo- no se sintió en un principio tan entusiasmado y le encontró defectos a la obra: unos parlamentos muy extensos y poco naturales, así como una concepción extremadamente católica; sin embargo, finalmente se contagió del fervor de su amigo y la tradujo. Gracias a su labor, La devoción... y otras obras del dramaturgo tuvieron una gran difusión.(30) Goethe no vaciló en colocar este texto religioso entre las obras cumbres de que se podía vanagloriar la

edad moderna. En referencia a las brillantes escenas en las que se muestra la vida llevada por los 'rústicos' (la gente del pueblo) y en las que se maneja con soltura el sentido del humor, señaló que de no ser por este texto y por otro de Calderón (El príncipe constante), así como por Hamlet o El rey Lear, "lo monstruoso y lo trivial no hubieran entrado en contacto".(31)

En Rusia, a mitad del siglo pasado, Turgueniev aseveró que La devoción de la cruz era una obra maestra, en la que su autor había puesto de manifiesto el valor de "la fe inquebrantable, triunfante, sin sombra de duda";(32) no obstante, añadió que el concepto de la gracia manejado en la obra no le convencía mucho a su espíritu escéptico.

Por lo que se refiere a la escena literaria francesa, hay que mencionar un comentario incisivo del crítico Ernest Merimée, de principios de siglo, quien tras celebrar el patetismo y las emociones que suscita La devoción..., le reprochó a su autor que abusara de la credulidad de los espectadores al recurrir constantemente al efecto de los milagros, y que el desarrollo psicológico de sus personajes sufriera virajes tan bruscos.(33) Medio siglo después, quien hizo énfasis en la vigencia y en el relieve extraordinario de este drama fue Albert Camus. Le conmovía especialmente encontrar en esa obra del siglo XVII el planteamiento de una tesis que, en su opinión, le debía resultar familiar tanto a un creyente como a un ateo: la tesis que sostiene que la salvación le está concedida aun al peor criminal. En el prefacio de la versión francesa que hizo de La devoción..., afirmó que en "esa obra maestra extravagante [...]

Calderón expresó [...] el lema 'Todo es Gracia', que trata de responder en nuestra conciencia moderna al otro lema 'Nada es justo' lanzado por los no creyentes".(34)

Como se puede apreciar por lo anterior, La devoción de la cruz ha encerrado un gran significado para varios escritores y críticos célebres. Creemos que es necesario darle aquí término a esta lista de comentarios (a lo largo de nuestro trabajo la hemos prolongado un poco cuando ha sido oportuno hacerlo), para no extendernos indebidamente; pero antes, vamos a compendiar o a citar brevemente los juicios de tres críticos que nos ayudaron especialmente a elegir la perspectiva del examen de los aspectos simbólicos. Edwin Honig subrayó la idea de que La devoción... no debía ser leída como una leyenda religiosa en la que intervienen verdaderos personajes; sobre todo, aseveró que en esta obra no se registran situaciones o sucesos verosímiles ni comprensibles desde un punto de vista lógico (sin contar los hechos milagrosos).(35) Así, a su juicio, los acontecimientos representados en este drama no debían ser interpretados literalmente. En realidad (según el crítico), la obra es una alegoría que revela una situación arquetípica: "the archetypal situation of man's fall and redemption".(36) Eusebio y Julia (nueva versión de la pareja primigenia) emprenden la búsqueda de la redención y la alcanzan finalmente por intercesión de la cruz. Aunque Honig se equivoca, a nuestro juicio, al reducir el texto de Calderón a una alegoría derivada en gran medida de varios

pasajes bíblicos (con lo que pierde de vista, sobre todo, la significación múltiple que posee un texto simbólico), no deja de parecernos muy acertada su inclinación en favor de una lectura de La devoción de la cruz que no esté apegada a la interpretación literal de los acontecimientos. Hay que reconocer también el gran valor de su intuición sobre la situación arquetípica representada por la historia de los gemelos.

El segundo crítico es José Amezcua, quien ha hecho un examen de La devoción... que nos sirvió de guía para ahondar en las significaciones de esta obra. Desde una perspectiva antropológica, en la que se aprovechan tanto los conceptos de Eliade como los de Freud y Lévi-Strauss (entre otros), Amezcua analiza la vida de Eusebio (en su relación con el campo abierto), la cuestión del espacio (la oposición entre la casa y el descampado) y la función de la cruz (en su calidad de poste sagrado, localizado en un espacio sacro); asimismo, explora la oposición que hay entre las leyes de la sociedad y de la cultura, por un lado, y la naturaleza (asociada a la vez a la divinidad y a los instintos, especialmente al incestuoso), por otro. Cabe hacer énfasis en que los numerosos hallazgos del investigador nos ayudaron a captar la importancia del enfoque antropológico, así como el valor del análisis de los elementos simbólicos que están presentes en la obra; en las siguientes páginas hemos dado constancia de las deudas que tenemos con sus investigaciones sobre este texto de Calderón Cañadimos, de paso, que no hemos tomado en cuenta, sin embargo, los conceptos freudianos empleados en su trabajo, debido a que hemos seguido unas líneas teóricas

diferentes). Deseamos hacer aquí referencia a su explicación sobre el carácter elemental y, a la vez, peculiarmente intenso de la obra. Amezcua afirma:

Algo que admira de La devoción de la cruz es la desnudez de la estructura. [...] Esa economía en la composición dramática provoca una concentración en el dibujo, a la vez que causa una impresión de arte rudimentario, de auto primitivo más cercano al de Los reyes magos que a los que escribiera el propio Calderón. Los personajes también muestran una construcción similar. (37)

Al señalar esta característica fundamental del texto, el crítico no sólo nos ayudó a apreciar mejor el valor estético de esta obra, sino que también nos hizo comprender, por una asociación de ideas, la necesidad de ahondar en una cuestión esencial y, sin embargo, poco explorada. Después de leer con atención a Northrop Frye, encontramos la asociación entre una de sus ideas principales y el rasgo destacado por Amezcua, lo que nos permitió concluir que, innegablemente, una obra como La devoción... posee por fuerza una naturaleza simbólica en un alto grado. Lo que dice Frye (nuestro tercer crítico) es lo siguiente: "La literatura más profundamente influida por la fase arquetípica del simbolismo nos causa la impresión de primitiva y popular". (38)

El crítico canadiense no hace referencia directa al texto de Calderón, pero creemos que hubiera podido ponerlo como un ejemplo que demostrara la verdad de su afirmación. Por nuestra parte, diremos que estas revelaciones de la crítica nos dieron la certeza de que convenía examinar las imágenes simbólicas de La

devoción de la cruz. Después de haber emprendido varias lecturas y relecturas, sostenemos que esas imágenes (básicamente, las de los gemelos, el incesto, la cruz y la ascensión, así como las que aluden al concepto del honor y a la relación entre el individuo y la sociedad) arrojan mucha luz sobre los temas esenciales de la obra. Por eso decidimos estudiarlas a fondo. Pero antes de aproximarnos a esas imágenes, es indispensable aclarar un poco, desde una perspectiva teórica, qué significan términos como "símbolo", "religión" o "arquetipo".

## 2. Sobre el lenguaje simbólico y la religión

Entre las numerosas indagaciones sobre la naturaleza del símbolo, así como sobre los nexos que éste guarda con la cultura, el arte y la religión, probablemente los estudios emprendidos por C.G. Jung, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Gilbert Durand y Susanne K. Langer destacan como algunos de los más sólidos y concluyentes. Estos cinco autores destinaron sus esfuerzos a analizar y definir el concepto de símbolo en el ámbito de la psicología, la fenomenología de la religión, la hermenéutica, la antropología y la estética, respectivamente. Consideramos que sus aportaciones le resultan imprescindibles a quien esté animado por el propósito de comprender un texto lleno de resonancias simbólicas, como el de Calderón.

## 2.1. La naturaleza del símbolo y su función en la religión y en el arte

Jung tenía varias ideas acerca del símbolo. Creía que éste funciona como el vehículo mediante el cual la energía psíquica e instintiva del individuo se plasma en una imagen o figura que encierra un gran significado ya no sólo individual, sino comunitario.(39) Puente tendido entre el individuo y la sociedad, el símbolo es vital no sólo para los poetas y artistas, sino también para los estudiosos de las ciencias humanas y, asimismo, para el hombre común y corriente. Tanto los símbolos "naturales" (cuyo origen reside en los contenidos inconscientes de la psique) como los "culturales" (que se constituyen en imágenes colectivas aprobadas y veneradas por las civilizaciones) llegan a convertirse en parte integrante "de nuestra constitución mental y [en] fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana, y no pueden desarraigarse sin grave pérdida".(40) A la vez, "son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique".(41)

Por otro lado, Jung afirmaba que, para serlo, un símbolo tiene que distinguirse netamente de un mero signo, ya sea lingüístico o extralingüístico: lejos de cumplir con la función de referirse a un objeto conocido, como lo hace el signo, el símbolo no alude en concreto a cosa u objeto algunos sino a una realidad indefinible.(42) El psicólogo suizo afirmaba también que existen lazos muy estrechos entre los símbolos y la religión, ya que, en rigor, la naturaleza de ésta es esencialmente

simbólica.(43) En el ámbito religioso, la misión de infundir sentido a la vida de un sujeto es cumplida por los símbolos. Estos se convierten en una auténtica guía de orientación para la persona que se esfuerza en comprenderlos.

Discípulo de Jung, el rumano Mircea Eliade realizó su portentosa labor de historiador de las religiones poniendo especial atención en los mitos y símbolos de diversas sociedades. A su juicio, estos elementos resultaban fundamentales en la formación de la conciencia del homo religiosus (sobre todo en la del hombre de las sociedades arcaicas, pero también en la de muchos hombres de las sociedades modernas). Este autor coincide con Jung en que cualquier acto religioso está revestido de un significado que es en último término simbólico, ya que hace referencia a valores o a figuras que forman parte del reino de la "sobrenaturalidad". Material de trabajo indispensable para la fenomenología religiosa, los símbolos revelan en todos los casos

una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata [...] Ponen al descubierto el lado milagroso, inexplicable, de la vida y, a la vez, la dimensión sacramental de la experiencia humana.(44)

En sus diversos libros, Eliade hace énfasis en que el símbolo se caracteriza en primer término por la simultaneidad de sentidos que posee. Los símbolos son siempre multivalentes y, además, cada uno de sus sentidos encierra una verdad que, si bien se puede contraponer a la de los demás sentidos, es irrefutable. Eliade dice que, como producto quintaesenciado del símbolo, la imagen

"en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia". (45)

A ello hay que agregar que los símbolos guardan siempre una gran coherencia entre sí y poseen una sistematicidad, ya que están articulados de acuerdo a una lógica estricta. De ese modo, revelan la unidad fundamental que se adivina en los diversos planos de lo real:

Todo simbolismo aspira a integrar y a unificar el mayor número posible de zonas y de sectores de la experiencia antropocósmica [...], porque todo símbolo tiende a identificar consigo mismo el mayor número posible de objetos, de situaciones y de modalidades. [...] El simbolismo permite el paso, la circulación de un nivel a otro, de un modo a otro, integrando todos esos niveles y todos esos planos. (46)

Enemigo del pensamiento racionalista a ultranza que dominó el panorama del saber humanístico desde el siglo XIX, Eliade hizo siempre hincapié en la necesidad de que el hombre occidental descubriera lo que sabía el hombre primitivo de forma intuitiva: que el símbolo posee un enorme valor cognoscitivo, pues está cargado de mensajes acerca de la condición del hombre y del mundo:

El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre. (47)

En su opinión, tal vez el rasgo más notable de este otro medio de conocimiento es su capacidad de dar expresión a situaciones paradójicas o de aclarar "ciertas estructuras de la realidad última que son imposibles de expresarse de otro modo".(48) Sobre todo, un símbolo se precia de tener un considerable valor existencial, pues representa una realidad o "una situación en la que se halla comprometida la existencia humana".(49)

Respecto a las vinculaciones entre el simbolismo y las diversas culturas, Eliade sostiene que existe una correspondencia evidente entre los símbolos manejados por la civilización judeocristiana y aquellos que integran el patrimonio de la humanidad arcaica. En otras palabras, los símbolos hacen posible que se comuniquen las diversas culturas:

La presencia de las imágenes y de los símbolos es lo que conserva "abiertas" a las culturas: a partir de cualquier cultura, australiana tanto como ateniense, las situaciones-límite del hombre se revelan perfectamente gracias a los símbolos que sostienen a estas culturas.(50)

Así pues, desde su punto de vista no es extraño que una leyenda cristiana (para el caso, la que inspiró a Calderón para escribir La devoción de la cruz) tenga una notable similitud con algún mito cosmogónico de una tribu africana, debido a que en general "los mitos se parecen".(51)

Por último, cabe destacar su noción de que el lenguaje simbólico expresa a la vez la condición psíquica y social de la persona, en la medida en que constituye un modo de representar y aun reafirmar las relaciones del individuo con la sociedad y el

cosmos. El propósito tácito de todo símbolo consiste, pues, en predicar "la abolición de los límites del 'fragmento' que es el hombre en el seno de la sociedad y del cosmos y su integración [...] en una unidad más vasta: la sociedad, el universo".(52)

Si el historiador rumano define el símbolo desde la perspectiva que da el estudio comparado de las religiones, el filósofo francés Paul Ricoeur precisa este concepto siguiendo una orientación hermenéutica más abierta a la influencia del psicoanálisis, la fenomenología y la lingüística. El símbolo es 'la región del doble sentido'; a la vez, es por antonomasia la 'abundancia de sentido' (término equivalente al de multivalencia), y, en fin, es la ambigüedad personificada. Sólo que esta ambigüedad no implica una confusión sino más bien "la posibilidad de contener y engendrar interpretaciones adversas pero coherentes cada una de por sí".(53) Ricoeur medita en una verdad sencilla pero a menudo olvidada: que todo símbolo nos da qué pensar. El autor afirma también: "Encubrir y descubrir; ocultar y mostrar; estas dos funciones no son totalmente exteriores la una a la otra, sino que expresan dos caras de una única función simbólica".(54)

Denodadamente, Ricoeur investiga el cuerpo de imágenes que integran la simbólica del mal, presente en los grandes textos religiosos de nuestra civilización, y llega a una conclusión paradójica que nos hace evocar el texto de Calderón: "La simbólica del mal constituye también una simbólica de salvación. Toda reconciliación [...] se espera 'a pesar de' el mal, [...] donde abunda el pecado, allí sobreabunda la gracia".(55)

cosmos. El propósito tácito de todo símbolo consiste, pues, en predicar "la abolición de los límites del 'fragmento' que es el hombre en el seno de la sociedad y del cosmos y su integración [...] en una unidad más vasta: la sociedad, el universo".(52)

Si el historiador rumano define el símbolo desde la perspectiva que da el estudio comparado de las religiones, el filósofo francés Paul Ricoeur precisa este concepto siguiendo una orientación hermenéutica más abierta a la influencia del psicoanálisis, la fenomenología y la lingüística. El símbolo es 'la región del doble sentido'; a la vez, es por antonomasia la 'abundancia de sentido' (término equivalente al de multivalencia), y, en fin, es la ambigüedad personificada. Sólo que esta ambigüedad no implica una confusión sino más bien "la posibilidad de contener y engendrar interpretaciones adversas pero coherentes cada una de por sí".(53) Ricoeur medita en una verdad sencilla pero a menudo olvidada: que todo símbolo nos da qué pensar. El autor afirma también: "Encubrir y descubrir; ocultar y mostrar; estas dos funciones no son totalmente exteriores la una a la otra, sino que expresan dos caras de una única función simbólica".(54)

Denodadamente, Ricoeur investiga el cuerpo de imágenes que integran la simbólica del mal, presente en los grandes textos religiosos de nuestra civilización, y llega a una conclusión paradójica que nos hace evocar el texto de Calderón: "La simbólica del mal constituye también una simbólica de salvación. Toda reconciliación [...] se espera 'a pesar de' el mal, [...] y donde abunda el pecado, allí sobreabunda la gracia".(55)

Con el afán de hacer las distinciones pertinentes, Ricoeur precisa, por un lado, que hay tres modalidades básicas del símbolo: la hierofánica o cósmica (que reconoce que ha sido explorada sobre todo por Eliade), la onírica (objeto de estudio del psicoanálisis) y la poética. Por otro lado, asevera que si bien todo símbolo constituye al mismo tiempo un signo -esto es, comunica un mensaje-, no todo signo es a la vez un símbolo. (56) La característica distintiva del símbolo consiste en su capacidad de expresar un sentido literal, patente, y otro analógico. Finalmente, Ricoeur observa que dentro de los signos simbólicos facultados para expresar un doble sentido, hay que distinguir dos tipos: los que establecen entre el sentido literal y el analógico una relación simple, o de traducción, y los que establecen una relación compleja y enigmática; se trata de la alegoría y el símbolo, respectivamente.

Por su parte, Gilbert Durand piensa, como antropólogo de lo imaginario, que la nota sobresaliente del símbolo es que hace referencia a lo desconocido. El investigador francés distingue dos especies de signos: los signos arbitrarios, que remiten a una realidad significada que es siempre presentable, y los signos alegóricos, que hacen alusión a una realidad significada pero difícilmente presentable. En el segundo caso, debido a que esta realidad no "figura" propiamente en un texto artístico, los signos están obligados a rellenar ese vacío; en otras palabras, deben lograr por su propia cuenta que al menos parte de esa realidad figure concretamente.

La imaginación simbólica hace su aparición en los casos en que

la realidad ya no resulta presentable de ningún modo. Entonces el signo se refiere no a una cosa sensible sino a su sentido. Así, según Durand, mientras la alegoría debe partir de una idea abstracta para construir una figura, el símbolo es ante todo y de por sí figura, y como tal, fuente de ideas (entre otras cosas). Pero la interpretación de esa figura resbaladiza no es una empresa segura: Durand se declara rotundo enemigo del enfoque reduccionista que, a su juicio, emplean el psicoanálisis y la sociología en su estudio de lo simbólico, al que consideran más bien un signo denotativo de pulsiones o de hechos objetivos que se le imponen a la conciencia del sujeto:

Todas las motivaciones, tanto sociológicas como psicoanalíticas, propuestas para hacer comprender las estructuras o la génesis del simbolismo, pecan demasiado frecuentemente de una secreta estrechez metafísica: unas, queriendo reducir el proceso motivador a un sistema de elementos exteriores a la conciencia y excluyentes de las pulsiones; otras, ateniéndose exclusivamente a las pulsiones.(57)

A la vez que desmiente la noción psicoanalítica de que la imaginación es el resultado de un conflicto entre las pulsiones y su rechazo social, Durand afirma que la imaginación simbólica es "el origen de una liberación" con respecto a los condicionamientos históricos y culturales.(58) El investigador recoge en todo caso la idea de Jung de que cualquier pensamiento simbólico implica la asimilación de los grandes símbolos hereditarios (un patrimonio de la humanidad) y emplea una perspectiva antropológica, según la cual en el plano de lo

imaginario hay una estrecha relación entre sujeto y objeto:

Hemos de situarnos deliberadamente en lo que llamaremos el trayecto antropológico; es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social. Lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente [...] las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo. (59)

Tras manifestar su desapego por la imagen alegórica, a la que tacha de signo convencional, Durand concentra su interés en la imaginación simbólica propiamente dicha, que va de los símbolos más simples a los grandes arquetipos (o símbolos arquetípicos). Adopta el término de 'arquetipo' para referirse a la idea jungiana acerca del carácter colectivo y transhistórico de las imágenes primigenias que ha concebido la humanidad; Durand afirma:

En efecto, los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las que van a imbricarse varios esquemas. Uno se encuentra entonces en presencia [del] símbolos que revisten tanta más importancia cuanto que son ricos en sentidos diferentes. (60)

Con respecto al mito, Durand sostiene que se constituye como la prolongación de los esquemas, de los arquetipos y de los simples símbolos, y que se divulga comúnmente bajo la forma de un relato o de una doctrina en los que despunta un elemento de racionalización:

Entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico. [...] el relato histórico y legendario. (61)

Hace falta considerar ahora la función del símbolo en la experiencia artística. Preocupados por esclarecer el papel del símbolo en la psique individual y colectiva, el pensamiento magicorreligioso, la hermenéutica o la antropología de lo imaginario, ninguno de estos cuatro autores ubica al símbolo estrictamente en el ámbito de la estética. Esta tarea ocupó en cambio la labor de la filósofa estadounidense Susanne K. Langer (discípula del filósofo alemán Ernst Cassirer, con quien compartía la idea de que la religión, el arte y el mito son manifestaciones del pensamiento simbólico), cuyos trabajos influyeron decisivamente no sólo en la estética sino también en la psicología. En sus libros Sentimiento y forma y La filosofía en una nueva clave (Estudio del simbolismo de la razón, el rito y el arte), Langer mostró que, en oposición al lenguaje hablado (en el que, a fin de facilitar la comunicación humana, las palabras poseen una significación clara, bien determinada, y por ello constituyen un discurso), el lenguaje artístico y poético es por definición no-discursivo. Si el ser humano utiliza el lenguaje para verbalizar su pensamiento, el hombre o la mujer que componen una obra tienen que utilizar el simbolismo para

transmitirnos algo que ya no es un pensamiento sino su propio sentimiento. Para Langer la obra artística es por sí sola un símbolo que sólo posee connotación, a diferencia del símbolo discursivo utilizado en el lenguaje hablado, que además de tener connotaciones es denotativo.

Así, el arte se elabora con base en una lógica de las emociones (si bien debe observarse que se trata de una lógica peculiar, pues éstas se encuentran más allá de los límites del lenguaje). Para dar expresión a sus sentimientos, el artista emplea un simbolismo acendrado y original que obliga a los lectores y críticos más rigurosos a remitirse en primer término a la obra en cuestión:

El símbolo artístico produce una visión, no referencias; no descansa sobre la convención, sino que motiva y dicta convenciones. Es más profundo que cualquier semántica de símbolos aceptados y sus referencias. [...] El arte es la contemplación del sentimiento, lo que implica su formulación y expresión en lo que yo denomino un símbolo. [...] La función de los símbolos [es] la articulación y presentación de conceptos. (62)

Por consiguiente, la obra de arte es para Langer un símbolo por sí sola, de carácter no discursivo, pero no por ello carente de coherencia, y cuyo fin es presentar una idea emanada del sentimiento. Si esta obra es auténtica, su logro consiste en definir en una forma original y profunda los sentimientos que le inspira a su creador la contemplación de lo real.

Con el propósito de señalar que la estética y la religión son colindantes, varios ensayistas han aseverado que estos dos campos

cumplen funciones muy semejantes y utilizan un lenguaje común: el de los símbolos. Annie Dillard (crítica estadounidense contemporánea, autora de ensayos sobre el arte y la percepción simbólica) subraya que tanto un sistema religioso como una obra artística constituyen medios privilegiados para conocer más a fondo la realidad del hombre. La crítica norteamericana sostiene:

Art itself is an instrument, a cognitive instrument, and with religion the only instrument for probing certain materials and questions. Art and religion probe the mysteries in those difficult areas where blurred and powerful symbols are the only possible speech and their arrangement into coherent religions and works of art the only possible grammar. (63)

Por su parte, el poeta y ensayista Octavio Paz ha vertido sus ideas sobre la naturaleza sagrada de la experiencia estética:

La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. [...] La experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas -poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etc.- son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra "otredad" constitutiva. (64) -

Las observaciones de Dillard y de Paz nos permiten entender que, por su naturaleza, la experiencia artística y la de lo sagrado cuentan con medios y fines similares. En cuanto a su medio o instrumento principal, el lenguaje simbólico, hay que añadir que la etimología de "símbolo" (σμβολή, en griego) es muy sugerente, pues indica que se trata de un objeto partido en dos mitades. Cada una de éstas emprende la búsqueda de la otra

hasta dar con ella y, así, obtener la categoría de objeto (ya sea religioso o artístico). Pensamos con razón que todo símbolo implica una dualidad de significado, pero hace falta admitir que, tanto en los textos sagrados como en los literarios, el símbolo conlleva un principio dinámico de apertura, de orientación en busca de aquella otra mitad. Como se verá, una muestra de esta capacidad dinámica del símbolo es la capacidad con que un mensaje literario y religioso se expresa en términos mundanos.

## 2.2. La naturaleza del fenómeno religioso

Eliade dice con resignación: "Es una pena que no tengamos una palabra más precisa que 'religión' para designar la experiencia de lo sagrado".(65) El investigador rumano añade que aunque tal vez los hombres del siglo XX ya no podamos ni queramos hallar un sinónimo apropiado, debemos recordar que religión implica, antes que la creencia en dioses o espíritus, "la experiencia de existir, de tener significado y de lo verdadero".(66) El hombre primitivo, expuesto a un mundo caótico, ignoto y lleno de asechanzas, accede a la experiencia de lo sagrado cuando descubre que su existencia y el mundo son reales y significativos, que están dotados de sentido.

Nos proponemos pasar breve revista a la idea de la religión que defienden algunos estudiosos de diversas disciplinas, sin otro objeto que el de proporcionar una muestra representativa del enfoque que las ciencias humanas le dan al fenómeno religioso, y

con la convicción de que este pequeño marco teórico es necesario para abordar con más éxito el análisis de un drama religioso.

Para empezar, según Eliade, la religión es aquello que (tenga ése u otro nombre) no podría existir si no contara con tres elementos: los ritos, los mitos y los símbolos (quizá, piensa, faltaría el elemento de la iniciación).(67) Por otro lado, definida en los términos de la antropología general y de la sociología, la religión constituye la concentración del sentido que una sociedad le da a la noción de lo sagrado, es decir, a aquel conjunto de creencias, símbolos o rituales que sirven para distinguir los acontecimientos verdaderamente significativos de los ordinarios, o profanos. Según el antropólogo Marvin Harris, la función de la religión es la de "proporcionar respuestas a las preguntas fundamentales sobre el significado de la vida y la muerte y las causas de los acontecimientos" humanos y naturales.(68) Para Harris, la esfera de lo religioso se compone en buena parte de un conjunto de reglas que rigen las relaciones interpersonales o las del hombre con su entorno; el antropólogo destaca, por otra parte, un hecho: que frecuentemente las mujeres están excluidas del poder religioso en las culturas diversas de la humanidad; los rituales y mitos comunitarios de las religiones establecidas están supeditados al 'complejo de supremacía masculina' (término acuñado por Harris): por ejemplo, las religiones cristiana, judía e islámica recalcan la prioridad del principio masculino en la formación del mundo.(69)

Si, fiel a su visión beatífica de lo sagrado, Eliade sospecha que el sentimiento religioso surgió cuando los primeros hombres

dirigieron la vista al cielo por primera vez o captaron los ritmos de la naturaleza terrestre, por otro lado existen autores que tienen una visión completamente opuesta. El antropólogo y crítico literario René Girard, siguiendo las intuiciones etnológicas de Freud sobre el origen de la religión y la intuición de Durkheim sobre la identidad de lo social y lo religioso, rechaza todas las teorías que a su juicio hacen de lo sagrado un objeto idealizado. Para este autor, lo sagrado mantiene un enlace muy estrecho con fenómenos colectivos olvidados que seguramente tuvieron lugar. Girard aprovecha la concepción del chivo expiatorio, que aparece de forma expresa o tácita en infinidad de mitos y rituales, hasta convertirla en el núcleo de una teoría compleja: la religión es siempre la manera que tienen los grupos humanos de mitificar la violencia, una violencia emanada de las relaciones miméticas y, por ello, conflictivas que han entablado sus miembros en una situación de crisis generalizada de la colectividad. Lo religioso es una manera de desconocer el origen comunitario de la violencia o de considerarla una fuerza exterior; esto se logra mediante una transferencia colectiva que hace creer a todos que hay un solo responsable de la crisis mimética: la víctima propiciatoria, quien luego de acarrear el odio será sacralizada en virtud de que su sacrificio ha traído el bienestar o la reconciliación de los miembros de la comunidad. Se trata de una doble transferencia: de agresividad y de reconciliación. Girard afirma:

Los hombres no podrían depositar su violencia fuera de

ellos mismos, en una entidad separada, soberana y redentora, si no hubiera una víctima propiciatoria. [...Lo religioso] deshumaniza la violencia, sustrae al hombre su propia violencia a fin de protegerle de ella, convirtiéndola en una amenaza trascendente y siempre presente que exige ser apaciguada.(70)

Así pues, lo religioso no presenta un carácter sobrenatural: es sólo aquello que trae consigo la reconciliación de la comunidad gracias a la inmolación de quienes, para fungir como víctimas expiatorias, no han de ser reconocidas como tales por nadie (una paradoja de consecuencias funestas). Durante ese proceso de punición y sacralización, la víctima es a ojos de todos, en sucesivos momentos, dueña de una omnipotencia que la hace aparecer "no sólo como perturbadora del orden sino también como aportadora de la paz".(71)

Las tesis de este antropólogo -provistas de un carácter especulativo que, a nuestro juicio, no les resta objetividad científica- han repercutido definitivamente en el estudio de lo sagrado y, a la vez, en el análisis literario; en especial, nos deben interesar porque sirven para sondear la vertiente trágica y mítica que poseen los textos literarios de significación universal. Más adelante se comprobará lo acertado del análisis que hace Girard de temas como el del incesto y el de los gemelos, que aparecen regularmente en muchos mitos y relatos. Aquí queremos observar que, junto a las ideas de la religión manifestadas por los otros autores, la de Girard se ha de tener en cuenta al analizar los elementos simbólicos que se despliegan en el texto de Calderón de la Barca.

Por lo pronto, al lado de esta teoría estremecedora, destaca otra apenas esbozada: la que S. Radhakrishnan condensó en una frase amable que podría pasar (equivocadamente) por un lugar común; esta frase resume quizá la cadena de mensajes simbólicos elaborados por todo pensamiento religioso: "La filosofía es el amor de la sabiduría y la religión debería ser la sabiduría del amor, de un amor que redima el dolor del hombre".(72)

### Notas

1-Yuri M. Lotman, Estructura del texto artístico, p.93. En la bibliografía suministramos los datos completos de los libros y artículos citados aquí.

2-Cf. Umberto Eco, Lector in fabula, pp.11-14.

3-Ibid., p.13. Al emplear el término de intertextualidad, nos referimos a "la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados [...] Un texto puede llegar a ser [...] algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales". (Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética, pp.263-264).

4-Cf. Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón, p.308. Alexander A. Parker piensa que una obra como ésta de Calderón adquiere unidad de composición no por los personajes, apenas delineados, sino por el tema que nos es sugerido a través de la 'situación meramente inventada' (o acción metafórica) que integra la trama. Fue también el juicio de este crítico lo que nos indujo a realizar una aproximación temática al texto (Cf. A. A. Parker, "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", p.357).

5-Cf. Alexander A. Parker, "Calderón de la Barca, Pedro", pp.503-595; Angel Valbuena Prat, "Prólogo" a Calderón de la Barca, Comedias religiosas, pp. x-xxviii; y Edward M. Wilson et al. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro, pp.161-177.

6-Cf. A. A. Parker, "Calderón...", p.595, y Arturo Souto Alabarce, "Introducción" a Teatro indiano del Siglo de Oro, pp.56-57.

7-A. Valbuena Prat, Historia de la literatura española III: Siglo XVII, p.644.

8-Cf. A. Valbuena Prat, "Prólogo...", p.xvii.

9-Ibid., p.xiv.

10-Ibid., p.xxxix.

11-Ibid., p.xxxii.

12-Cf. Angel Valbuena Briones, "Prólogo" a Calderón de la Barca,

- Comedias de capa y espada II, pp. xiii-xviii.
- 13-Cf. Francisco Ruiz Ramón, "Introducción" a Pedro Calderón de la Barca, Tragedias 3, p. 35.
- 14-A. Valbuena Prat, Historia..., p. 693.
- 15-García-Ramón, "Apuntes sobre La devoción de la cruz", p. 130.
- 16-A. Valbuena Prat, "Prólogo...", pp. xxxviii-xxxix.
- 17-A. Valbuena Prat, Historia..., p. 501. V. también su prólogo citado anteriormente (pp. xxxix-xli).
- 18-A. Valbuena Prat, "Prólogo" a Mira de Amescua, Teatro I, p. lxx.
- 19-Cf. Nicolás González Ruiz, "Introducción" a Piezas maestras del teatro teológico español, pp. xv-xxdiii.
- 20-Cf. A.A. Parker, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", pp. 363-371. En el capítulo VI haremos una referencia más amplia a su tesis.
- 21-Cf. F. Ruiz Ramón, op.cit., pp. 13-17.
- 22-Karl Jaspers, Esencia y formas de lo trágico, p. 19.
- 23-Mircea Eliade, La búsqueda, p. 28.
- 24-Augusto Cortina, "Prólogo" a La vida es sueño y El alcalde de Zalamea, p. xlv.
- 25-Cf. F. Ruiz R., op.cit., p. 17.
- 26-Cf. E.M. Wilson et al., op.cit., pp. 175-177.
- 27-García-Ramón, op.cit., p. 131.
- 28-Ibid., p. 129.
- 29-Marcelino Menéndez Pelayo, "Estudio crítico", Teatro selecto de Calderón de la Barca, p. li.
- 30-Cf. Manuel Durán y Roberto González, "Calderón: historia de la crítica", pp. 40-41.
- 31-Goethe, cit. por Erich Auerbach, Mimesis, p. 311.
- 32-Turgueniev, cit. por M. Durán y R. González, op.cit., p. 73.
- 33-Merimée, cit. por M. Durán y R. González, Ibid., p. 62.
- 34-Camus, cit. por M. Durán y R. González, Ibid., p. 114.
- 35-Cf. Edwin Honig, "Calderón' Strange Mercy Play", pp. 169-173.
- 36-"La situación arquetípica de la caída y redención del hombre" (trad. por F.J. Trejo), Ibid., p. 169.
- 37-José Amezcua, "Naturaleza y cultura, tótem y tabú en La devoción de la cruz", p. 122.
- 38-Northrop Frye, Anatomía de la crítica, p. 146.
- 39-Jung, cit. por Ira Progoff, Jung's Psychology and Its Social Meaning, p. 158.
- 40-C. G. Jung, El hombre y sus símbolos, p. 90.
- 41-Ibid., p. 97.
- 42-Jung, cit. por I. Progoff, op.cit., p. 161.
- 43-Jung, cit. por I. Progoff, Ibid., p. 164.
- 44-Mircea Eliade, Mefistófeles y el andrógino, p. 261 (subrayado del autor).
- 45-M. Eliade, Imágenes y símbolos, p. 15 (subrayado del autor).
- 46-M. Eliade, Tratado de historia de las religiones, p. 404.
- 47-M. Eliade, Imágenes..., p. 12.
- 48-M. Eliade, Mefistófeles..., p. 265.
- 49-Ibid., p. 268.
- 50-M. Eliade, Imágenes..., p. 137.
- 51-Ibid., p. 196.
- 52-M. Eliade, Tratado..., p. 403.

- 53-Paul Ricoeur, Freud: una interpretación de la cultura, p.434.
- 54-Ibid., p.435.
- 55-Ibid., pp.461-462.
- 56-A fin de que se aclare más la diferencia entre el símbolo y el signo, precisamos que este último es definido por Theodor Lewandowski, en un sentido general, como algo que "ocupa el lugar de otra cosa (otro objeto, un significado, un mensaje o una información), o que la contiene" (T. Lewandowski, Diccionario de lingüística, p.318). En cuanto al signo lingüístico en particular, este autor lo define como la unidad indestructible que forman una imagen fonica y un significado o concepto: el signo es "representante de algo (un concepto, una idea, una relación)" (Ibid., p.319).
- 57-Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, pp.34-35.
- 58-Ibid., p.34.
- 59-Ibid., p.35 (subrayado del autor).
- 60-Ibid., p.55.
- 61-Ibid., p.55.
- 62-Suzanne K. Langer, Sentimiento y forma, pp.31, 34 y 352.
- 63-"El arte es un instrumento, un instrumento cognoscitivo, y, junto con la religión, constituye el único instrumento con que contamos para ahondar en ciertas cuestiones y aspectos esenciales. El arte y la religión indagan los misterios que surgen en esos dominios de difícil acceso, allí donde no hay otro lenguaje posible que el de los símbolos borrosos y vigorosos, y donde la única gramática a nuestro alcance es la que se forma al vaciar éstos en el molde de las religiones y de las obras artísticas provistas de coherencia" (trad. por F.J. Trejo). Annie Dillard, Living by Fiction, p.164.
- 64-Octavio Paz, El arco y la lira, pp.155-156.
- 65-M. Eliade, La búsqueda, p.7.
- 66-Ibid., p.8.
- 67-Cf. M. Eliade, La prueba del laberinto, p.149.
- 68-Marvin Harris, Introducción a la antropología general, p.410.
- 69-Ibid., pp. 446-452.
- 70-René Girard; La violencia y lo sagrado, p.143 (subrayado del autor).
- 71-R. Girard, Literatura, mimesis y antropología, p.205.
- 72-S. Radhakrishnan, Religión y futuro del hombre, p.52.

## I. -EL TEMA DEL INCESTO

Es sabido que en L. Evocación de la cruz figura una escena de incesto fraterno (si bien se trata de un incesto no consumado). Nuestras primeras evocaciones de este drama parecen ratificar la idea de que el sentimiento incestuoso que comparten Eusebio y Julia es, además de obvio, un dato de la mayor relevancia para el análisis literario de la obra y para el examen del perfil psicológico de ambos personajes.

### I.1. El pasaje del convento

Ciertamente, una de las escenas centrales y de las más logradas de este drama religioso es la que transcurre en el convento adonde se ha dirigido Eusebio, convertido ya en un bandolero, en busca de la mujer que ama. Al lector le produce un gran efecto representarse el escenario del convento en el que irrumpe sigilosamente este proscrito, cobijado por la noche, para convencer a Julia de que renuncie a ser monja y acuda a sus brazos. Este pasaje se encuentra en la segunda jornada, poco después de que Curcio ha relatado cómo se salvó su mujer de la muerte gracias a la intercesión de la cruz apostada en el monte. En esta escena una cruz -esta vez estampada en el pecho de una mujer- impide la realización de un acto criminal y sacrilego.

Eusebio, ayudado por sus secuaces Celio y Ricardo, sube por

una escala al convento para realizar su propósito más anhelado: alcanzar el éxtasis amoroso. Antes de subir la escalera o escala, que es un medio para obtener ese fin, Eusebio anticipa la temeridad de su empresa:

Escalar al sol intento,  
y si me quiere ayudar  
la luz, tengo de pasar  
más allá del firmamento.  
Amor ser tirano enseña (II, 1413-1417).

En este punto se avizora que las imágenes del sol, de la luz y del firmamento remiten simultáneamente a la mujer amada y a la leyenda de Icaro: Eusebio prevé que su osadía le va a traer su mayor goce, así como su segura perdición; así lo expresa en el oxímoron mediante el que se describe como un ser que "subiendo se despeña" (II, 1421). Sin embargo, esto no lo hace desistir. Tras recorrer el interior del convento, que está sumido en la mayor oscuridad, al fin halla a Julia en una celda iluminada (aquí la hija de Curcio queda asociada con la imagen de la luz). Cuando lo ve, ella cree que está soñando.

Si bien los razonamientos de Eusebio pueden ser implacables, no dejan de tener una lógica: le dice que hasta ese momento había podido soportar la adversidad con la esperanza de que hubiera un reencuentro, pero que todo cambió al oír la noticia de su ingreso forzoso en el convento:

Hasta verte aquí, sufrí  
con esperanza segura;  
pero viendo tu hermosura  
perdida, he atropellado

el respeto del sagrado  
y la ley de la clausura. [...]  
No puede darle disgusto  
al cielo mi pretensión;  
antes de esta ejecución,  
casada oras en secreto,  
y no cabe en un sujeto  
matrimonio y religión (II, 1511-1526).

En el transcurso de esta escena no dejan de aflorar los rasgos presuntamente siniestros de Eusebio: le advierte a Julia que es un hombre dado a satisfacer por fuerza sus gustos, reconoce de manera contradictoria que lo mueve más el apetito que el amor -"no es Amor quien vive en mí" (II, 1549)- y aun, en un instante de exasperación, la amenaza con dar voces y difamarla de no cumplir su petición. Este cambio de actitud quizá sirva para cimentar la sospecha de que los sentimientos de Eusebio tienen una naturaleza turbia, naturalmente asociada a la perversidad del incestuoso.

Cuando ella ha accedido a sus súplicas y ruegos y decide entregársele, Eusebio, no obstante, retrocede con espanto rumbo a la terraza del convento, perseguido por Julia. Ella está completamente desconcertada por su súbita renuencia:

[...] cuando  
vencida de tus deseos,  
movidá de tus suspiros,  
obligada de tus ruegos,  
de tu llanto agradecida,  
dos veces a Dios ofende,  
como a Dios y como a esposo,  
¡mis brazos dejas, haciendo  
sin esperanzas desdeñes  
y sin posesión desprecios! (II, 1591-1600)

Eusebio le contesta que la señal impresa en su pecho lo ha sobrecogido y lo ha hecho desistir, como muestra de su devoción y respeto a la cruz:

[...] voy huyendo  
de tus brazos, porque he visto  
no sé qué deidad en ellos.[...]  
Tantos temores me causa  
la Cruz que he visto en tu pecho (II, 1602-1612).

Eusebio baja apresuradamente la escala y, como lo había predicho, se despeña, en tanto que Julia opta por descender también para ir en su busca. Se siente menospreciada y quiere satisfacer o vengar el agravio de que ha sido víctima, a la vez que se siente culpable de haber cometido un pecado grave. Por ambas razones, piensa que su condición humana se ha rebajado:

Al mundo, al honor, a Dios  
hallo perdido el respeto (II, 1703-1704).

Así pues, deshechos sus vínculos con el orden social y la ley divina, Julia se dispone a recorrer el mismo camino que ha recorrido Eusebio en su vida de bandolero y da sus primeros pasos en medio de una noche tan tenebrosa como la oscuridad que rodeaba antes a Eusebio dentro del convento:

Y de la noche el silencio  
con su oscuridad me tiene  
cubierta de horror y miedo (II, 1712-1714).

Su deseo de reunirse con él la llevará, como sabemos, a cometer varios crímenes, con lo que atravesará el mismo proceso de degradación moral que su hermano. Surge un paralelismo en la lógica de las acciones: empujado a la vida criminal por un malentendido que indujo a la comunidad de Siena a acosarlo e incautarle sus bienes, Eusebio no tuvo otra alternativa que la de vivir fuera del orden; una vez que ha violado las reglas conventuales y que ha sido despreciada por su amante, Julia -quien ya no encuentra la escala para regresar a su celda- no ve otra alternativa que la de asumirse como proscrita.

## I.2. Los juicios diversos de la crítica

La conducta mórbida que muestra Julia a partir de esta escena les refuerza a algunos críticos la idea de que, al igual que Eusebio, no podía sino abrigar deseos incestuosos. Angel Valbuena Prat afirma:

La esencia dramática de La devoción de la cruz radica en lo siguiente: la atracción incestuosa, subconsciente de Eusebio por su hermana Julia, y la pasión recíproca de la hermana. [...] La devoción de la cruz plantea el tema del amor entre hermanos -Julia y Eusebio- y el del odio al hermano -muerte de Lisardo-. (1)

Pese a ser (al menos en nuestra opinión) uno de los críticos más lúcidos de Calderón y un defensor apasionado de la obra en

cuestión, Valbuena Prat comete aquí un error de apreciación. Convencido, como otros críticos, de que cualquiera de los personajes de esta obra del siglo XVII debe apegarse a los cánones del realismo psicológico, llega a dar juicios insostenibles (casi nos parecen) como el anterior y como este otro:

La indicación [...] de que las crueldades que refiere Julia en el acto tercero revelan una falta psicológica [es decir, un desacierto del autor, que supuestamente caracterizó a su personaje de modo poco congruente], es, a nuestro entender, injusta. Precisamente la índole neurótica de este tipo femenino, que fatalmente -subconscientemente- tiende al incesto, tenía también que conducir al sadismo.(2)

La cuestión es: ¿hay, ya que no una consumación, una atracción incestuosa entre dos personajes cuando ninguno de los dos tiene la menor sospecha del parentesco y Eusebio no cuenta con el menor indicio de su origen? Este no dispone siquiera de un vaticinio que lo hubiera puesto en guardia, como le ocurrió a Edipo -y aun en el caso de este héroe, algunos estudiosos de la tragedia griega descartan el motivo subyacente del incesto.(3)

A nuestro juicio, lo único cierto, tal como lo asevera Francisco Ruiz Ramón, es que Eusebio, "desconociendo su origen -sólo sabe que nació al pie de una cruz-, se enamoró de Julia, su hermana gemela, y ella de él, parentesco que ambos ignoran hasta el final de la pieza, no pudiendo, por tanto, hablarse de incesto".(4)

Por otra parte, el pasaje del reencuentro amoroso en el convento no es la única escena incestuosa dentro del teatro

calderoniano: por ejemplo, en Los cabellos de Absalón Amón, primogénito del rey David, siente una pasión incestuosa por Tamar, a quien viola al final del primer acto; y en una pieza menos conocida, La puente de Mantible, el rey africano Fierabrás está enamorado de su hermana Floripes, quien felizmente no le corresponde ni es víctima de un incesto forzado. En estos dos casos el deseo incestuoso está sin duda presente y, en el último, resulta el resorte principal de la acción dramática; la bella Floripes oye aterrada estas palabras: "pues donde quiera que estoy, /tu hermano y tu amante soy, /y soy después Fierabrás". (5)

En cambio, en la obra examinada por nosotros no se puede afirmar, en rigor, que los dos enamorados abriguen un sentimiento incestuoso. De acuerdo a una interpretación plausible, se puede plantear que el texto sí ahonda en el tema del deseo incestuoso. No obstante, según la lectura realizada por Ruiz Ramón, así como por nosotros, los personajes de este texto dramático no pueden ser considerados víctimas de una pasión incestuosa, puesto que no tienen el más remoto conocimiento acerca de su parentesco. Para comprobar, por ejemplo, la inocencia de Julia con respecto a esta acusación, no hace falta mencionar que al final, cuando recibe la noticia de su parentesco con Eusebio, se arrepiente de su vida criminal y toma la determinación de reingresar al convento (III, 2552-2570).

Y, sin embargo, el incesto no deja de insinuarse en este texto como una imagen capital que perdura en la mente de los lectores y colora el lazo que unió a Eusebio y a Julia. Es posible desmentir

cualquier interpretación pseudo-psicoanalítica del vínculo amoroso entre estos dos personajes (o "seres de papel"), pero no es posible negar el poder de esa imagen en la que, en el escenario oscuro y solemne de un recinto religioso, dos amantes que tienen la misma sangre casi realizan el acto sexual. Sólo hay que observar que esta imagen exige, como todas las imágenes de relieve arquetípico o mítico, una interpretación analógica (o, mejor dicho, varias). Para realizar esa interpretación, tenemos que saber cuáles son las significaciones simbólicas generales del incesto.

### 1.3. El significado simbólico del incesto: algunas versiones

En la leyenda y en el mito en general, el incesto es un símbolo de la identidad humana original, que ha sido recobrada: las dos partes escindidas (mujer y hombre) se vuelven a unir y, así, el cosmos (palabra que aquí tiene la acepción de orden social) recupera su luminosidad perdida.(6) Asimismo, según Jung, en el ámbito de los mitos el incesto, en especial el de hermana y hermano (o fraterno), expresa lo que un ser que ha alcanzado la fase de individuación -esto es, que atraviesa con éxito el proceso psíquico de crecimiento espiritual e integración de la personalidad (7)- anhela intensa e inconscientemente: alcanzar la unión con la esencia de sí mismo.

En un ensayo, el poeta e investigador Tomás Segovia hace afirmaciones que arrojan mucha luz sobre el significado de la

imagen arquetípica del incesto fraterno:

La imagen de los hermanos incestuosos representa justamente la de la pareja completamente personificada que salta por encima de la enajenación social [...] y por lo tanto no se ve aprisionada en la red de las relaciones sociales que enajenan lo personal. [...] El incesto [...] supone una relación presocial mutua. (8)

Segovia afirma que el incesto representa en un plano meramente simbólico el polo ideal de todo amor auténtico, pero que en ese plano "no se trata de hacer de nuestra hermana nuestra amante, sino más bien del de hacer de nuestra amante nuestra hermana". (9) A su juicio, el sentido analógico de la pareja incestuosa se relaciona con el mito occidental de las 'almas gemelas', predestinadas desde el origen a ser una para la otra debido a que, en un plano imaginario, han estado en el mismo vientre. (10) El incesto representa también la pureza o nobleza originaria, un concepto que no está emparentado con el de la nobleza aristocrática, sino con el de la virtud, o jerarquía natural del individuo. A la vez, el incesto simboliza la condición del amor auténtico que, de uno u otro modo, va a contracorriente del orden establecido: "Origen social, personificación, abolición de la enajenación, están arquetípicamente simbolizados en la pareja fraternal". (11) Segovia remata sus brillantes observaciones con esta tesis sobre la trascendencia de la fraternidad erótica para nuestra civilización: "Toda pareja auténticamente amorosa tiende a ser simbólicamente incestuosa. Sólo la verdadera, profunda, insobornable fraternidad puede salvar al amor occidental de su

grieta fatal".(12)

Por otro lado, los datos etnológicos comprueban la universalidad del incesto: como acto consumado, como tabú y, no menos importante, como acusación infundada que esgrime contra un individuo una colectividad sumida en la crisis sacrificial. Girard habla de la mención constante "de un incesto [que es] invariablemente atribuido al expulsado original, al antepasado o al héroe mítico fundador".(13) y que es causante, en unas culturas, de innumerables desgracias, así como -contradictoriamente- en otras lo es de sucesos venturosos. El acto incestuoso es

el acto maléfico por excelencia, el que amenaza con sumir a la colectividad en la violencia contagiosa. Tanto en las monarquías africanas como en el mito de Edipo, el incesto, materno o no, no es un dato irreductible, absolutamente primario. Es alusión descifrable a otra cosa que a sí mismo [sic], de igual manera que el parricidio o cualquier crimen, cualquier perversión, cualquier forma de bestialidad y de monstruosidad de la que están llenos los mitos.(14)

Las conclusiones a que llegan Jung y Segovia, por un lado, y René Girard, por el otro, difieren notablemente en su forma de captar la naturaleza mítica del incesto, y nos permiten interpretar de diversa forma la imagen de la escena en el convento. Si seguimos las ideas de los dos primeros autores, los hermanos incestuosos aparecen como personajes emblemáticos de la pureza de los

individuos que han tenido la fortuna de conocer el amor y de atravesar con éxito el proceso de la individuación. Eusebio logra individuarse en la medida en que la intensidad de su experiencia amorosa -él ama a una persona concreta que, a su vez, lo ama por su nobleza originaria, es decir, no por su nobleza heredada, sino por sus virtudes y méritos personales- le permite escapar de una red de relaciones sociales enajenantes y alcanzar, así, ese crecimiento espiritual que, según Jung, los está destinado a pocos individuos. La relación que tiene con su 'alma gemela' es incestuosa sólo en el sentido de que en ella encarna la auténtica fraternidad vivida por un hombre y una mujer en el abrazo amoroso -un valor ignorado por una comunidad que, empezando por Curcio y Lisardo, rinde culto a las fuerzas tanáticas y represivas.

Pero esta relación simbólicamente incestuosa no es, según otra lectura que nos brinda la perspectiva etnológica, sino una muestra más de que algunas versiones míticas, transformadas en leyendas y después en textos literarios, suelen deformar levemente los hechos y atribuirle un carácter perverso a un solo individuo (o a unos cuantos); para la colectividad sumida en una crisis, la responsabilidad de los males que la aquejan recae en el sujeto o los sujetos que, sin duda para ella, han cometido los mayores pecados. A ojos de los miembros de la comunidad de Siena, los dos amantes son seres maléficos que desencadenan por su propia cuenta una violencia desproporcionada y que son capaces de las peores atrocidades. Eusebio ha de aparecer, bajo el ángulo fantástico del mito transformado en literatura, como un monstruo que es acusado de tener un amor incestuoso y de haber cometido un

fratricidio, además de haber perpetrado otros crímenes. No obstante, para admitir la verosimilitud del primer cargo -por lo pronto-, haría falta salvar un único obstáculo: el que Calderón pone a los lectores atentos de su texto, quienes advertimos que Eusebio no está poseído por el deseo incestuoso.

Es necesario recalcar que, al hacer un análisis de la imagen simbólica del incesto, hemos seguido muy de cerca la perspectiva recomendada por Honig (quien, por cierto, no se inclina por el esquema de interpretación freudiana de la relación de Eusebio y Julia): como hemos dicho, el crítico descarta la posibilidad de hacer una interpretación literal de La devoción... y sólo les concede un valor simbólico a las situaciones y acontecimientos representados en la obra (por ejemplo, el amor incestuoso). A la vez, es necesario subrayar que si bien nuestro análisis -realizado desde un enfoque antropológico- desmiente la acusación de incesto, específicamente la idea de que existan sentimientos incestuosos, de ningún modo deja de considerar (junto con Honig) que la imagen simbólica de los dos enamorados -dobles amores, miembros de una pareja mítica- es absolutamente válida. El tema del incesto se aclara más si se le considera en relación con el tema explorado en el siguiente capítulo (el de los gemelos), en el que también exponemos más a fondo los fundamentos antropológicos en que se basa nuestro análisis del texto de Calderón.

#### Notas

1-Angel Valbuena Prat, "Prólogo" a Calderón de la Barca,

Comedias religiosas, pp. xxxii-xxxiii.

2-Ibid., pp. xli-xlvii. Este comentario es una acotación a una observación de Menéndez y Pelayo, quien escribió: "Este es para mí uno de los defectos capitales del drama y una de las mayores pruebas de la falsedad habitual y de la ligereza de Calderón en la pintura de sus caracteres. No se comprende que una doncella, a la que se ha pintado antes tímida, modesta y recatada, y que, aun después de bajar por la escala, 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, porque no la 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 artístico" (Cit. por Valbuena Prat, Ibid., pp. xli-xlvii). Reproducimos aquí este texto (escrito por un consumado detractor del arte calderoniano) porque hace referencia directa a lo que constituye una inverosimilitud patente en la conducta de Julia, de atenernos a los criterios del realismo y a la noción moderna de personaje. El juicio ingenuo de Menéndez y Pelayo sobre las acciones incoherentes de estos personajes nos lleva, por lo menos, a practicar una interpretación no literal de la obra.

3-Con respecto al complejo de Edipo, Alfonso Reyes señala sin ambages en una nota a pie de página: "El triste Edipo jamás lo padeció, pues ignoraba haberse casado con su propia madre y no lo hizo por atracción erótica, sino por razón política y conveniencia" (A. Reyes, La crítica en la edad ateniense, p. 265). Es innecesario añadir que Reyes no niega la validez de la interpretación freudiana del texto de Sófocles; sólo sugiere algo que muchos años después afirmaría Girard acerca de la misma tragedia: que, de acuerdo a una lectura distinta de la de Freud, el personaje no está animado por el deseo incestuoso (Cf. R. Girard, La violencia..., pp. 81-85). Este comentario de Reyes no invalida el hecho de que el texto (que no el personaje) sí revele una ley de la psique humana. Por otro lado, el texto de Calderón y el de Sófocles guardan cierta relación que, aunque no sea estrecha, no puede pasar inadvertida; la ha detectado, por ejemplo, Ruiz Ramón, quien señala en relación con Eusebio y Edipo: "Puede percibirse entre ambos la semejanza de la situación dramática -sólo dramática- originaria: los dos han sido abandonados y encontrados en el monte y los dos, desconociendo su origen, y a causa de esa ignorancia, realizan acciones monstruosas" (F. Ruiz Ramón, "Introducción...", p. 12).

4-F. Ruiz Ramón, Historia del teatro español I, p. 264.

5-Pedro Calderón de la Barca, La puente de Mantible (I, 824-826). El nombre de Fierabrás, mencionado por Gil en La devoción... (III, 1797), era empleado por los escritores de la época para bautizar a sus personajes perversos. Cf. F. Ruiz Ramón, "Notas" a Pedro Calderón de la Barca, Tragedias 3, p. 522.

6-Cf. Ad de Vries, Dictionary of Symbols and Imagery, sub voce incest.

7-Jung, cit. por Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos, sub voce incesto; y cit. por Ira Progoff, Jung's Psychology..., p. 125.

8-Tomás Segovia, "El incesto, polo del amor", pp. 187-188.

9-Ibid., p. 188.

- 10-Ibid., pp.198-199.  
11-Ibid., p.190.  
12-Ibid., p.199.  
13-René Girard, La violencia..., p.121.  
14-Ibid., pp.123-125.

## II. -LA VENTURA DE LOS DOBLES FRATERNOS

El tema del incesto va unido en La devoción de la cruz al de los gemelos y, por ello, debe ser visto a la luz de las significaciones arquetípicas de los mellizos, que, como es previsible, son varias. La noción de 'almas gemelas' es sólo una de sus derivaciones. Podemos afirmar que en este drama la imagen de los gemelos reviste gran trascendencia, pues nos permite aproximarnos con más seguridad al núcleo simbólico de la obra y profundizar en el sustrato antropológico en que se basó (conscientemente o no) Calderón para crear este bello texto.

Para empezar, tenemos que averiguar cuál es el papel o, más bien, cuáles son los papeles que tienen los gemelos en la mitología universal (de paso, hay que mencionar que no por fuerza todas las funciones apuntadas a continuación son asumidas por los gemelos de la obra).

### II.1. Los mellizos míticos

En general los gemelos cumplen la función de encarnar polaridades opuestas que pretenden fundirse para integrar una nueva unidad. Tienen la facultad de representar la dualidad de la vida y la muerte, el bien y el mal, lo horizontal y lo vertical, la montaña y el valle, etc. Los gemelos más famosos en el ámbito de la mitología son hijos de un padre inmortal y de una madre

mortal, cuya union es garantía de la hierogamia (o consumación de la boda sagrada) entre el cielo y la tierra. (1)

Por su parte, Mircea Eliade investiga el papel de los gemelos en los mitos cosmogónicos de muchas tribus y concluye que "una constante mítica universal es la de los mellizos divinos, variante del mito de la pareja divina que expresa el misterio de la condición humana, dividida en polaridades": vida y muerte, masculino y femenino, individual y social, servidumbre y libertad, etc. (2) Según muchos mitos, los mellizos son seres sagrados (que, de acuerdo a las variantes encontradas, por ejemplo, en tribus de América del Sur, suelen ser rivales) y tienen asignadas dos funciones principales: sirven para establecer una división binaria del espacio y para expresar la dicotomía que se da en el mundo, así como en la vida espiritual del hombre. Pero lo importante es que los mellizos míticos no sólo reflejan las dos polaridades que constituyen el universo, expresadas en las parejas sagrado-profano, día-noche, familiar-desconocido, etc.; también son los individuos encargados de armonizar dichas dualidades a fin de restaurar el orden natural y cósmico que, en los relatos míticos, ha sido socavado por causas no del todo claras.

Por cierto, Eliade refiere unos sucesos míticos que, como verán los lectores, no dejan de guardar un remoto parecido con algunas situaciones de La devoción...:

[En las tribus de América del Sur] generalmente el padre de los Mellizos es el Sol; cuando la madre es alevosamente asesinada, los niños son extraídos de

su cadáver y, después de una cantidad de aventuras, logran vengarla.[...] Entre los iroqueses existe el mito de una joven, Awenhai (Tierra Fértil), que solicitó casarse con el Jefe del Cielo. Este accedió y su esposa la dejó embarazada con el aliento. Pero el dios, que no comprendió el milagro y se puso celoso, arrancó el árbol cuyas flores iluminan el mundo celestial (porque el Sol aún no existía) y arrojó a su esposa por el agujero.[...] Awenhai dio a luz una niña que creció con milagrosa rapidez. Pronto la joven se casó pero el novio le puso una flecha junto al estómago y desapareció. La hija de Awenhai quedó embarazada y sintió que un par de mellizos se peleaban en su vientre.(3)

## II.2. Creencias ancestrales sobre los gemelos discordantes

Resulta sorprendente saber, por otro lado, que las creencias de los hombres primitivos acerca de los gemelos son semejantes a las creencias acerca de Eusebio y de Julia. Según la mentalidad primitiva, todos los gemelos tienen poderes especiales, lo que les brinda una cualidad numinosa o sacra que no deja de inspirar reverencia y pavor; según se cuenta, esta cualidad se explica por el hecho de que son el fruto de un adulterio.(4) El temor por los gemelos, que se traduce en sospechas sobre su origen o sobre su buena voluntad, llega en unas comunidades arcaicas a tal extremo que sus miembros se persuaden de que son mortalmente nocivos.

La antropóloga inglesa Mary Douglas asienta que cuando hay tensiones en el seno de una comunidad (debido a que se desata la violencia, proliferan las enfermedades y se extiende la muerte), muchos atribuyen estos males a la brujería, pero surge entonces una explicación alternativa y convincente: alguien jura haber descubierto a una forastera que se introdujo en el pueblo poco

después de haber dado a luz unos gemelos y sin haber practicado antes los rituales que se deben celebrar cuando una madre procrea dos criaturas. Algunas tribus creen que los padres de gemelos son seres anómalos que conciben a sus hijos a la manera de los animales. No obstante, las creencias sobre el posible carácter maléfico de los gemelos no son comunes a todas las tribus. La misma antropóloga cita el caso de los miembros del grupo étnico lele, en la región del Congo: para ellos los padres de gemelos han sido honrados especialmente por los espíritus, quienes les han asignado un papel de mediadores entre los hombres y los animales, por un lado, y los espíritus, por el otro. Incluso se piensa que los gemelos son espíritus y a la mujer que los parió no se le impide, como al resto de las mujeres, el acceso a los rituales practicados exclusivamente por los hombres.(5)

Las investigaciones de Douglas sobre la naturaleza supuestamente siniestra de los gemelos coinciden con las de René Girard. Empeñado como siempre en exhibir los fundamentos no revelados de nuestra cultura, este autor elaboró una teoría que explica la frecuencia con que aparecen los 'gemelos de la violencia' en los mitos. Aquí es indispensable explicar un poco más las ideas complejas de este crítico literario y antropólogo, antes de exponer sus hallazgos sobre este motivo mítico. Su sistema de interpretación, que (a semejanza del de Northrop Frye) aborda frecuentemente los grandes textos literarios desde una perspectiva mítica, arroja conclusiones opuestas a las que se obtienen en caso de seguir las ideas de Eliade o de Durand sobre las imágenes simbólicas y arquetípicas. Girard considera que las

narraciones de carácter mítico -y, por ello, religioso- entrañan un engaño, una falsificación, en la medida en que alteran la verdad de unos hechos que seguramente ocurrieron de otra forma. De acuerdo a su teoría científica del mito, existe un esquema general que, sin ningún riesgo, se puede aplicar de manera universal a innumerables narraciones legendarias. En ese esquema aparecen sistemáticamente tres representaciones: la primera, que ofrece indicios de que existe un malestar y un desorden colectivos; la segunda, en la que se acusa a algún individuo de un sinnúmero de crímenes y maldades (por ejemplo, de hacer el "mal de ojo" o de haber cometido parricidio e incesto, como en el mito del rey tebano Edipo); y la última, en la que ese individuo es asesinado o, al menos, severamente castigado por la comunidad, que reprueba su conducta monstruosa (no pocas veces, el individuo queda convencido de su culpa y se inflige el daño por su cuenta).(6)

Según Girard, en esas narraciones legendarias se oculta siempre la verdadera explicación de las desgracias que han provocado la crisis colectiva. A cambio, se ofrece una deformación, según la que el individuo "siniestro" es dueño de un poder y de una voluntad suficientes para subvertir el orden social. La comunidad -que no reconoce la fuente de su malestar- echa a andar el mecanismo de la víctima propiciatoria, "mecanismo colectivo de proyección que ha de entenderse con referencia, no a la víctima, claro está, sino a los problemas ingobernables e incompletamente formulados de la colectividad".(7)

Lo que en infinidad de textos míticos, religiosos y literarios

(entre otros, éste de Calderón) no está manifiesto, sino apenas insinuado, es, de acuerdo a la teoría de Girard, una violencia que se ignora a sí misma: la violencia colectiva. En esos mitos destaca, en primer plano, la perspectiva adoptada por una colectividad que injusticia al criminal, y dicha perspectiva se preserva en los textos literarios. Girard anota que la culpa individual y el linchamiento consiguiente están expuestos desde un solo punto de vista: el de la multitud (8) Dice este crítico: "Sabemos muy poco sobre los mecanismos espontáneos de la violencia colectiva, pero sabemos lo bastante para darnos cuenta de que tales mecanismos generan el tipo de alucinación colectiva que esos mitos representan". (9)

Así, no debemos dejarnos engañar por lo que el texto nos comunica en una primera lectura. En una segunda lectura, debemos encontrar las claves del texto y la relación que éste guarda tanto con la verdad del mito como con el saber antropológico. (10) De ese modo, podremos poner en duda el fundamento de las acusaciones esgrimidas en contra de un sujeto (o de unos cuantos). Una de estas dudas está relacionada con la naturaleza presuntamente perversa y violenta de los gemelos Eusebio y Julia. Aquí procedemos a resumir las investigaciones de Girard sobre unas creencias ancestrales. Este autor sostiene que, desde el punto de vista de las comunidades dominadas por un pensamiento mágico, los gemelos son los máximos representantes de la discordia. Luego de mencionar que el temor de las sociedades arcaicas por los gemelos ha sido siempre para la antropología un enigma, sostiene que, sin embargo, éste se puede descifrar:

Ciertas interdicciones son realmente absurdas, como por ejemplo la interdicción contra los gemelos o la fobia a los espejos en numerosas sociedades.[...] Tanto en un caso como en el otro se está, por lo visto, ante dos objetos que se reproducen miméticamente análogos en dos individuos que se imitan el uno al otro, y toda reproducción mimética evoca inmediatamente la violencia.(11)

Apegado a su esquema teórico, el autor piensa que ha resuelto un misterio al entender la asociación entre el tema de la gemelidad (término empleado por los antropólogos) y la crisis sacrificial de una comunidad. Desinteresado completamente de las bellas variantes míticas sobre los gemelos celestiales y primigenios -llamados a reinstaurar el orden cósmico-, este antropólogo concentra su atención en las implicaciones trágicas de distintos relatos en los que figuran unos mellizos. Por ejemplo, comenta que según una de estas supersticiones, el parto incestuoso o impuro suele estar vinculado al nacimiento de gemelos: "El ser incestuoso expone a la comunidad al mismo peligro, en suma, que los gemelos.[...] Es revelador que las madres de gemelos sean con frecuencia sospechosas de haberlos engendrado en unas relaciones incestuosas".(12)

En otra parte registra un dato muy relevante para el lector del texto de Calderón: dice que es común que en las sociedades primitivas se elimine a uno de los gemelos o, todavía más frecuentemente, a ambos. ¿A qué se debe esta resolución, fuente de inquietud para los etnólogos? La respuesta, a su juicio, es clara: los gemelos hacen evocar a los dobles de la violencia, que mantienen una relación discordante con su prójimo:

Se 'exponc' a los gemelos. esto es, se los abandona fuera de la comunidad, en un lugar y unas circunstancias tales que su muerte es inevitable. [...] Los gemelos amenazan con provocar unas epidemias terribles, unas enfermedades misteriosas que provocan la esterilidad de las mujeres y de los animales. Mencionaremos, asimismo, de manera todavia más significativa, la discordia entre los prójimos, la fatal decadencia del ritual, la transgresión de las prohibiciones, en otras palabras, la crisis sacrificial. [Sin embargo...], los gemelos no están más predispuestos a la violencia que los demás hombres. (13)

En realidad -dice-, ampliando un poco su explicación-, lo cierto es que una vez instaurada la crisis, son los miembros de la colectividad quienes se han convertido realmente en 'dobles en discordia', en gemelos enemigos, por así decirlo; sin reconocerlo nunca, todos adquieren tarde o temprano esa condición: "A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia [...], unos son los dobles de los otros [y] cada cual se convierte en el doble o en el 'gemelo' de su antagonista". (14)

Sin embargo, los antagonistas se niegan a admitir su contribución al malestar generalizado y delegan la responsabilidad por los hechos violentos en un solo individuo, que, por tanto, se convierte en "el doble de todos los demás, es decir, en el objeto de una fascinación y de un odio universales. [...] Los hombres quieren convencerse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse". (15)

### II.3. La dualidad de Eusebio y de Julia

Las consideraciones de Eliade, de Douglas y de Girard nos revelan que el inconsciente colectivo ha elaborado una imagen ambivalente de los gemelos. Los mellizos míticos pueden ser idealizados hasta el extremo de adquirir una majestad divina, o pueden suscitar la aversión más profunda. Parecen ser, alternativamente, emisarios del bien y del mal. Es evidente la correspondencia que guarda este tema mítico con las situaciones de una obra en la que los hermanos gemelos aparecen, en distintos momentos, como seres numinosos y abyectos, o (en otros términos) como dobles amorosos y como dobles en discordia. Es cierto que en varios aspectos estas elaboraciones míticas no se ajustan exactamente a la trama del texto de Calderón (por ejemplo, Rosmira no muere a manos de Curcio en el episodio que éste rememora, ni a fin de cuentas es acusada precisamente de incesto, como les ocurre a algunas madres de los relatos mencionados), pero ello no invalida la gran afinidad que podemos encontrar, mediante un proceso analógico, entre esas fantasías colectivas y el drama. En éste, por cierto, también juegan un papel descollante las sospechas y el temor al adulterio. Igualmente, aunque Curcio no planea eliminar a uno de los gemelos recién nacidos (por supuesto, ignora que su esposa va a dar a luz dos criaturas), su atentado cumple simbólicamente el mismo objetivo: Eusebio queda abandonado en el monte. Por lo demás, el papel de Curcio en distintos pasajes consiste, prácticamente, en eliminar

a quienes han socavado la paz en el seno de su hogar. La cuestión es que nunca puede ponerse en duda la coherencia que hay entre las imágenes arquetípicas y las imágenes simbólicas presentes en un gran texto de raíz mítica.

Los gemelos Eusebio y Julia tienen un carácter de seres numinosos que se manifiesta en su vida prodigiosa y en el desenlace de la historia. Eusebio se salva no sólo de morir ahogado, en un incendio, en un naufragio, a manos de unos salteadores de caminos, en una pendencia o en una tormenta en medio del bosque, sino que -pasada la hora de su muerte- resucita para confesar sus pecados. Por su parte, al asirse de la cruz como su madre, Julia se salva milagrosamente de morir a manos de Curcio y su cuerpo se eleva del suelo en dirección al cielo, la morada de los mellizos míticos. Si Eusebio piensa que los cielos lo han señalado "para públicos efectos/de alguna causa secreta" (I,337-338) que le encomendó Dios, es porque se reconoce como mediador entre el cielo y la tierra. Julia le dice a Curcio:

mal te puedo negar  
la vida que tú me diste;  
la libertad que me dió  
el cielo, es la que te niego (I,611-614).

Para subrayar la existencia de esta mediación arquetípica, así como la existencia de la dualidad, ambas características de los gemelos. Calderón utiliza repetidamente las palabras "cielo" y "tierra" al referirse a ellos:

Que no sin misterio el cielo  
os señaló, porque al suelo  
fuerais prodigio los dos (III, 2376-2378; el subrayado  
es nuestro).

El vínculo entre lo natural (opuesto a lo cultural) y lo  
divino, señalado por Amecua, (16) es patrimonio de ambos.  
Calderón expresa esta idea con imágenes alusivas al mundo  
natural: además de la del suelo, las de la piedra y el desierto.  
Eusebio nace y muere a ras del suelo; su primera

cuna fue el pie de una cruz  
y el primer lecho una piedra (I, 218-219).

El ámbito natural acaba siendo también característico de  
Julia; al relatar a Eusebio el viaje que hizo en su búsqueda,  
dice:

tres días fueron y noches  
los que aquel desierto me hizo  
mesa de silvestres plantas,  
lecho de peñascos fríos (III, 1971-1974).

Cuando muere Eusebio, los aldeanos deciden no darle sepultura  
porque

Quien desta suerte ha muerto,  
digno sepulcro sea este desierto. [...]   
Sea en penas tan graves  
su sepulcro las fieras y las aves (III, 2433-2440).

Es innegable también que este vínculo que unió a Eusebio y a Julia con el suelo y el cielo se completa con la ascensión de ambos.

Asimismo, en correspondencia con los mitos, los dos encarnan la dualidad en varias de sus acepciones. Al contarle su historia a Lisardo, Eusebio habla de "la estrella/que enemiga me amenaza/y piadosa me reserva" (I, 252-254). El bien y el mal, el hado y el albedrío, son polaridades entre las que oscila su existencia. Eusebio y Julia pasan de improvisto de un éxtasis espiritual a un estado en el que se revela su naturaleza real o supuestamente perversa, y continuamente se quejan del "hado impío" que obstaculiza sus deseos: Julia, al reclamarle a Curcio su derecho a escoger estado libremente, le dice que

el hado impio  
no fuerza el libre albedrío (I, 590-591).

Después, tras recibir la noticia de la muerte de Lisardo, le dice a Eusebio que ha decidido retirarse al convento a llorar por "un hado tan inclemente" (I, 882). Eusebio lamenta sus "hados fieros" (II, 952), que lo han obligado a llevar una vida criminal. (17)

Entre otras acepciones de la dualidad, está por supuesto la de lo masculino y lo femenino, encarnada por cada uno (revisaremos este tema en el siguiente capítulo), y la que conduce al establecimiento de una división binaria del espacio: el espacio abierto en el que se desplaza él a sus anchas antes y después de

volverse bandolero, y el espacio cerrado en el que Julia lleva una vida de encierro, primero en su casa y después en el convento, antes de introducirse también en el espacio acechante del monte. Esto último ratifica una idea de José Amezcuá: al estudiar la utilización del espacio simbólico en esta obra de Calderón, el investigador ha encontrado que existen asociaciones entre el hombre, la calle y el espacio abierto (o expuesto al peligro), por un lado, y la mujer, la casa y el espacio herméticamente cerrado (no sólo al exterior, sino al contacto humano), por el otro. El crítico afirma: "La casa se asocia mentalmente a la mujer; igual que la esposa, la casa adquiere caracteres de sitio cerrado, de territorio inviolable para todo varón extraño".(18) Amezcuá piensa que en obras como La devoción... o El médico de su honra se inicia "un diálogo nada complaciente entre el espacio exterior y la casa; ambos territorios son contrarios, exclusivos, irreconciliables".(19)

La dualidad que (según la lógica interna del texto) lleva a los mellizos a inclinarse por el mal y cometer atrocidades, está manifiesta en varios parlamentos. Julia, transformada en "una mujer que corre tras su apetito" (III, 1947-1948), tras haber matado no menos que a dos pastores, un caminante, una serrana y un cazador, dice:

No sólo me han dado gusto  
los pecados cometidos  
hasta agora, mas también  
me le dan, si los repito (III, 1949-1952).

Eusebio es, a ojos de los aldeanos que le reprochan a Curcio su súbito cambio de actitud, indefendible:

¿Un hombre amparas que en tu sangre y honra  
introdujo el acero y la deshonra?  
¿A un hombre, que atrevido  
toda aquesta montaña ha destruido?  
A quien en el aldea no ha dejado  
melón doncella que él no haya catado,  
y a quien tantos ha muerto,  
¿cómo así le defiendes? (III, 2223-2230)

La condición siniestra de ambos parece corroborarse con la acción del despeñamiento, revestida por Calderón de una connotación moral. Julia dice después de abandonar el convento:

Demonio soy que he caído  
despeñado deste cielo,  
pues sin tener esperanza  
de subir, no me arrepiento (II, 1707-1710).

Eusebio se despeña primero cuando, tras visitar a Julia, se tropieza en la escalera y, después, cuando los aldeanos le dan caza:

En el monte se ha entrado,  
por mil partes herido:  
retirándose baja despeñado  
al valle [...] (III, 2252-2255)

Y, sin embargo, al final se verifica un movimiento vertical mediante el cual los dos hermanos remontan el vuelo a la esfera divina. ¿Hay que creer que la resolución del drama es

contradictoria, absurda, inteligible sólo en el marco de una obra dotada de un mensaje que está a mitad de camino entre la devoción cristiana y la superstición? Por lo pronto, debemos observar que, como buenos gemelos de la violencia, Eusebio y Julia provocan la zozobra de la comunidad de Siena, cuyos miembros les atribuyen la causa de que hayan proliferado los peores males (por ejemplo, desde que Eusebio se va a vivir al monte, la honra de los hombres es insegura, ya que sus mujeres son violadas). Eusebio y Julia acaban como transgresores del orden público, de la moral familiar, de las leyes monásticas y del tabú del incesto. Esto nos hace recordar las palabras de René Girard sobre la presunta monstruosidad de otro héroe mítico, responsable de la peste que azota a Tebas, según la versión recogida por Sófocles: "¿Cómo puede un solo individuo, aunque sea el peor criminal, ser responsable de todas las catástrofes sociales que entraña la plaga? [...] La concentración de la culpa en Edipo y la expulsión de éste constituyen una genuina resolución de la crisis".(20)

¿No será sencillamente que la caracterización de Eusebio y de Julia como gemelos de la violencia, o como dobles discordantes, ha ayudado a imponer una versión de los acontecimientos que, con su aire de leyenda, preserva la engañosa verdad del mito, una verdad a medias?(21)

Los datos antropológicos y míticos explican el hecho contradictorio de que Eusebio y su hermana gemela adquieran, en distintos momentos, una condición benéfica y otra maléfica. Sucesivamente, encarnan la imagen arquetípica de los dobles amorosos y son el blanco de la acusación infundada que una

comunidad hace contra los máximos representantes de la discordia. Comprobamos, así, que las imágenes simbólicas pueden ser interpretadas de forma diversa; advertimos también que esta doble condición de los mellizos no es ajena a la doble naturaleza que, según el pensamiento primitivo, tiene lo sagrado (Girard dice que sacer, vocablo latino, se traduce "unas veces por sagrado y otras por maldito, pues incluye tanto lo maléfico como lo benéfico"). (22)

Eusebio y Julia adquieren la condición de los héroes numinosos y poseen, por ello, una significación ambivalente. Pensamos, sin embargo, que la imagen mítica de los mellizos de ascendencia divina parece hacerle mayor justicia a esta pareja, marcada doblemente por la fidelidad al amor personal y el sometimiento a los hados inclementes, ya que -según se desprende del esquema de Girard- la imagen de los dobles de la violencia constituye una especie de mito colectivo falso, transformado en leyenda (y recogido por un autor). Lo que resulta indudable, a nuestro juicio, es que el papel simbólico de estos dos gemelos consiste en desmentir la creencia, compartida por Curcio, Lisardo y (quizá) otros habitantes de Siena, de que debe existir una distancia extrema e irreconciliable entre las dualidades de lo sagrado y lo profano, la naturaleza y la cultura, el espacio abierto (o masculino) y el cerrado (o femenino), los sentimientos personales y las normas sociales, el ámbito de lo desconocido (representado por Eusebio, quien nace en el monte y carece de nobleza heredada) y el de lo familiar (representado por Julia, quien es obligada por su padre a permanecer de por vida entre

cuatro paredes).

Agregamos, por último, que este tema mítico está enlazado con otro más: el de la androginia. El tema del andrógino resulta imprescindible en el examen de este drama religioso y mantiene una alianza secreta con el tema de la cruz.

### Notas

1-Cf. Ad de Vries, op.cit., sub voce twins; cf. también John R. Himmels, The Facts on File Dictionary of Religions, p.146.

2-Mircea Eliade, La búsqueda, pp.32, 108-123.

3-Ibid., pp.94.104-105.

4-Cf. Ad de Vries, op.cit.

5-Cf. Mary Douglas, Implicit Meanings, pp.18-39.

6-Cf. René Girard, Literatura, mimesis y antropología, p.190.

7-Ibid., p.191.

8-Girard denomina "textos de persecución" a las narraciones tanto míticas como históricas en las que actúan los mecanismos de la violencia colectiva: "Son textos que van desde los documentos de antisemitismo medieval y moderno [...] hasta los documentos y registros de la inquisición española, y desde los juicios a brujas hasta el texto primariamente oral del racismo moderno". Ibid., p.194.

9-Ibid., p.192.

10-En su análisis literario-antropológico de Edipo Rey, Girard descubre las relaciones oscuras entre un mito y un texto, así como la insuficiencia de cierta crítica literaria que no se detiene a estudiar esta clase de relaciones. Cf. R. Girard, La violencia..., p.81.

11-R. Girard et al., El misterio de nuestro mundo, p.23.

12-R. Girard, La violencia..., p.83.

13-Ibid., pp.64-70.

14-Ibid., p.87 (subrayado del autor).

15-Ibid., p.88.

16-Cf. José Amezcuá, "Naturaleza y cultura...", pp.122-125, 133.

17-Hay que agregar la alusión irónica que hace el gracioso Gil, quien en la anécdota del coche que le cuenta a Menga mientras ambos se esfuerzan en sacar a la burra del hoyo, habla del hado que condenaba a este vehículo a atascarse cada rato: "por maldición muy cierta/de sus padres ¡hado esquivo!)/iba de estribo en estribo" (I, 29-31).

18-José Amezcuá, "Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón", p.1536.

19-Ibid., p.1537.

20-R. Girard, Literatura..., p.151.

21-Cf. R. Girard, La violencia..., p.86.

22-Ibid., p.287 (subrayado del autor).

### III.-LAS TRANSMUTACIONES DE LA CRUZ

Acosado por la muchedumbre y a punto de fallecer, Eusebio se aproxima al sitio donde se levanta la cruz su lugar de nacimiento, donde un día de cacería esquivó la muerte- y entona una letanía dirigida al objeto de su devoción:

Arbol 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 [...] (III, 2281-2290).

Animadas por el propósito de conseguir el perdón de los pecados ante la inminencia de la muerte, estas palabras nos cautivan no sólo por su fervor, sino también por otra razón: están colmadas de referencias a elementos terrestres: árbol, fruto, flor, piélago, planta, vid... Esto resulta un poco inesperado en boca de un personaje hasta entonces dado a expresar su devoción extrema en términos más simples y austeros. Además, esta especie de oración no tiene la acostumbrada connotación de sufrimiento que hay en muchas alusiones al sacrificio redentor de Cristo. Es como si el proscrito quisiera usarla para infundir un aliento a su vida. Asimismo, en este pasaje se exhibe una riqueza metafórica que, como se verá, no es vana: Eusebio nombra el símbolo cristiano de lo divino o sobrenatural mediante epítetos

sacados del ámbito de la naturaleza y señala una diversidad de ejemplos que no tienen nada de abstracto o remoto. Al ser invocada de ese modo, la cruz -el símbolo más universal desde épocas prehistóricas- adquiere un aire más familiar y parece perder parte de su misterio -sólo por un momento.

En un pasaje anterior, el sacerdote Alberto se cruza con la banda de forajidos y logra escapar con vida porque a Eusebio le conmueve mucho saber que ha escrito algo sobre la cruz: un libro que

trata del origen verdadero  
de aquel divino y celestial madero  
(Con que animoso y fuerte,  
muriendo, triunfó Cristo de la muerte).  
El libro, al fin, se llama  
"Milagros de la Cruz" (II, 1007-1012).....

La mención de este libro, que anticipa los milagros por venir, sugiere tal vez al lector de La devoción... la necesidad de remontarse a un texto previo a fin de comprender cabalmente el sentido de la cruz prodigiosa, apenas implícito en la obra. En efecto, se requiere una aproximación a por lo menos algunas de las investigaciones más autorizadas sobre el que constituye un símbolo cósmico por excelencia.

### III.1. Estudios sobre las significaciones simbólicas de la cruz

La cruz es considerada en todas las culturas un centro del mundo y un punto de comunicación entre el cielo y la tierra; en

suma, un eje cósmico. Es sabido que, como símbolo principal del cristianismo, significa la salvación alcanzada por el hombre a través de la crucifixión de Cristo (en un proceso en el que se unen estrechamente la redención, el sufrimiento y la fe), y, por extensión, significa también la aceptación de la muerte o del sufrimiento y sacrificio propios. Pero la cruz es también un símbolo del hombre universal, arquetípico, capaz de tener una expansión infinita en los dos planos simbólicos: el de la línea vertical (considerada tradicionalmente como el aspecto celestial, espiritual, intelectual, positivo, activo y masculino) y el de la línea horizontal (concebida como el aspecto terrenal, irracional, negativo, pasivo y femenino). Es símbolo del dualismo que se da en la naturaleza humana, así como de la unión de los elementos opuestos que integran a ésta. Representa, pues, la fusión espiritual y la integración del alma del hombre por medio de la reunificación de los diversos aspectos (horizontales y verticales) que resultan necesarios para una vida plena. En fin, la cruz es símbolo de la identidad suprema.(1)

Según Mircea Eliade, el símbolo cristiano de la cruz no está de ningún modo desligado del árbol que, en tiempos anteriores a la llegada del cristianismo, se veneraba como símbolo religioso:

La "salvación" revelada por la Cruz no anula los valores precristianos del Árbol del Mundo, símbolo por excelencia de la renovatio integral; por el contrario, la Cruz viene a coronar todas las demás valencias y todos los demás significados.(2)

Antes del advenimiento del cristianismo, estaba muy extendido

ESTA COPIA DE LA OBRA  
SALIDA DE LA BIBLIOTECA

en todos los pueblos el simbolismo del árbol cósmico -cuyas raíces tocaban el infierno y cuyas ramas arañaban el cielo-, conocido también como el pilar cósmico o como el poste sagrado. Vinculado a este símbolo, existía el del Centro del Mundo, lugar donde había sido hecho el primer hombre. Esta última idea, según explica Eliade, fue recogida por tradiciones judaicas según las cuales Adán fue inhumado en el mismo sitio en que había sido creado: en el Centro del Mundo, que era el Gólgota, donde luego sería sacrificado Jesús.(3)

En la India el árbol cósmico cobra la forma de un poste sacrificial, eje que une a la tierra, al cielo y al infierno, y que se convierte en el puente o escala entre la tierra y el cielo. Eliade menciona varios textos patrísticos y litúrgicos que establecen una comparación entre la cruz y una escala, una columna o una montaña, a fin de comprobar que el cristianismo recogió una herencia muy rica. Después escribe:

La Cruz, hecha de la madera del Arbol del bien y del mal, sustituye al Arbol Cósmico. [...] La imagen de la Cruz=Arbol del Mundo prolonga, en el cristianismo, un viejo mito universal. [...] Por la Cruz=Centro se opera la comunicación con el cielo y, al mismo tiempo, se "salva" el universo entero. [...] Ahora bien, la idea de la "salvación" no hace sino volver a tomar y completar las ideas de renovación perpetua y de regeneración cósmica, de fecundidad universal y de sacralidad, de realidad absoluta y, en fin de cuentas, de inmortalidad.(4)

En otra parte, tras indicar que el árbol cósmico -conocido también como árbol de la vida- aparece en muchas leyendas europeas, Eliade refiere una leyenda romana según la cual la cruz

había sido hecha con el árbol de la vida que estaba plantado en el paraíso; a menudo -añade-, se considera que este árbol está ubicado en la cima de una montaña, en el centro de la tierra.(5)

C.G. Jung se interesó vivamente por el simbolismo de la cruz, que a su juicio se podía rastrear en las elaboraciones de la psique colectiva a través de la historia. Decía:

La cruz en la religión cristiana [...] es un símbolo significativo que expresa una multitud de aspectos, ideas y emociones. [...] No podemos decir que en todos los momentos y en todas las circunstancias tenga el mismo significado. Si eso fuera así, quedaría privado de su numinosidad, carente de vitalidad, y se convertiría en simple palabra.(6)

Sus pesquisas en el terreno del pensamiento religioso lo condujeron a la conclusión de que el símbolo de la cruz tiene una significación extremadamente condensada. Constituye el árbol de la vida, pero también está presente en el culto solar y en el culto a las diosas del amor. En las comunidades primitivas, es un signo de la lluvia y de la fecundidad y un medio para conjurar mágicamente las desgracias. Hay que tener presente que es, además, un símbolo materno: junto con el agua, el madero de la vida representa a la madre. Por ello es que en culturas como la mesopotámica simboliza el aspecto nutricional y protector de la Gran Madre.(7)

Pero no debe olvidarse el hecho de que, por otro lado, los maderos se utilizan en la preparación ritual del fuego y, por consiguiente, la cruz es símbolo del fuego, así como (por derivación) del sufrimiento existencial. Finalmente, según Jung,

la utilización de sus dos maderos para producir la llama hizo pensar a los primitivos en la unión masculino-femenino.(8)

Hay que observar que Jung hacía una diferencia entre el uso de la cruz como signo y como símbolo. Si alude como signo al sacrificio de Jesús y al cristianismo, de acuerdo al segundo uso puede ser la expresión de algo ignoto, incomprensible y místico, que pone al hombre en contacto con una realidad ilimitada.(9)

Gilbert Durand, el investigador francés que ha asimilado las enseñanzas de Jung, Eliade y Gaston Bachelard, ha escrito páginas muy reveladoras del significado cósmico de la cruz. Este antropólogo afirma que, en primer término, "la cruz es símbolo de la totalización espacial [...], es una unión de contrarios".(10)

Añade que

la unión del fuego, de la sexualidad y de la cruz de madera forma una constelación perfectamente coherente cuyo emblema sobredeterminado es el signo de la cruz. [...] Ya Jung había subrayado el notable isomorfismo semántico e incluso lingüístico entre la madera, los rituales agrarios y el acto sexual.(11)

Durand enlaza el ciclo de los ritos agrarios con el significado de la cruz para apuntar que este complejo mítico da nacimiento al drama del Hijo. La cruz es heredera del árbol, que también significa el devenir, y "la imagen del árbol se presenta siempre bajo el doble aspecto de resumen cósmico y de cosmos verticalizado. [...] El árbol representará fácilmente el producto del matrimonio, la síntesis de ambos sexos: el Hijo".(12)

Así, resulta que a partir del árbol se forma una constelación

de imágenes que tienen una connotación genealógica y sexual. En el origen de esta asociación se halla, como decíamos,

el arquetipo del árbol y su sustancia, la madera que sirve para hacer el poste-columna y también la cruz de donde brota el fuego. [...] Todo árbol y toda madera, mientras sirva para hacer una rueda o una cruz, sirve en última instancia para producir el fuego irreversible. Per estos motivos, en la imaginación todo árbol es irrevocablemente genealógico, indicativo de un sentido único del tiempo y de la historia que será cada vez más difícil de invertir. (13)

Por otro lado, René Girard, consecuente con su empresa de poner al descubierto el carácter falso de los mitos y de subrayar la actualidad del mensaje evangélico, señala que la cruz constituye el escándalo supremo y, paradójicamente, la gran victoria. Si la indignación escandalizada que comparten los dobles en discordia es siempre "deseo febril de diferenciar al culpable y al inocente" (14) en beneficio propio, la cruz significa algo opuesto. Representación emblemática de la única víctima perfectamente inocente y no violenta de la mitología a escala mundial, este signo denuncia que la violencia descomunal que se le sigue adjudicando a cualquier víctima propiciatoria no es más que el producto no reconocido de una colectividad. Incomprendido por sus enemigos y aun por sus discípulos -que antes de la Pasión lo quieren ver como el "maestro de una violencia superior" (15)-, Cristo le anuncia a una comunidad escindida que ella sigue siendo tributaria de los ídolos de la violencia. Así, se perfila con su sacrificio como el Dios victorioso y no violento de una nueva civilización.

La cruz es el escándalo supremo no simplemente en el sentido de majestad divina que sucumbe en el suplicio más ignominioso [...], sino en el sentido más radical de una revelación [...] del mecanismo que sirve de fundamento a todo prestigio humano, a toda sacralización, a toda significación cultural. (16)

Por otra parte, la concepción de la cruz como signo de victoria (el triunfo alcanzado a través de un gran esfuerzo de perfeccionamiento) es explicada con gran agudeza por Teilhard de Chardin, quien se pronuncia contra la interpretación de la señal cristiana como signo de tristeza y de restricción: "Este modo de hablar acaba por producir la impresión de que el Reino de Dios sólo puede establecerse en el duelo y yendo siempre a contracorriente de las energías y de las aspiraciones humanas". (17) Para este autor la cruz remite ciertamente a algo que se encuentra más allá de la esfera terrestre, pero no por ello expresa -según creen muchos- la actitud de repeler los valores de nuestro mundo. Además, antes de ser signo de una ley divina, constituye la prolongación y el perfeccionamiento de la ley humana más evolucionada:

Es absolutamente verdad que la Cruz significa evasión fuera del Mundo sensible, y aun en un cierto sentido, ruptura con ese Mundo. Por los últimos términos de la ascensión a la que nos invita, nos fuerza efectivamente a franquear un nivel, un punto crítico, por el que perdemos pie con la zona de realidades sensibles. Este "exceso" final, entrevisto y aceptado desde los pasos primeros, necesariamente proyecta una luz y confiere un espíritu particulares a todas nuestras andanzas. [...] Pero esta evasión desgarradora fuera de las zonas experimentales, que representa la Cruz, no es más (y así hay que mantenerlo energicamente) que la sublimación de la ley de toda vida. Hacia las cimas brumosas para nuestro mirar humano, a las que nos invita el Crucifijo,

ascendemos por un sendero que es la vía del Progreso universal. El camino regio de la Cruz es precisamente el camino del esfuerzo humano, rectificado y prolongado sobrenaturalmente. Por haber entendido plenamente el sentido de la Cruz, ya no nos arriesgamos a que la vida nos parezca triste y fea. Tan solo nos hemos hecho aún más atentos a su inaprehensible novedad. (18)

Según Teilhard de Chardin, en la medida en que la cruz incita al hombre a lograr la espiritualización más alta mediante una metamorfosis de sí mismo, lo invita a realizar un movimiento de ascensión particularmente luminoso. "El cristiano -dice el teólogo- no ha de desvanecerse en la sombra de la Cruz, sino que ha de ascender hacia su luz," (19) hacia lo que él llama el Medio Divino. El hombre atraviesa este proceso de elevación sin olvidar o menospreciar la santa materia, relegada desafortunadamente por quienes.

en sus esfuerzos hacia la vida mística, muchas veces cedieron a la ilusión de oponer brutalmente entre sí, como si se tratara del Mal y del Bien, el cuerpo y el alma, la carne y el espíritu. La Materia, por una parte, es la carga, la cadena, el dolor, el pecado, la amenaza de nuestras vidas. Es lo que lastra, lo que sufre, lo que hiere, lo que tienta, lo que envejece. Por la Materia somos paralizados, vulnerables, culpables. ¿Quién nos liberará de este cuerpo de muerte? Pero la Materia es al mismo tiempo la alegría física, el contacto exultante, el esfuerzo virilizador, la felicidad de crecer. Es lo que atrae, lo que renueva, lo que une, lo que florece. Por la Materia nos hemos alimentado, elevado, ligado al resto del mundo, hemos sido invadidos por la vida. Nos es intolerable ser despojados de la Materia. [...] ¿Quién nos dará un cuerpo inmortal? (20)

Por su parte, Rudolf Otto señala, en su libro clásico Lo santo, que en la cruz asociada a Cristo se resume y completa la

solución que se le había dado en el Antiguo Testamento al problema del dolor. La cruz -dice- se convierte en el espejo de lo santo en general y representa la solución consumada que se le dio en el Calgota a un problema: el del "misterio del dolor y de la muerte inocente del justo".(21)

Si nos desplazamos del ámbito de la teología al ámbito profano de la crítica (literaria y cultural), veremos que en este último también se han hecho contribuciones al esclarecimiento del significado de este signo-símbolo universal: en su libro Against Interpretation and Other Essays, destinado a ahondar en la estética y en la sensibilidad contemporáneas, la escritora norteamericana Susan Sontag (ensayista y novelista que ha explorado la obra de algunos de los escritores más importantes del siglo XX y que ha examinado a fondo las características de la cultura moderna y post-moderna) vincula al cristianismo con la visión moderna del amor -radicalmente distinta de la visión sostenida por la antigua Grecia y por el antiguo Oriente- y afirma que, desde su inicio propiamente dicho, con Pablo, la religión de la cristiandad es por definición romántica.

Christianity is, from its inception (Paul), the romantic religion. The cult of love in the West is an aspect of the cult of suffering [...] (the paradigm of the Cross). We do not find among the ancient Hebrews, Greeks, and the Orientals the same value placed on love because we do not find there the same positive value placed on suffering. [...] For two thousand years, among Christians and Jews, it has been spiritually fashionable to be in pain. (22)

A su juicio, pues, hay mucho de común entre la cruz y la idea

de que el culto del amor se liga indisolublemente al sufrimiento.

Para dar por terminado este repaso a las observaciones de diversos autores sobre el significado del símbolo más universal, expondremos algunas ideas del investigador Ernst Benz. A su juicio, suele relegarse el hecho de que la cruz en el Gólgota hace referencia clara a lo que constituye la visión cristiana del amor, definida en estos términos:

El amor es posible, en su forma perfecta, de acuerdo con el entendimiento cristiano, tan sólo entre personas; y, asimismo, una persona sólo puede realizarse plenamente en el amor a otra persona. Pero la presuposición fundamental del amor es la libertad. (23)

Tras indicar que, de acuerdo a la dialéctica del pecado y de la gracia, el hombre puede aprovechar su libertad para volverse contra Dios y, así, acarrearle sufrimiento, Benz apunta que en la antropología cristiana el sufrimiento ocupa un lado central al lado del amor y va asociado a la cruz. Pero, recalca, "el sufrimiento no es el fin último y el ideal de la vida en la realización del destino del hombre, sino que caracteriza al gran punto de retorno hacia la resurrección".(24) Benz explica que en el cristianismo el sufrimiento no es un fin en sí mismo, como en el budismo. Otra singularidad de la religión cristiana radica en su concepto de la resurrección como encarnación. Las explicaciones del investigador coinciden en este punto con las de Teilhard de Chardin:

El fin de la salvación no es la separación del espíritu

y el cuerpo; no es la liberación de la naturaleza espiritual del hombre, del ámbito de la naturaleza sensorial y de la corporeidad material. [...] La imagen cristiana del hombre tiene un aspecto corpóreo esencial, fundado en la idea de la encarnación y que encuentra su expresión más poderosa y sensual en la idea de la resurrección. (25)

### III.2. La cruz del monte cercano a Siena

Es indudable que por su lugar central en los acontecimientos, la cruz adquiere la categoría de actor principal en La devoción... y reviste una gran importancia. (26) Sus "acciones" se ofrecen necesariamente al lector como sucesos verídicos, dotados de la misma realidad que la vida de Curcio o la de Eusebio, lo que no deja de ser natural en el marco de una trama repleta de acontecimientos mágicos. Sus efectos repercuten en la vida de los personajes principales -también, claro, en la de Rosmira, que pese a su ausencia del escenario está omnipresente en el texto. A continuación, indicaremos cuáles son los pasajes de la obra en los que el símbolo sagrado cobra mayor relevancia (de paso, daremos a conocer lo que diversos críticos han dicho acerca de su significado). La cruz aparece por primera vez en la segunda escena del primer acto, cuando, antes de batirse en duelo, Eusebio le refiere su historia a Lisardo (I, 211-338): ella ha intercedido por su vida desde su nacimiento y está desde entonces impresa en su pecho. Después del duelo, es mencionada por Lisardo, quien le solicita a su contrincante que le permita morir confesado y le promete pedir en el cielo que, a su vez, él no

muera sin confesión:

No me mates, por aquella  
Cruz en que Cristo murió. [...] ]  
Pues yo te doy mi palabra,  
por esa piedad que muestras,  
que si yo merezco verme  
en la divina presencia  
de Dios, pediré que tú  
sin confesarte no mueras (I, 376-400).

El crítico Edwin Honig descubre en la siguiente escena, transcurrida en casa de Julia, una representación de la cruz formada por tres personajes. Durante el diálogo airado entre Julia y Curcio, Eusebio permanece escondido y entonces unos pastores llevan el cadáver de Lisardo, con el que se forma una figura de cruz:

When Lisardo's corpse lies between the divided lovers, Julia and Eusebio, there is a curious dramatic effect which the theatricality of the scene emphasizes. Curcio's two living children seem here to form the horizontal appendages of a cruciform figure whose vertical stalk is the dead Lisardo. (27)

Un poco más adelante, Eusebio menciona otra vez la cruz. Acosado por la justicia, que sin ninguna razón le incautó sus bienes, ya hace vida de bandolero, pero ello no le impide seguir venerándola, pues (como dice su secuaz) "las devociones/nunca faltan del todo a los ladrones" (II, 951-952). Enseguida aparece el sacerdote Alberto, que como prueba de agradecimiento le promete a Eusebio confesarlo el día que lo llame:

y te doy mi palabra

(tanto en mi pecho tu clemencia labra)  
que si me llamas en cualquiera parte,  
dejaré mi desierto  
por ir a confesarte (II, 1028-1032).

Después, viene la escena en la que Curcio, solo en el monte, retoma y concluye la historia de su atentado contra Rosmira. Seguramente, no es mera casualidad que el soliloquio del marido celoso y vengativo (II, 1281-1398) divida la obra en dos mitades casi exactas (hay un número total de 2582 versos); en ese pasaje vislumbramos la importancia que tienen la figura y la historia de Rosmira, a la vez que tenemos noticia de la acción atroz que había sido ocultada hasta entonces -un acto de violencia primordial, según la terminología empleada en el análisis de los mitos. En el sitio más apartado del monte, Curcio saca la espada y le dice a Rosmira que tiene que matarla, pero ella le contesta:

"Si acaso, esposo, llegaste  
a creer flaquezas más,  
justo será que me mates.  
Mas a esta cruz abrazada,  
a ésta que estaba delante,  
prosiguió, doy por testigo  
de que no supe agravarte  
ni ofenderte; que ella sola  
será justo que me ampare" (II, 1346-1354).

Como sabemos, la cruz salva milagrosamente a Rosmira de las estocadas de Curcio:

Por muerta al pie de la Cruz  
quedó, y queriendo escaparme,  
a casa llegué, y halléla  
con más belleza que sale  
el alba [...] (II, 1373-1377).

En la escena del convento vuelve a figurar la cruz -"tantos temores me causa/la Cruz que he visto en tu pecho" (II, 1611-1612). Según José Amezcua, el símbolo de la cruz cumple aquí una función semejante a la del tótem, pues señala el tabú contra el incesto. (El investigador dice que los gemelos llevan en el pecho la señal que los distingue como miembros del mismo tótem y que les impide transgredir el tabú contra el incesto; destaca también el hecho de que Eusebio adopte el apellido 'de la Cruz', a semejanza de los miembros de una tribu, que se apropian del nombre que tiene el objeto o el animal totémico.) (29) Después de haber profanado el convento, Eusebio medita en que la señal de la cruz impresa en su pecho y en el de Julia es indicio de un "secreto misterio [...] que lo entiende sólo Dios" (III, 1819-1820).

En las escenas en que, escondidos en el monte, Eusebio y sus secuaces asaltan y no pocas veces matan a la gente que pasa, la cruz interviene, como lo ha hecho antes, para salvar la vida de gente inocente. Guiado por su fe, el bandolero les dispensa la vida a quienes llevan consigo un crucifijo, o al menos -como un indicio de su extraña piedad-, deposita una cruz sobre los cadáveres. Allí aflora lo que puede considerarse como una muestra de devoción ingenua, o bien como una mezcla de fe y fanatismo.

La cruz se presenta como un signo de clemencia cuando, hacia la parte final de la obra, Eusebio se dirige a ella con las palabras fervorosas transcritas más arriba. Asimismo, se

constituye como signo de reconciliación en las escenas en las que se hallan solos Curcio y Eusebio. Si este último dice: "No sé qué respeto/has puesto en mí que he temido/más tu enojo que tu acero" (III, 2157-2159), y aquél le contesta: "yo confieso que has podido/templar en mí de la ira/[...] gran parte" (III, 2166-2169), es debido a los efectos que "una estrella/o algún favorable signo" (III, 2173-2174) tiene en la actitud beligerante de ambos. Si en la escena del perdón Curcio y Eusebio deponen las espadas y renuncian, como por un conjuro, a la violencia (respectivamente, una violencia originaria y otra que es efecto de la primera), es necesariamente porque la cruz está "actuando". Un instante después, Curcio asiste a quien, agonizante, resulta ser su hijo, y al tocarle el pecho para ver una herida, entabla este diálogo:

¿Qué señal divina y bella  
es ésta, que al conocella  
toda el alma se turbó?  
(Eusebio:) Son las armas que me dió  
esta Cruz, a cuyo pie  
nací ... (III, 2344-2349).

Finalmente, la cruz es de nuevo el signo de una hierofanía (esto es, de la experiencia en la que se manifiesta lo sagrado) cuando opera un doble milagro: el primero, la resurrección de Eusebio, que de rodillas confiesa sus pecados y recibe la absolución; y el segundo, la ascensión de Julia, quien ya arrepentida de su vida pecaminosa, se libra de caer víctima del furor homicida de Curcio al asirse de la cruz:

Valedme vos, Cruz divina;  
que yo mi palabra os doy  
de volverme a mi convento  
y hacer nueva vida. ¡Adiós! (III, 2575-2578)

Las escenas finales le dan la razón a Alexander A. Parker, quien afirma que en el texto la cruz está casi siempre vinculada al valor cristiano de la clemencia:

En casi todos los casos en que la Cruz o el pensamiento de la Cruz entra en los incidentes de la acción, está asociada con un acto de clemencia en contraposición a un acto de crueldad o venganza. La Cruz se yergue pues en la obra como símbolo del amor, compasión y perdón que deberían regir las relaciones de los hombres entre sí en vez de la venganza, crueldad y tiranía que Curcio continuamente manifiesta. (29)

Efectivamente, la cruz hace casi siempre referencia a los valores del perdón y la compasión, pero el adverbio "casi" nos indica que en otras instancias hace alusión a algo diferente. En realidad, es de esperarse que debido a su condición de símbolo, aun en los pasajes en que tiene el significado de clemencia, esté ligada a otros valores. Como sostiene Honig, cada una de las escenas principales le añade una nueva acepción metafórica al signo de la cruz. (30)

La cruz es en la obra el centro de un espacio consagrado, el punto de orientación hacia el que todos se dirigen para tener una experiencia radical de lo numinoso. Como todo lugar sagrado, aquél en que se halla es un sitio de encuentro entre la tierra y el cielo, en el que se realizan los sacrificios y nacen los seres

numinosos.(31) En otras palabras, ese espacio constituye un omphalos (término griego de 'ombligo', que sirve para designar el 'ombligo de la tierra' o lo que los miembros de las más diversas civilizaciones consideran el centro del mundo). Es sabido que la montaña y el mar, especialmente, suelen representar este hábitat común del árbol de la vida (o árbol filosófico), metamorfoseado a veces en una cruz.(32) La confirmación sorprendente de este último dato es una descripción que Celio, secuaz de Eusebio, hace del lugar al que se aproximan Curcio y otros habitantes de Siena en busca del criminal devoto:

Por los apacibles llanos  
que hace del monte la falda,  
a quien guarda el mar la espalda,  
vi un escuadrón de villanos [...] (II, 1125-1128).

La cruz localizada en el monte sagrado es, en su calidad de eje cósmico, el punto central del espacio. Pero a la vez, es el punto que señala el principio y fin del tiempo y, por ello, en la pieza señala tanto el origen de la historia -que se remonta a la ocasión en que Rosmira se salvó de morir y dio vida a los gemelos- como su fin -la subida al cielo de Eusebio y Julia. Asimismo, en esa zona mística las nociones de tiempo y espacio serán trascendidas por los milagros que han ocurrido y que ocurrirán.

Ya que ese centro cósmico es el punto de partida y de llegada de los seres más significativos en una historia sagrada, en el sitio donde se levanta la cruz deben escenificarse el nacimiento, la muerte y el re-nacimiento -procesos con los que se alcanza el

estado primordial o arquetípico- de esos personajes. Efectivamente, allí Rosmira, Eusebio y Julia acceden, en diversos grados y momentos, a un re-nacimiento tras una muerte real o simbólica.

El espacio consagrado de la cruz constituye el punto de resolución y reconciliación en el que se deben disolver los opuestos: vida y muerte, orden divino y terrestre, masculino y femenino. Para los habitantes de Siena, allí debe o debería anularse la escisión entre su espacio (o espacio de la cultura) y el espacio exterior (o espacio de la naturaleza). En esta división binaria, lo sagrado se localiza más allá del espacio organizado y habitado. Eliade explica que, en las sociedades arcaicas, el espacio que les resulta familiar a los habitantes de una aldea es un espacio cerrado y que, fuera de los límites de este territorio, comienza "el campo de lo desconocido, de lo no-formado". (33) Justamente en ese lugar temible se encuentra la cruz, que parece invitar a la gente del poblado a descubrirla y, así, tener un reencuentro con lo sagrado. Creemos que en el caso de La devoción de la cruz, obra dotada de un espacio ceremonial y prácticamente fijo, (34) lo profano y lo sagrado se representan básicamente mediante un espacio dual: el espacio profano y cerrado de Siena, ejemplificado por la casa de Curcio, y el espacio abierto y sacro del monte en el que está la cruz (espacio real por excelencia, que a la vez tiene connotaciones de peligro). En su estudio sobre esta obra de Calderón, José Amezcua observa al respecto que, en oposición al espacio cerrado y seguro de la casa, el espacio exterior cobra un significado de peligro

y, de forma aparentemente contradictoria, comprende "el sitio en el que se localiza la cruz, [que] es como un centro de ese espacio abierto, al que rodea la vida mundanal".(35) En efecto, el ámbito en el que se tiene acceso a lo sagrado, allí donde se halla una representación del mayor símbolo cristiano, es un territorio amenazante y desconocido: el monte donde deambulan los forajidos. Creemos que como prueba de su facultad de reconciliar los opuestos, la cruz logra anular simbólicamente la división binaria -espacial, así como moral- establecida por los aldeanos de Siena (por Curcio, en particular), en la escena final, cuando se congregan a su alrededor los gemelos, Curcio y sus acompañantes.

### III.3. La ley materna y la obtención del andrógino

Como se anotaba un poco antes, en la obra la señal distintiva de la cristiandad es por naturaleza un indicio de la clemencia de Dios, que por su carácter infinito se puede comparar sólo con el número de estrellas o los granos de arena; dice Julia

que no hay luces en el cielo,  
que no hay en el mar arenas,  
no hay átomos en el viento,  
que, sumados todos juntos,  
no sean número pequeño  
de los pecados, que sabe  
Dios perdonar (II, 1742-1748).

Pero, en tanto que símbolo materno, la cruz que intercedió en el alumbramiento de los gemelos es también un emblema del

arquétipo femenino de la Madre, principio de la vida y protectora de toda vida. Ya Jung explicaba que la caracterización de este signo remite a la Diosa Creadora, depuesta de su sitio eminente por el dios masculino Yahvéh de la cultura judeocristiana. Sobre la ley tiránica del honor que dicta los actos crueles de Curcio, prevalece una ley benigna que predica la compasión, el perdón y el amor y que es defensora de la vida. Esta ley, que tiene una fuente maternal y a la vez divina, está representada por Rosmira, así como la ley patriarcal (que no paterna) está representada por Curcio. Dice acertadamente Edwin Honig:

We see then that honor is a form of the old, merciless, unregenerated, earthbound, dehumanized, patriarchal law, which is ultimately self-defeating. It prevails to the end, and presumably will continue to exist on earth opposing the merciful, regenerative, humane, and matriarchal law of heaven, symbolized in the Cross which has vanquished it. (36)

En el pasaje en que Curcio revive el episodio en el que intentó asesinar a su esposa Rosmira, ésta asume, como protectora de la vida y como madre vinculada con esa ley piadosa, una actitud amorosa y muestra benignidad. Cuando él está a punto de matarla, ella le dice:

"Esposo, dijo, detente; ,  
no digo que no me mates,  
si es tu gusto, porque yo  
¿cómo he de poder negarte  
la misma vida que es tuya?  
Sólo te pido que antes  
me digas por lo que muero,  
y déjame que te abrace" (II, 1329-1336).

El carácter bondadoso de Rosmira es reconocido por Curcio (casi sea a intervalos), quien recuerda que durante unos momentos se sintió profundamente arrepentido al escuchar las palabras anteriores de boca de su esposa --"se vía/su inocencia en su semblante" (II, 1357-1358). Igualmente, el padre de los gemelos y de Lisardo admite que Rosmira era estimada por la gente como una mujer ejemplar, y le comenta a su hija:

Tu madre,  
que con opinión de santa  
fue en Sena común ejemplo  
de las matronas romanas,  
y aun de las nuestras [...] (I, 637-641).

Es indudable que Rosmira está asociada simbólica e inextricablemente con la cruz. El nexo se comprueba al percibir que ambas dan muestra abundante de su capacidad de otorgar la vida. Así como la cruz la salva cuando está en peligro y, luego, protege a sus hijos de la muerte, Rosmira procrea milagrosamente dos criaturas. Por otra parte, al igual que Rosmira, quien al parecer está como hecha a un lado y alejada del plano en que se desarrollan las acciones dramáticas, la ley materna y benigna --simbolizada por la cruz-- parece estar ausente, pues no se muestra en las relaciones entre los diversos personajes (hacemos excepción de la relación amorosa entre los gemelos). Sin embargo, lo cierto es que esta ley es aplicada constante y milagrosamente en el transcurso de los conflictos --hasta el final, cuando le otorga a Eusebio, víctima de una "breve muerte", una "eterna vida" (III, 2279-2280)-- y que, como Rosmira, ocupa un lugar

central debido a su papel de defensora de la vida y de los valores cristianos. La fuerza de la ley materna o matriarcal se detecta en el origen y en el fin de La devoción... (no olvidemos que al final propicia el re-nacimiento de Eusebio y protege a Julia de la muerte).

Por añadidura, la cruz es -como apunta Durand- símbolo del Hijo, que resulta -a semejanza del árbol- el mayor compendio cósmico, el devenir (pasado y futuro materializados en un presente colmado) y la síntesis de los dos sexos. En La devoción... esta síntesis se da por partida doble, con los gemelos. Con la vida azarosa de éstos, que culmina con la salvación personal tras un proceso de caos seguido de regeneración, se completa y perfecciona el sentido de la verdadera genealogía que resulta la obra. Ese recuento de los episodios vividos por una familia está iluminado por la presencia de la cruz, símbolo de un devenir depurado en el que, mediante la figura de los gemelos, se resuelve el conflicto entre la ley patriarcal y la matriarcal, o (en otros términos) entre lo masculino y lo femenino.

Hemos hablado acerca de la cruz como símbolo que les indica a los hombres la futilidad de sus distinciones tajantes entre la culpabilidad y la inocencia absolutas. Nos parece que las historias de Eusebio y de Curcio constituyen un testimonio fehaciente de la dificultad de establecer una diferenciación entre la bondad de un ser y la maldad de otro. En el encuentro padre-hijo sostenido por Curcio y Eusebio, la señal llevada por este último en el pecho es un indicio concluyente de que, en un

plano simbólico, la ley divina está llamada a desmentir la creencia de que la culpa y la inocencia están separadas por un abismo. Dice el hijo:

    Mi padre, a quien no señaló,  
    aun la cuna me negó;  
    que sin duda imaginó  
    que había de ser tan malo (III, 2351-2354).

Su padre le contesta:

    De tus razones colijo  
    lo que el alma adivinó.  
    Tu madre aquí te dejó  
    en el lugar que te he hallado;  
    donde cometí el pecado,  
    el cielo me castigó (III, 2366-2370).

A la vez, el símbolo sagrado manejado por Calderón se transmuta por fuerza en la imagen mítica del ser primigenio o andrógino, en el que se conjuntan los dos planos simbólicos de la cruz: el de la línea vertical y el de la horizontal. Esa congregación de lo masculino y de lo femenino a la que aspiran los gemelos arquetípicos, y que está subrayada por el simbolismo de la ascensión, sugiere claramente el ideal amoroso a que aspira la pareja humana: un estado de equilibrio y fusión de los dos géneros. Este tema está en el meollo del drama. La asociación entre la cruz y la androginia está indudablemente presente en el texto, si bien de forma implícita. Eliade explica algo que muestra, por lo pronto, el enlace entre la androginia y los mellizos numinosos: "En ciertas tradiciones, el antepasado mítico andrógino ha sido reemplazado por una pareja de gemelos".(37)

Gilbert Durand le da la razón al historiador romano y señala la probabilidad de

que la gemelidad sea un medio entre la biunidad divina y el androginado propiamente dicho. Tanto entre los dogons como entre los bambara, la gemeliparidad es primordial; y el alma humana está compuesta de dos partes a imagen de los dos gemelos primordiales. (38)

No por azar, los hijos de Curcio y Rosmira llevan impreso un signo que es (junto con signos como el ancla, la flecha en el blanco y el punto en el círculo) emblema del andrógino: el de la cruz. (39) Recordemos que Eusebio habla de una cruz -"la que yo tengo impresa/en los pechos" (I, 334-335)-, semejante a la que Julia lleva en el pecho -Curcio, al descubrir la cruz en el cuerpo de Eusebio, exclama: "¿Pero cuál seña mayor/que aquesta Cruz, que conviene/con otra que Julia tiene?" (III, 2373-2375).

Por medio de los gemelos cobra vida la imagen con que se da representación a la humanidad en un estado en el que ya se le ha devuelto su total integridad y coexisten los contrarios, antes separados. El Eros platónico, que implica la búsqueda del ser complementario, conduce a la recuperación del andrógino que, en un plano mítico, existió originalmente y que, según algunas tradiciones gnósticas cristianas mencionadas por John A. Phillips, no era otro que Adán: "El andrógino Adán es creado por Sofía-Zoe [...], modelándolo según su madre, 'Eva de Vida', que es 'la instructora de vida', 'la Madre de los Vivientes'". (40)

En una obra como La devoción..., plétórica de implicaciones mítico-religiosas, no es sorprendente de ningún modo que la cruz

sea un símbolo tanto del amor divino y perfecto como del amor humano en su fase de perfeccionamiento. El andrógino, o ser doble, encarna en la pareja de los enamorados. (De paso, no sobra repetir aquí, con cierta vehemencia y a fin de no suscitar malentendidos, que hemos tratado de analizar las imágenes de los gemelos y del incesto -por ejemplo- únicamente desde una perspectiva antropológica y simbólica, no desde un ángulo más realista ni bajo un enfoque psicoanalítico de orientación freudiana. Sin embargo, el hecho de que -por citar un caso- hayamos negado la acusación de incesto, con base en la teoría de Girard, no impide de ninguna forma que les concedamos a Eusebio y a Julia, en tanto que entes simbólicos, la condición de dobles amorosos.) Eusebio y Julia están destinados a representar en el plano mítico la búsqueda de plenitud amorosa que emprendemos los seres humanos. Eusebio muestra visiblemente que está poseído por el afán de entregarse a un ser de sexo opuesto, cuya ausencia lo sume en la mayor desesperación. Recordemos las palabras que le dirige a su amada, en su casa, para inducirla a que se fugue con él:

Si darme vida deseas,  
si es verdadero tu amor,  
atrévete, o el dolor  
hará que mi muerte veas (I, 541-544).

Un poco después -cuando la noticia de la muerte violenta de Lisardo ha consternado a Julia y a su padre-, Eusebio vuelve a expresarse en unos términos que no dejan duda de la intensidad de su afán amoroso:

Preso me trae mi delito,  
tu amor es la cárcel fuerte,  
las cadenas son mis yerros,  
prisiones que el alma teme.  
verdugo es mi pensamiento;  
si son tus ojos los jueces,  
y ellos me dan la sentencia,  
por fuerza será de muerte.  
Mas dirá entonces la fama  
en su pregón: "Este muere  
porque quiso", pues que sólo  
es mi delito quererte (I, 897-902).

Evidentemente, también Julia está animada por el deseo febril de tener cerca al ser amado; de ahí que, al enterarse de la decisión familiar de ser enviada a un convento, le diga a su criada Arminda:

Si de aquesta suerte  
que olvide a Eusebio desea,  
antes que monja me vea,  
yo misma me daré muerte (I, 485-488).

No resulta casual (insistimos) que en la obra la búsqueda amorosa caracterice a los gemelos. El andrógino -el ser mítico dominado por el deseo de fundirse en otro ser, a fin de que así ambos queden convertidos en una sola criatura, dueña de una perfección y de una armonía absolutas- está ligado estrechamente al mito de los gemelos. Uno de los autores que ha estudiado más este mito es, nuevamente, Mircea Eliade, quien explica que como ser destinado a obtener la fusión de ambos sexos, el andrógino será el fruto de los esfuerzos de la especie humana por reintegrar progresivamente la potencia de ambos sexos y por volver a formar en el interior del hombre y la mujer la imagen

divina original. de naturaleza doble y complementaria. El investigador rumano da más pruebas de la universalidad del mito (o imagen arquetípica) del andrógino y, además, insiste en la vinculación que éste tiene con los mellizos sagrados:

Numerosísimas tradiciones consideran al "hombre primordial", el antepasado, como un andrógino y versiones míticas más tardías hablan de las "parejas primordiales" (tipo Yama -es decir, "gemelo"- y su hermana, Yami, o la pareja irania Yima-Yimagh, Mashyagh-Mashyanagh). Varios comentarios rabínicos dan a entender que Adán fue también concebido a veces como andrógino. El "nacimiento" de Eva no habría sido por lo tanto, en realidad, sino la escisión del andrógino primordial en dos seres: masculino y femenino.(41)

Eliade observa que los escritos bíblicos y los evangelios gnósticos coinciden en hablar de la unión de los dos sexos como requisito para la instauración del reino de Dios, y cita una frase de San Pablo junto a otra atribuida a Jesús por un texto gnóstico. Reproducimos esta última: "Interrogado por alguien sobre la venida del Reino, el Señor respondió: 'Cuando los dos se hagan uno, lo de dentro igual a lo de fuera y el varón con la hembra ni varón ni hembra'".(42)

Así, Eusebio y Julia forman la figura del ser en quien el hombre y la mujer (o lo masculino y lo femenino) se concilian; por ello, ambos están destinados a trasladar al orden humano esa imagen divina y primigenia del ser doble, que se complementa a sí mismo. Los mellizos míticos configuran la imagen de los seres llamados a reinstaurar la armonía de una sociedad en la que la mujer permanece relegada y subyugada. En la obra, los ejemplos de

la mujer situada en una posición inferior con respecto al hombre son pocos, pero contundentes: el de Rosmira, víctima de la "ley tirana/de honor" (I, 674-675), y el de Julia, en su condición de hija condenada por su padre y su hermano a carecer de derechos (I, 588-591) y a perder al ser amado (I, 780-796). Creemos que, sin caer en el subjetivismo, se puede advertir una contraposición entre la historia de Curcio y Rosmira (testimonio de la crueldad de la ley patriarcal, que quiere reducir a la esposa a la condición de objeto poseído por el esposo) y la de Julia y Eusebio (quienes, debido a que persiguen con ahínco el ideal amoroso, son acogidos por la ley matriarcal, benigna y compasiva, que no es sino una transmutación de la ley de la cruz). Podemos decir que el sentimiento amoroso de los gemelos (tan diferente del impulso que lleva a Curcio a sentir odio y desprecio por la mujer) corresponde al anhelo de establecer una concordia entre lo masculino y lo femenino: una verdadera unión; en otras palabras, corresponde al ideal mítico-religioso de la androginia.

Eliade -quien aclara en otra parte que "andrógino y hermafrodita no son una misma cosa. En el hermafrodita coexisten los dos sexos. [...] El andrógino representa el ideal de la perfección: la fusión de los dos sexos"(43)- añade algo que no deja de ser sugestivo para quien se proponga comprender la conducta de Julia a partir de la segunda mitad de la obra (siempre que ello se pueda hacer con el personaje de un drama en el que, como dice Parker, se llevan al extremo las tendencias del teatro español del Siglo de Oro, donde "lo principal es la trama y no los personajes").(44) El historiador de las religiones anota

que los rituales celebrados en diferentes comunidades para obtener ese estado andrógino incluyen la muda intersexual de vestimenta y el cambio de conducta de un género, "que se transforma en lo opuesto de lo que normalmente debe ser [a fin de obtener] una reintegración a los contrarios, una regresión a lo distinto primordial".(45) El autor añade que esta subversión transitoria y ceremonial del comportamiento expresa simbólicamente el anhelo de "trascender una situación particular, fuertemente historizada, y de recobrar una situación original transhumana y transhistórica, puesto que precede a la constitución de la sociedad humana".(46)

¿No es lógico que en esa situación 'fuertemente historizada' que padece la mujer en la sociedad española del siglo XVII aparezcan personajes como el de "la apasionada Julia", como la llama Valbuena Prat, quien la juzga una de las "encantadoras figuras de mujer" que concibió Calderón?(47) Quizá se explique en estos términos su extraño papel a partir del tercer acto, cuando, vestida de hombre, corre por el campo "tras su apetito" (III, 1948), matando a diestra y siniestra en lo que resulta un trastocamiento del orden social y una inversión de los valores tradicionalmente femeninos que había debido asumir durante su estancia en la casa y en el convento. Nos preguntamos: si un personaje femenino de Calderón, como Julia o Cen La vida es sueño Rosaura, sale valientemente en defensa propia y en defensa de su libertad (valor tradicionalmente masculino) contra la ley autoritaria, ¿no puede sugerirse que ilustra un proceso de androgenización? (48) ¿Y no ocurre lo mismo cuando un personaje

masculino, como Eusebio o (en la obra citada) Sedismundo, refrena su orgullo, su pasión destructiva emparentada con la ley patriarcal, y acata una ley más clemente y benigna, vinculada a los valores cristianos y asociada simbólicamente al orden matriarcal?

Nos parece innegable que la cruz, en sus diversas transmutaciones, entronca mediante el motivo mítico de los gemelos con la imagen arquetípica del andrógino. Esto da fe de la rigurosa coherencia con que se van encadenando unos símbolos con otros, a decir de Eliade. Incluso podemos afirmar que, de este modo, La devoción... hace una aportación destacada a un tema inagotable, constante -según dicen los estudiosos- en la literatura universal. Sostenemos que la crítica debe ver la importancia del tema del andrógino en La devoción....

Como hemos visto, la cruz tiene en el contexto de la obra una significación múltiple, ya que va asociada a varias ideas, de origen cristiano o precristiano: por ejemplo, la regeneración cósmica (se restaura el equilibrio del cosmos social, perdido, sobre todo, a consecuencia del atentado de Curcio), la fecundidad universal, vinculada a la inmortalidad (Rosmira da vida a los gemelos y, más tarde, éstos escapan de la muerte), y el pilar cósmico que se halla en el centro del mundo. La cruz simboliza en este texto el perfeccionamiento de la ley observada por los hombres, la identificación entre la ley divina y la ley benévola de la madre, la reconciliación de los opuestos (orden natural y sobrenatural, masculino y femenino), la imposibilidad de hacer

una distinción neta entre los supuestos culpables y los supuestos inocentes, y, en fin, el culto del amor (entendido como el sentimiento que inspira una persona concreta, asociado al sufrimiento y concebido como un medio privilegiado para percibir el carácter sagrado de la vida). Cuando, debido a la intervención mágica de la cruz, el espíritu de Eusebio y el cuerpo de Julia se elevan, lo que está elevándose por encima de las disputas previas es la síntesis perfeccionada de los dos sexos, el andrógino. El poder benéfico de la cruz permite que se trasciendan las falsas nociones que acerca de Rosmira tenía Curcio y las falsas concepciones que acerca de Eva ha sustentado nuestra civilización. A este respecto, John A. Phillips sostiene que

La historia de Eva empieza con la aparición de Yahvé en lugar de la Madre de todos los Vivientes. Este desplazamiento de poder señala un cambio fundamental en la relación entre la humanidad y Dios, el mundo y Dios, el mundo y la humanidad, y los hombres y las mujeres. (49)

Enloquecido por el código implacable del honor mal entendido, víctima de él y, a su vez, victimario, como muchos otros hidalgos del teatro de Calderón, Curcio comparte evidentemente la idea, defendida durante mucho tiempo por nuestra civilización (según Phillips), de que el hombre simboliza el orden de la razón y la mujer el de los sentidos y los instintos -"concepto que llegó a ejercer gran influencia sobre el judaísmo y el cristianismo". (50) Por ello cree que ésta es frecuentemente portadora del mal y de

la muerte. Sin embargo, la cruz desmiente a Curcio dos veces. Así pues, en este texto se revierten las tendencias a masculinizar tanto la relación entre Dios y la humanidad, como la relación entre ambos géneros; seguramente es ése uno de los mensajes religiosos más perdurables que transmite La devoción.... Cuerpo inmortal, el andrógino formado por los gemelos transmite un mensaje tan importante como el de la clemencia a que, según escribe Parker, nos remite fundamentalmente la cruz.

Como hemos apreciado, en el texto de Calderón el símbolo de la cruz cristiana revela de manera contundente que, como todo símbolo, tiene una naturaleza polisémica. Tal vez el lector podría preguntarse si en realidad es creíble que Calderón haya querido darle cabida, entre otras imágenes, a la de la reconstitución de la pareja perfecta en La devoción de la cruz. Sin que sea posible aventurar una respuesta categórica, queremos recordar que, según cita Valbuena Prat, Goethe consideraba a Calderón el genio literario dotado de más entendimiento.(51) A la vez, acude a nuestra memoria la afirmación de que, en general, los símbolos presentes en una obra están imbuidos de una significación más amplia de la que su creador pudo concebir.(52) A fin de apoyar este aserto, queremos repetir lo que dijo el crítico Northrop Frye -en un tono un poco humorístico, pero con una intención muy seria- sobre la relación involuntaria entre algunas obras maestras de la literatura y los modelos arquetípicos:

Como ocurre con otros productos de la actividad divina,

el padre de un poema es mucho más difícil de identificar que la madre.[...] Mientras se siga suponiendo que el padre de un poema es el poeta mismo, hemos fracasado una vez más en distinguir la literatura de las estructuras verbales discursivas. El escritor discursivo escribe por un acto de voluntad consciente y esa voluntad consciente, junto con el sistema simbólico que emplea a su servicio, se levanta frente al cuerpo de cosas que está describiendo. Pero el poeta, quien escribe de modo creativo más bien que deliberado, no es el padre de su poema; es, en el mejor de los casos, una partera o, con mayor precisión aún, el útero de la Madre Naturaleza en persona. Ninguna crítica sería podrá negar jamás que la madre sea siempre la Naturaleza, el reino de lo objetivo considerado como un campo de comunicación.(53)

#### Notas

- 1-Cf. Ad de Vries, op.cit., sub voce cross. Cf. Juan-Eduardo Cirlot.op.cit., sub voce crux.
- 2-Mircea Eliade, Imágenes..., p.178 (subrayado del autor).
- 3-Cf. M.Eliade. Ibid., pp.46-48.
- 4-Ibid., pp.174-178.
- 5-Cf. M. Eliade. Tratado de historia..., p.267.
- 6-C.G.Jung, El hombre y sus símbolos, pp.87-94. Uno de los aspectos fundamentales que integran la experiencia de lo sagrado es el de lo numinoso: algo que se encuentra más allá de la razón y que suscita tanto fascinación como temor (Cf. E. Royston Pike, Diccionario de religiones, p.355).
- 7-Cf. C.G.Jung. Símbolos de transformación, pp.231-237.
- 8-Ibid., pp.238,281.
- 9-Jung, cit. por Ira Progoff, Jung's Psychology..., pp.161-162.
- 10-Gilbert Durand, Las estructuras..., p.313.
- 11-Ibid., pp.314-317.
- 12-Ibid., p.325.
- 13-Ibid., pp.328-329.
- 14-René Girard et al., El misterio de nuestro mundo, p.452.
- 15-Ibid., p.458.
- 16-Ibid., p.469.
- 17-Tailhard de Chardin, El medio divino, p.79.
- 18-Ibid., p.81 (subrayado del autor).
- 19-Ibid., p.82.
- 20-Ibid., pp.83-84.
- 21-Rudolf Otto, Lo santo, p.223 (subrayado del autor).
- 22-"El cristianismo es desde sus orígenes, con Pablo, la religión romántica. El culto del amor en Occidente es un aspecto del culto del sufrimiento...(el paradigma de la Cruz). Entre los antiguos hebreos, griegos y orientales no encontramos una valoración del amor semejante a la nuestra, debido a que en esas culturas no se le concedía al sufrimiento el valor absoluto que le otorgamos...Durante dos mil años, entre cristianos y judíos, el sentirse afligido ha estado en boga en el plano espiritual"

(trad. por F.J. Trejo). Susan Sontag, Against Interpretation and Other Essays, p.47.

23-Ernst Benz, "El concepto del hombre en el pensamiento cristiano", p.490.

24-Ibid., p.498.

25-Ibid., p.502.

26-Mieke Bal dice que "los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos". Un perro o una máquina, por ejemplo, pueden ser actores y ocupar una posición estructural en un texto, ya sea de ficción o dramático. Cf. Mieke Bal, Teoría de la narrativa, pp.13,67.

27-"Cuando el cadáver de Lisardo yace entre los amantes separados, Julia y Eusebio, hay un curioso efecto dramático que la teatralidad de la escena pone de relieve. Es como si los dos hijos vivos de Curcio integraran aquí los brazos horizontales de una figura cruciforme, cuyo tronco vertical está formado por el cadáver de Lisardo" (trad. por F.J. Trejo). Edwin Honig, op.cit., p.135.

28-Cf. José Amézcuca, "Naturaleza y cultura...", pp.131-133. La categoría de 'totemismo' (rito comunitario de solidaridad que los clanes y otros grupos de filiación practican con regularidad, y que está fundado en creencias de que existe un vínculo amistoso y protector entre una persona y un animal o un objeto) sirve para realizar una lectura muy interesante del texto de Calderón; sin embargo, no ha sido tomada en cuenta en nuestro trabajo, debido a que nos mantuvimos apegados a los esquemas teóricos de Eliade, Girard o Durand, quienes utilizan básicamente otras categorías de la antropología de la religión y de lo imaginario. Por lo demás, conviene agregar que según explican expertos como Marvin Harris, la noción de 'totemismo' ha sido prácticamente hecha a un lado por los antropólogos en las últimas décadas, ya que su utilidad fue puesta en duda. Se ha afirmado que ese concepto hacía alusión a una realidad vaga y heterogénea, muy difícil de encasillar, y que su importancia se reducía al hecho de que mediante un sistema de clasificación, el pensamiento primitivo lograba establecer relaciones lógicas entre un grupo humano y el nombre del tótem y, de esa forma, marcaba un contraste entre el ámbito de la naturaleza y el de la sociedad y la cultura (cf. R. Girard, La violencia, pp.200-207; Josef Haekel, "Totemism", pp.529-533, y Marvin Harris, op.cit., pp.423-425). Para leer una crítica severa de la noción de totemismo, desde la perspectiva de la antropología religiosa y de la etnología contemporánea, cf. Mircea Eliade, La búsqueda, pp.145-150.

29-Alexander A. Parker, "Aproximación al drama...", p.350.

30-Dice este crítico: "The final appearance of the Cross culminates many symbolic manifestations, from the beginning, of an extraordinary complex role" ("La aparición final de la Cruz da culminación a un sinfín de manifestaciones simbólicas, que sobrevienen desde el principio y que desempeñan un papel de complejidad extraordinaria" -trad. por F.J. Trejo) (E. Honig, op.cit., p.184).

31-Cf. Juan-Eduardo Cirlot, op.cit., sub voce CRUZ.

32-Cf. Robert Hogan (ed.), Abstracts of the Collected Works of

- C.G. Jung (Volumen I-XVII), pp.172-173. Cf. también J. Amezcua, "Naturaleza y cultura...", pp. 121-132. En ese artículo se aplicó por primera vez (que sepamos) el concepto de omphalos en el estudio de este texto de Calderón.
- 33-M. Eliade, Imágenes..., p.41.
- 34-Añadimos, de paso, que Esslin señala en sus estudios sobre el teatro la importancia decisiva y el valor ceremonial que tiene el espacio fijo en piezas contemporáneas y clásicas. Cf. Martin Esslin, An Anatomy of Drama, p.115.
- 35-J. Amezcua, "Naturaleza y cultura...", p.130. Nos hemos basado en los datos que ofrece ese texto.
- 36-"Advertimos entonces que el honor es una fórmula de la vieja ley patriarcal -una ley despiadada, incapaz de fomentar la regeneración, apegada al ámbito terrenal, deshumanizada-, que en el desenlace sale derrotada. Dicha ley prevalece hasta el final y, presuntamente, seguirá existiendo en la tierra, en oposición a la ley matriarcal del Cielo -una ley piadosa, regeneradora, humana-, que es simbolizada por la Cruz y que ha salido triunfante" (Trad. por F.J. Trejo). E. Honig, op.cit., p.134.
- 37-M. Eliade, Mefistófeles y el andrógino, p.141.
- 38-G. Durand, op.cit., p.277.
- 39-Cf. Ad de Vries, op.cit., sub voce androgyne.
- 40-John A. Phillips, Eva (La historia de una idea), p.254.
- 41-M. Eliade, Tratado..., pp.378-379.
- 42-M. Eliade, Mefistófeles..., pp.134-135.
- 43-M. Eliade, La prueba del laberinto, p.15.
- 44-A. A. Parker, "Aproximación al drama...", p.331.
- 45-M. Eliade, Mefistófeles..., p.144.
- 46-Ibid., p.144.
- 47-A. Valbuena Prat, Historia..., p.22.
- 48-Cf. J. Amezcua, "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", pp. 42-43, y "Notas sobre el espacio...", pp. 1537-1539.
- 49-J.A. Phillips, op.cit., p.35.
- 50-Ibid., p.105.
- 51-Goethe, cit. por A. Valbuena Prat, Historia..., p.693.
- 52-Annie Dillard hace la siguiente observación sobre la independencia de que gozan los símbolos artísticos frente a la voluntad creadora: "Symbols, and the many works of art that contain them, [...] outreach the span of their creator's hand; they illuminate a wider area than that which their maker ever intended!" ["Los símbolos, y las numerosas obras artísticas que les dan cabida, rebasan el alcance de la mano de quien los creó; arrojan luz sobre un área que resulta más vasta, comparada con la que el autor se propuso iluminar" -trad. por F.J. Trejo] (A. Dillard, Living by Fiction, p.158).
- 53-Northrop Frye, Anatomía de la crítica, pp.133-134.

#### IV. - LEY DEL MUNDO: EL BARBARO FUERO

El examen que hasta aquí hemos hecho de La devoción de la cruz se ha contrado en los mensajes religiosos que se ofrecen al lector a través de un cúmulo de símbolos y arquetipos. Aquí queremos plantear una mera hipótesis: las consideraciones anteriores quizá podrían servirle a algún lector desprevenido para fundamentar el juicio personal de que esta obra, perteneciente al género de las comedias de santos, aborda únicamente la temática propia de todo drama religioso y, por ello, gira principalmente en torno a cuestiones como las de la gracia y el pecado, el bien y el mal, la fe y la salvación, etc. Ese juicio, fundado posiblemente en la clasificación categórica que divide los dramas calderonianos en filosóficos, de honor, religiosos, etc., no dejaría de ser acertado en cierta medida, pero sería incompleto. Semejante opinión nos remitiría por asociación a la idea de que hay una brecha insalvable entre lo sagrado y lo profano. Lo cierto es que en esa obra el tema del honor no puede pasarse por alto. Podemos aventurar que, si le hubiera hecho unos cambios y hubiera concebido un final trágico (si, por ejemplo, Curcio, obsesionado por la cuestión de su honor, lograra darle muerte a Rosmira y, luego, a su hija), Calderón habría escrito una tragedia de honor, que contara con estos ingredientes: un marido y padre celoso y vengativo (Curcio), unas mujeres que hacen las veces de víctimas (Rosmira y Julia), la puesta en marcha de esa máquina aplanadora conocida como código del honor, etc. Ya sin hacer suposiciones, podemos

decir que tal como quedó escrita la obra, el episodio previo en que Rosmira casi pierde la vida integra ciertamente un conflicto de honor subyacente y, a la vez, central, en la medida en que representa ese primer acto de violencia que da inicio a la cadena de crímenes conocidos por los lectores o espectadores. Dicho suceso, que no forma parte de las acciones representadas, provoca que Eusebio -como buen niño expósito- ignore su origen y que sobrevengán los conflictos.

Francisco Ruiz Ramón es quien se ha encargado de poner en evidencia la importancia del honor en la obra. Según afirma el crítico español, una de las características singulares de esta pieza, compuesta en la juventud del dramaturgo, es que encierra en germen el modelo de las tragedias de honor que Calderón escribirá en el futuro. Ruiz Ramón piensa que las obras escritas por Calderón para expresar su visión trágica se ajustan a dos modelos: el de las tragedias propiciadas por el conflicto entre la libertad y el destino (por ejemplo, La hija del aire, Los cabellos de Absalón, El mayor monstruo del mundo) y el de las tragedias desencadenadas por un conflicto de honor (la trilogía de A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra y El pintor de su deshonra). Debido que esos dos conflictos -elementos principales de su dramaturgia- son, al igual que su cosmovisión, constantes, se pueden encontrar en muchas de sus obras, aun en las que escribió al principio de su carrera. El crítico afirma que dichos modelos

pueden rastrearse hacia atrás en el tiempo, en obras

tempranas como, por ejemplo, La devoción de la cruz (1523-1525), donde aparecen combinados ambos [...], todavía no formalizados dramáticamente. O bien, pueden seguirse hacia adelante, en obras posteriores del ciclo mitológico de la década del 60, como, por ejemplo, en Apolo y Climene y El hijo del sol, Faetón o La estatua de Prometeo... (1)

Creemos que vale la pena anotar los rasgos sobresalientes de cada modelo. En el primero, el del eje libertad-destino, las acciones remiten siempre a un conflicto que se verificó antes del nacimiento del héroe o de la heroína y que produjo una violencia primordial, cuyos efectos han recaído en él o en ella. En el segundo modelo, la "pasión de honor", asumida como ley social, vence a la "pasión de amor" en el combate que ambas sostienen dentro de la conciencia del marido, quien, después de monologar febrilmente, permite que el yo colectivo se apodere de su yo individual y elige como única solución el asesinato de su mujer. Esta, que no obstante ha observado una conducta ejemplar, tiene asignado en la tragedia el papel de la víctima inocente que, sin merecerlo, es objeto de la sospecha, el malentendido, el sufrimiento y la muerte. (2)

Creemos que, efectivamente, en La devoción... confluyen los dos modelos de conflictos definidos por el crítico. Al lado de la lucha entre el hado y el libre albedrío que se libra en la vida de Eusebio y en la de Julia, la cuestión del honor ocupa un sitio prominente y no puede pasarse por alto en una relectura de esta obra religiosa.

#### IV.1. El concepto del honor en los siglos XVI y XVII

El concepto del honor ha ejercido una influencia considerable en la sociedad española. Julio Caro Baroja explica que esta noción, heredada por la cultura medieval a la cultura del Barroco, tenía inicialmente el significado de pureza y de virtud personal, aunque -según consta en el Código de las Siete Partidas de Castilla- también poseía la acepción de herencia o patrimonio. El honor se gestaba con las acciones individuales que fueran meritorias y le daba al hombre prestigio social u honra. En el caso de perderlo, el individuo perdía simbólicamente la vida; en otras palabras, dejaba de tener fama y se convertía a ojos de todos en un infame. El honor era, pues, un asunto de vida o muerte (moral y civil). Ahora bien, este concepto relativo a la nobleza del individuo pasó a tener otra connotación: la del honor colectivo que se poseía por razones de linaje (concepción que, según este autor, se finca en el sistema de clanes patrilineales).

Con la pérdida gradual de la tolerancia religiosa entre cristianos, judíos y musulmanes en España, durante el siglo XIV y el XV, los "cristianos nuevos" (judíos y musulmanes convertidos) fueron discriminados por los "cristianos viejos", quienes les reprochaban su presunta o real apostasía. Una gran preocupación por la pureza de sangre, que se apoderó de toda España en el siglo XVI, intensificó la persecución emprendida por los inquisidores. Esta noción de pureza de sangre fue equiparada por los cristianos viejos con el honor. Además, dado el ascenso social de las personas de extracción judaica, que ocuparon cargos elevados en el ámbito eclesiástico, económico y diplomático,

pronto se diseminó entre los sectores populares la idea de que el honor más acendrado y puro estaba depositado en las clases sociales menos favorecidas: aquéllas que tenían menos pretensiones, dado que no cumplían funciones prestigiosas ni se beneficiaban de la riqueza producida por los negocios. Así pues, los "villanos", o gente que vivía y trabajaba en las aldeas, se sentían como los cristianos viejos con más derecho a ostentar su honor como una especie de privilegio colectivo. De esa manera se estrechaba el vínculo entre el concepto del honor y la cuestión del nacimiento, del origen social digno o indigno.

De ese modo, también, se quería relegar aún más la verdadera relación entre el honor y las virtudes encarecidas por el cristianismo o por la cultura grecolatina. Julio Caro Baroja señala:

Dejando a un lado la relación en que la honra está con las virtudes cristianas tal como las puede considerar el catecismo (es decir, las tres virtudes teologales que tienen a Dios como objeto y que son Fe, Esperanza y Caridad, y las cuatro cardinales que son Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza) o la moral de filósofos como Aristóteles o Cicerón, fundada también en las cuatro virtudes cardinales en esencia, vemos con claridad que la honra se relaciona también con una cuestión de nacimiento, de estado, por no decir clase social. La honra o el honor referido a los linajes y a un sistema de honores y vergüenzas, agravios y venganzas tal y como se concebía en la Edad Media final, nos da la mejor ilustración de esto que afirmamos. (3)

A pesar de que, según la noción original, el honor deriva de la posesión de dichas virtudes o del hecho de no haber cometido nada vergonzoso, en esa época muchos villanos -como los representados en la obra- concebían más bien una asociación

innata entre el honor y su status de gente sencilla, que no por ser menospreciada por la nobleza se consideraba menos digna. Caro Baroja lamenta la disociación que se dio entre el honor y la virtud en la sociedad española del siglo XVII y asevera que abundaban las personas que, sin reparar en su temperamento explosivo e intolerante, se jactaban de su honorabilidad:

En ella el hombre de honor se convirtió a menudo en una figura violenta y barroca [sic], como puede comprarse leyendo una serie de autobiografías y memorias. [...] que dan ejemplo de lo que significaba esta clase de honor fundado única y exclusivamente en la idea del valor más individual, sin atender a otras consideraciones y llevada a los límites del personalismo. (4)

El honor se volvió una especie de religión para el cristiano viejo, si bien muchas veces se trataba de una religión observada sólo de manera superficial y externa. Por su parte, Angel Valbuena Briones señala que durante el siglo XVII el honor se convierte en sinónimo de fama y se da el caso frecuente de que exista "honor sin honor, es decir, la fama de la honra de un personaje puede libertarle de ser honorable. Lo importante no es que se pierda el honor, sino que la pérdida tenga resonancia en la opinión". (5)

Así, la opinión del resto de la gente y el reconocimiento social indujeron la creación de un código de comportamiento público del hidalgo, cuya respetabilidad dependía directamente de la buena conducta de su esposa y de sus hijas. Estas debían exhibir una conducta sumisa o avergonzada; esto es, mostrarse en público como mujeres modestas, castas y obedientes y hacer

visible su respeto por las instituciones. No tenían derecho a emitir opinión alguna sobre la vida de encierro a que estaban destinadas, ni podían elegir libremente a la persona con la que se unirían en matrimonio. (6) Caro Baroja dice al respecto que la noción de vergüenza era en el caso de las mujeres tan importante como la del honor en el caso de los hombres:

La palabra española vergüenza [...] no sólo se manifiesta por la castidad o la pudibundez, por el rubor que sube al rostro cuando se asiste a conversaciones o actos deshonestos, sino también por el respeto ante los padres y mayores, que impide realizar ciertas acciones, y la modestia, recato y respeto ante las leyes y quienes las representan. [...] La vergüenza nos da la base para vivir honradamente, y la desvergüenza, para llegar a la infamia. [...] Se da a la noción de vergüenza un valor sexual, represivo: es también la que hace que nos guardemos del pecado y [constituye una] señal de hidalguía. (7)

Para Calderón, este código del honor -que Curcio define, en un raptó de lucidez, como "bárbaro fuero del mundo" (I, 675-676)- era incompatible con la clemencia cristiana, ya que pretendía enjuiciar la conducta del prójimo de modo infalible, como la divinidad, cuando en realidad era manifiestamente implacable y carecía de suficientes pruebas en muchos casos. P. N. Dunn señala que ese código, tal como queda plasmado en el teatro de los Siglos de Oro, erraba al querer reemplazar a la religión y a Dios en sus atribuciones, y que ese error no se le escapaba a Calderón ni tampoco a escritores como Santa Teresa, Alejo Venegas o Juan de Avila:

The basic thought of these writers was clear and true to its origins: the only true honour is that which is accorded to virtuous living. This honour is imperishable

because it is part of being in the community of the Mystical Body of Christ; no man may judge another man. All this was familiar ground to Calderón. (8)

Así pues, en los peores casos, como los que expone Calderón en La devoción... o en El pintor de su deshónra, el código del honor llegó a alimentar graves contradicciones entre una conducta pública aparentemente intachable y una conducta privada enfermiza, obsesiva y destructiva. Ello no obstaba para que los hidalgos se envanecieran de poseer mucha honra, y emplearan un lenguaje en el que abundaban las metáforas alusivas al sol, la luz y el oro.

Ahora bien, antes de que el lector atribuya únicamente a un individuo la culpa por el sacrificio de esas víctimas que son las esposas en el teatro de Calderón, y señale con el dedo índice el carácter abominable de un Curcio o de un don Gutierre (en El médico de su honra), conviene que tenga presentes estas palabras de Simone de Beauvoir. La escritora francesa explica en El segundo sexo que en las sociedades en las que predomina un pensamiento primitivo, la sexualidad femenina está vinculada al demonio y, por ello, una vez que se desfoga se vuelve responsable del surgimiento de fuerzas incontrolables que amenazan a la sociedad. No dejamos de encontrar útil para el lector de La devoción... la siguiente observación acerca de las consecuencias del adulterio femenino:

Si el marido logra reducir a su mujer a la virtud, participa de su falta; a ojos de la sociedad su desdicha es un deshonor, y hay civilizaciones tan severas que tendrá que matar a la criminal para romper toda solidaridad con el crimen. En otras [...], la comunidad

se encargará por él de castigar a la culpable, pues ésta [...] ha ofendido [...] a toda la colectividad. Estas costumbres han existido con particular aspereza en la España supersticiosa y mística, sensual y aterrorizada por la carne. Calderón, García Lorca y Valle Inclán han hecho de ellas el tema de muchos dramas.(9)

Simone de Beauvoir dice que el asesinato de la adúltera implica nada más devolverla al reino ingobernable de la naturaleza al que pertenece, luego de haberla despojado de su dignidad social (asimismo, añade que, por una razón paradójica, el cristianismo defiende en cierto plano la igualdad entre el hombre y la mujer).(10)

#### IV.2 El honor en la obra: apariencias e imágenes

##### IV.2.1. La falsa hidalguía

Como se advertía antes, el texto que estudiamos también constituye el boceto de una tragedia de honor, si bien por virtud de la cruz se han suprimido en parte los tintes trágicos. Reléase, por ejemplo, el parlamento en el que, indignado por la falta de vergüenza de Julia, Curcio hace ostentación de su honor, empleando las metáforas mencionadas antes, y manifiesta renovadas sospechas sobre la fidelidad de Rosmira:

En este punto a creer llego  
lo que el alma sospechó,  
que no fué buena tu madre,  
y manchó mi honor alguno;  
pues hoy tu error importuno  
ofende el honor de un padre,  
a quien el sol no igualó,  
en resplandor y belleza,  
sangre, honor, lustre y nobleza (I, 615-623).

Sin embargo, tal como lo insinúa Calderón, el menos indicado para hablar de honra es Curcio, que aparece como la personificación del autoritarismo y la prepotencia y que, con su intento de asesinato impedido por la cruz, figura -en palabras de Ruiz Ramón- como "el único culpable de todo el drama, fautor [sic] de la tragedia y antifigura del Dios Padre".(11) Para despojarlo de su honor bastaba la acción vergonzosa que había ocultado: su intento de asesinar a Rosmira; pero además, Curcio -en palabras del crítico antes citado, "uno de los más tenebrosos personajes del teatro calderoniano"-(12) ha malgastado su hacienda en su juventud, por lo que Lisardo y Julia han vivido sumidos en la pobreza y, por ello, desprovistos del honor debido. Dice Lisardo:

Bien excusadas grandezas  
de mi padre consumieron  
en breve tiempo la hacienda  
que los suyos le dejaron;  
que no sabe cuánto yerra  
quien, por excesivos gastos,  
pobres a sus hijos deja (I, 128-134).

En el núcleo de la cosmovisión de Curcio (y de Lisardo) se hallan cuestiones como la del status, la honorabilidad del linaje, la nobleza heredada, la vergüenza femenina y el ideal de una conducta externa de carácter irreprochable; pero están ausentes las virtudes personales y cristianas, así como el apego fiel a ese modelo de comportamiento. Calderón logra resaltar la falta de caridad y de prudencia de Curcio en la escena en que

amenaza a Rosmira -"dándote muerte seré/verdugo tuyo y de un ángel" (II, 1343-1344)-, así como en la escena final, cuando nuevamente hace amenazas de muerte, esta vez dirigidas a Julia:

Con mis propias manos hoy  
te mataré, porque sean  
tu vida y tu muerte atroz (III, 2572-2574).

Entre otras fórmulas verbales características del teatro calderoniano, hay una famosa definición que el hombre o la mujer imbuidos de honor dan de su rango y de su persona: "Yo soy quien soy". Esa frase tautológica aparece constantemente en las tragedias de honor, por ejemplo, en El pintor de su deshonra, donde Serafina -próxima víctima de los celos de su esposo, don Juan Roca- le dice a Alvaro -su antiguo pretendiente- en plan de disuasión: "Me casé; ahora soy quien soy. /Sobre esto tus quejas funda".(13) En cada una de las ocasiones en que se repite la fórmula, sirve para subrayar la condición honorable de Serafina (en especial, la brecha que hay entre sus sentimientos y su rol social).(14) En La devoción... esa frase no aparece, pero uno no tiene que forzar el texto para imaginársela en boca de Curcio, quien no duda de su naturaleza de hidalgo. Por su parte, antes del duelo y después de haber escuchado las palabras desafiantes de Lisardo, Eusebio profiere algo que sirve de contraste a esa típica afirmación del hidalgo; dice: "no sé quién soy":

Pero aunque no sé quién soy,  
tal espíritu me alienta,  
tal inclinación me anima,  
y tal ánimo me fuerza,  
que por mí me da valor

para que a Julia merezca;  
porque no es más la heredada,  
que la adquirida nobleza (I, 339-346).

Al no tener la certeza que otros personajes calderonianos poseen de su status, Eusebio contribuye junto con Lisardo a destacar en su altercado el problema de honor que se halla en el fondo de la cuestión: su relación con Julia no habría sufrido escollos si él poseyera linaje y ella tuviera un patrimonio. Su condición social los condena a estar desprovistos de honor y, por ello, a carecer mientras tanto del derecho a la libertad.

#### IV.2.2. La caída de la burra honrada

Entre La devoción... y La vida es sueño hay algunas similitudes que resultan importantes en lo que respecta a la forma de presentar el conflicto del honor dentro de la estructura dramática. Es el caso de la manera en que, al principio de cada obra, se le anticipan al lector o espectador los acontecimientos aciagos por venir. En La vida..., el desbocamiento del caballo en el que venía montada Rosaura anuncia episodios caóticos, durante los que se habrán de desatar los instintos más destructivos. La imagen del caballo, como ha mostrado Gilbert Durand,(15) posee la acepción negativa del movimiento brusco, rápido e indisciplinado y adquiere en una instancia una valoración más fuerte: es el arquetipo del caos. El caballo -explica Durand- simboliza las tinieblas, así como el infierno, y la cabalgata se añade a la significación de vehículo violento que se le confiere a este animal, así como (por derivación) a otros

mamíferos cuadrúpedos. Si bien el desbocamiento o la caída del caballo no pasa de ser, por otro lado, una convención dramática, su significado arquetípico es empleado provechosamente en los dramas calderonianos, como lo ha comprobado Angel Valbuena Briones, quien afirma: "El caballo en su caída o estampida señala el peligro de que la pasión vaya a dirigir el alma humana".(16) En el drama filosófico, sirve en la primera escena para prefigurar la situación caótica vivida por Segismundo, Rosaura, Basilio, Astolfo y el resto de los personajes. En La devoción, sucede algo parecido: el anuncio del caos inminente se da cuando la burra en que va montada Menga se cae en un hoyo.(17) Lo que tenemos a la vista en la primera escena es una acción que prelude los eventos caóticos y violentos en que participarán los personajes principales.

Esta imagen de la burra que se cae en un hoyo está, además, sobredeterminada por la alusión irónica a la honra del animal, hecha por Gil. Este parlamento, muestra patente de la destreza de Calderón en el manejo de la ironía, es muy significativo. El gracioso declara solemnemente, en su supuesto diálogo con el animal, que hasta ese momento se trataba de la más honrada de todas las burras, pues nunca andaba en malas compañías ni solía ir más allá de los límites de su casa ni, en fin, había dado muestras de liviandad:

Tú fuiste la más honrada  
burra de toda la aldea;  
que no ha habido quien te vea  
nunca mal acompañada.  
No eres nada callejera.

di mejor gana te estabas  
en tu pesebre, que andabas  
cuando te llevaban fuera.  
Pues ¿altanera y liviana?  
Bien me atrevo a jurar yo  
que ningún burro la vió  
asomada a la ventana (I, 61-72).

El recurso de la personificación, empleado aquí humorísticamente, sirve a nuestro juicio para anticiparnos nada menos que el conflicto subyacente de este drama religioso: aquél provocado por la noción férrea que Curcio y Lisardo tienen de la condición femenina. Si consideramos en conjunto las imágenes y los motivos o temas centrales de la obra, la broma de Gil parecería entregarnos además el perfil oblicuo de un ser que también es de sexo femenino y que, apenas ayer, parecía quizá la más honrada de toda Siena, la menos afecta a exhibirse en la ventana, en suma, la clase de mujer avergonzada y sumisa que demanda el código del honor: Julia. El lector podría hacerse eco de Gil y continuar esta conversación imaginaria con esa mezcla de animal hembra sumido en el fango y de mujer intempestivamente renuente a obedecer dicho código: ¿cómo es que ella, que jamás había dejado enlodar su reputación ni se había mostrado nunca indócil ante su "dueño", se ha transformado de pronto en una liviana? ¿Cómo pudo un ser límpido, lleno de virtudes, metamorfosearse en una bestia que se hunde en la peor situación? Estas preguntas son las que Curcio y Lisardo le hacen, en otros términos, a Julia, sin esperar respuesta.

Como se ve, la cuestión del honor, que despierta en Curcio un instinto homicida, es sugerida desde las primeras líneas a través del lenguaje inequívoco de las imágenes. Para comprobar que la

noción equivocada del honor es desmentida en el texto, hay que revisar cómo se estructuran esas imágenes. Así se evidencia, por ejemplo, que no por casualidad Calderón escribe un final en el que destaca precisamente la imagen de la ascensión de Julia, suceso que complementa la resurrección y redención de Eusebio y con el que se repite el doble milagro del nacimiento de los gemelos; con la acción descrita por la acotación final ("Vase Julia a lo alto, asida de la Cruz que está en el sepulcro de Eusebio"), cierra La devoción de la cruz. Este movimiento ascendente se opone necesariamente al movimiento descendente sufrido al principio por el animal-actor (según la definición de Mieke Bal) y hace destacar la condición ideal de Julia: la de un ser dueño de honra y de libre albedrío.

#### Notas

1-Francisco Ruiz Ramón, "Introducción" a Calderón y la tragedia, p.4.

2-Cf. F. Ruiz Ramón, "Tragedia de honor" y "Sumario. Hacia una poética de la tragedia calderoniana", Ibid., pp.119.182.

3-Julio Caro Baroja, "Honor y vergüenza (Examen histórico de varios conflictos)", p.123.

4-Ibid., p.107 (subrayado del autor).

5-Angel Valbuena Briones, "Prólogo" a Calderón de la Barca, Comedias de capa y espada II, p. xxi.

6-J. Amezcua señala, en su extenso estudio sobre El médico de su honra, lo siguiente: "El honor [...] sólo contempla a la mujer ideal, el deber ser de la imagen femenina, y rechaza violentamente cualquier otra representación" (J. Amezcua, La esfera honrada: espacio y personajes en El médico de su honra de Calderón, p. 115). El investigador observa que ese ideal incluye la noción de que la mujer debe guardar fidelidad y obediencia absolutas, a la vez que debe mostrar recato y permanecer encerrada en su casa.

7-J.C. Baroja, op.cit., p.83 (subrayado del autor).

8-"El pensamiento fundamental de estos escritores era claro y fiel a sus orígenes o fuentes: el único honor genuino es aquél que se le otorga a quien lleva una vida virtuosa. Este honor es imperecedero, porque quien lo posee forma parte de la comunidad del Cuerpo Místico de Cristo; ningún hombre puede juzgar a otro

hombre. Todo esto era una cuestión conocida por Calderón" [trad. por F.J. Trejo] (P.N. Dunn, "Honour and the Christian Background in Calderón", p.27).

9-Simone de Beauvoir, El segundo sexo. I-Los hechos y los mitos, pp.234-235.

10-Cf. S. de Beauvoir, Ibid., p.236.

11-F. Ruiz Ramón, "Introducción" a Calderón de la Barca, Tragedias (3), p.16.

12-F. Ruiz Ramón, Historia..., p. 254.

13-Pedro Calderón de la Barca, Tragedias 2, p.291.

14-Ruiz Ramón asevera que la fórmula "yo soy quien soy" implica un paso brusco de la esfera individual "a la esfera colectiva del valor social, abstracto, de la persona [...] Este salto del territorio de la identidad individual al de la identidad social [...] invalida la habilidad y la capacidad de la razón para conocer la verdad y entender la realidad (Cf. Ruiz R., "Tragedia de honor", p. 144).

15-Cf. Gilbert Durand, op.cit., pp.66-69. Cabe agregar que, según algunos críticos, las relaciones analógicas entre los personajes y los animales son bastante frecuentes en los textos literarios (Cf. María del Carmen Bobes, "Sistemas sémicos no lingüísticos", p.310-312).

16-Angel Valbuena Briones, "El simbolismo en el teatro de Calderón", p.712.

17-Cf. J. Amezcua, "Naturaleza y cultura...", pp.123-124.

V. -LEY DIVINA: EL MOVIMIENTO CELESTE

El pasaje final de la obra está marcado por el fenómeno portentoso de la ascensión. El desenlace ha irritado a críticos como Edwin Honig, debido no solamente a la fantasía compuesta por el vuelo mágico de Julia y por la insólita reanimación del cadáver de su hermano, sino también a la dudosa lección moral que se desprende de esos hechos. Al respecto, Honig resume su juicio y el de otros críticos:

What, we may ask, has honour to do with incest and, if there is a real connection, does this account for the resonances we feel in the play as well as the shock of poetic justice underlying the thaumaturgic actions at the end? [...] Most critics have been annoyed by the play's hypocrisy, its crude religious propaganda, its perverse immorality which pardons the devout but unsympathetic criminal.(1)

Más drástica, Margaret Wilson se pregunta francamente por qué Calderón no dotó de más virtudes piadosas a Eusebio con el objeto de dar más sustento al mensaje de su obra, esto es, la salvación del criminal devoto. Asimismo, insinúa que una debilidad de la obra reside en rebajar el símbolo de la cruz al nivel de un objeto de culto supersticioso:

An ending which at a first reading seems less acceptable is that of La devoción de la cruz. Another wicked man, a bandit and habitual murderer, pays for his crimes with death. But he is miraculously restored to life for just long enough to enable him to make his confession and save his soul, this special grace being accorded him because of his lifelong devotion to the symbol of the Cross. [...] Modern readers [...] have been revolted by a play which seemed to suggest that eternal salvation could be won by the superstitious veneration of a

symbol. There is a real difficulty here. If Calderón's intention was to preach love and mercy, why did he not make his lesson unambiguously clear? Eusebio has shown no mercy to his victims; his respect has been only for the outward form of the Cross.(2)

En fin, un rendido entusiasta de la obra, Angel Valbuena Prat -que la califica como "la más importante de las obras del grupo juvenil, romántico, de Calderón" (3)-, sostiene:

La construcción del drama es perfecta, admirablemente dispuesta, y el interés de acción no decae un momento. Solamente se aleja algo de nuestro gusto el desenlace maravilloso, con la elevación de Eusebio muerto, para confesarse, con el vuelo milagroso de Julia; demasiado ingenuo, demasiado externo.(4)

El sagaz crítico Ruiz Ramón es uno de los pocos que alaba este final y lamenta que se haya perdido la concepción que tenía Calderón de un orden sobrenatural que acaba imponiéndose sobre el terrestre.(5) Por nuestra parte, creemos que la cuestión de la verosimilitud no debe tomarse en cuenta (como lo ha sostenido Honig) en el análisis de La devoción...; sólo desde una perspectiva de análisis de lo simbólico (específicamente, de examen del simbolismo de la ascensión) puede leerse este pasaje final; sin sentirse uno, de pronto, tentado a tachar de imperfecto el drama de Calderón.

#### V.1. Estudios sobre el simbolismo de la ascensión

Mircea Eliade indica que, en términos generales, el misticismo está indisolublemente asociado a las imágenes de ascensión. El

especialista rumano sostiene: "La experiencia mística fundamental, es decir, la superación de la condición humana, se expresa por una doble imagen: la ruptura del techo y el vuelo por los aires".(6) El vuelo significa que los condicionamientos impuestos por el mundo se han abolido y que la existencia del sujeto ha pasado a un modo de ser no-condicionado, de completa libertad. El autor hace énfasis en que siempre los conceptos de libertad y trascendencia van intrínsecamente unidos al éxtasis ascensional, y añade:

La escalada o ascensión simboliza el camino hacia la realidad absoluta [y] representa la abolición de la condición humana profana, es decir, una ruptura de nivel ontológico: a través del amor, la muerte, la santidad, el conocimiento metafísico.(7)

Empleada en todas las culturas para indicar la elevación del alma humana y la unión con Dios, la imagen de la ascensión celeste es -señala- frecuentemente precedida por un descenso en un lugar diametralmente opuesto al cielo: el infierno o el submundo terreno.(8) Por lo demás, está implícito que quien logra elevarse ha encontrado antes el centro del mundo (lo que equivale a la iluminación personal) y va a reconquistar el estado paradisiaco. Eliade asevera que la ascensión implica también una anulación del tiempo y el espacio, y agrega: "A great many symbols and significations to do with the spiritual life and, above all, with the power of intelligence, are connected with the images of 'flight'".(9) El autor rumano dice que, gracias a ese estado, el hombre se vuelve a proyectar en el instante mítico de

la Creación del Mundo. El hombre renace, nace de nuevo, volviéndose contemporáneo del mundo, que ha renacido también. Por otro lado, la ascensión simboliza una regeneración de la psique individual y colectiva. En fin, Eliade piensa en síntesis que las imágenes de vuelo y ascensión, que aparecen frecuentemente en el mundo de lo imaginario, son inteligibles sólo si se estudia su sentido místico y metafísico, pero que aun en los niveles inferiores siguen dando expresión a los conceptos de libertad y trascendencia. (10).

Gaston Bachelard advierte que el vuelo onírico es, por así decirlo, el viaje imaginario más real que pueda emprenderse, puesto que en él está de por medio nuestra evolución psíquica fundamental. Este autor señala que "todas las metáforas del vuelo, de la ascensión, del aligeramiento, aparecerán como experiencias psicológicas positivas".(11) Gilbert Durand se extiende sobre el mismo tema y dice que, desde sus primeras expresiones, la ascensión simboliza la purificación racional. Asociada en los mitos al simbolismo de la montaña sagrada, la ascensión está sobre todo ligada al tema del progreso moral e indica que el sujeto que se eleva no tiene ya mácula, a semejanza del cielo immaculado. Durand añade:

La pureza celeste es, por tanto, el carácter moral del vuelo, como la mancha moral era el carácter de la caída, y [...] toda representación psíquica de la imagen de vuelo es inductora a la vez de una virtud moral y de una elevación espiritual.(12)

V.2. El acceso a una nueva condición

Los datos anteriores nos permiten rechazar el juicio de que Calderón escogió un final un tanto inapropiado para su comedia de santos. Todo lo contrario: la redención de Eusebio -una vez que "el cielo depositó su espíritu en su cadáver" (III, 2542-2543) y nació por segunda vez-, así como la súbita ascensión de Julia, guardan coherencia con respecto a la cadena de mensajes simbólicos que se va eslabonando en la medida en que avanza la trama. Los gemelos se someten en el monte sagrado (III, 2291-2335, 2552-2570) a un proceso de purificación, por medio del cual logran un progreso moral que los lleva a arrepentirse de su vida criminal. Uno de los pasajes más conmovedores es aquél en que, después de vencerse a sí mismo, Eusebio se postra ante Curcio y le pide perdón:

No sé qué efecto has hecho  
en mí, que el corazón dentro del pecho,  
a pesar de venganzas y de enojos,  
en lágrimas se asoma por los ojos,  
y en confusión tan fuerte,  
quisiera, por vengarte, darme muerte (III, 2189-2194).

Los gemelos también llevan a cabo una ruptura ontológica de esa condición a que los condenaba su "hado impío": la de carecer de libre albedrío (el tema de la libertad está muy relacionado con el de la ascensión). Esa falta de libertad se debe a la intervención de Curcio (quien ha cometido acciones injustas, que han tenido repercusiones negativas en la vida de Eusebio y de Julia), pero también a la incapacidad de los gemelos para someter

la fuerza que bulle en el interior de cada uno: el hado, aquel poder que, alimentado por las circunstancias exteriores y por las inclinaciones personales, es capaz de llevarlos casi a la ruina. Para no caer en interpretaciones esquemáticas (que conducen a atribuir la culpa exclusivamente a los padres de los héroes calderonianos), no sólo hay que señalar que el libre albedrío de Eusebio o de Segismundo ha sido coartado en principio por un conflicto anterior a su nacimiento; también debe decirse que, durante un periodo de su vida, ambos se hacen responsables de darle un mal empleo a su libertad (entendida como algo contrapuesto al 'siervo albedrío' y como el triunfo del individuo sobre el determinismo que lo empujaba a cometer una serie de acciones pecaminosas). (13) Para ser verdaderamente libres, esos personajes tienen que acceder, mediante una serie de pruebas, a un estadio moral más elevado; la conquista del libre albedrío (la capacidad de cometer acciones que no los encadenen fatalmente al mal) implica para ellos escapar a una serie de condicionamientos tanto externos como internos. A propósito de esto, Ruiz Ramón ha afirmado certeramente que Calderón plasma

la libertad en tanto que conflicto existencialmente asumido por unos personajes situados en una encrucijada vital en la que concurren conflictivamente tanto fuerzas interiores como exteriores, individuales como colectivas, de tal modo entreveradas a manera de una red, que resulte imposible trazar una nítida línea divisoria entre lo que hay de libertad y lo que hay de destino en la raíz misma de la libertad humana. (14)

Con la elevación de Eusebio y Julia hacia la esfera celeste (a mayor o menor altura y, respectivamente, en espíritu y en cuerpo

y alma), se da expresión no sólo a los conceptos de libertad y trascendencia con respecto a los condicionamientos históricos, sino también a otras acepciones del simbolismo que entraña esta acción. Los gemelos conocen ese estado sublime porque vivieron la experiencia del amor -de la que dejan constancia algunos pasajes (I, 425-488, 513-540)-y alcanzaron la regeneración psíquica, después de haber sufrido una inmersión en el caos y, en suma, una muerte espiritual. Esto se traduce como una experiencia de iluminación momentánea que, desde la perspectiva divina, basta para disipar sus errores pasados.

Por otro lado, la obra puede sugerir tanto una regeneración psíquica de carácter individual como la necesidad de que se lleve a cabo otra regeneración de carácter colectivo. Si no ignoramos las teorías sustentadas por Eliade o Girard, estaremos de acuerdo en que la hierofanía de la cruz les quiso revelar a todos (los miembros de la familia de Curcio, en primer término, y los villanos de Siena, en segundo) la precariedad de sus hábitos y normas: el código inhumano del honor, el derecho del varón a dominar férreamente a la mujer, el autoritarismo, el derecho al uso privado y público de la violencia, la negación del amor erótico y de la vida corporal, etc.

### V.3. La ascensión y el impulso biológico

En este punto, las observaciones que Susanne K. Langer hace sobre el impulso vitalista del drama nos prestan gran ayuda para enlazar las implicaciones del tema del honor -analizado en el

capítulo anterior- con las de la ascensión, así como para comprender el sentido último de la obra. A juicio de Langer (filósofa sumamente interesada en la verdad del mito), existe una estrecha vinculación entre el drama -que da expresión a las tensiones de la naturaleza humana- y las procesiones rituales de fertilidad (de renacimiento perpetuo de la vida) seguidas por los griegos en la antigüedad. En el drama se preserva el anhelo, acariciado por el género humano, de que las fuerzas biológicas venzan al instinto tanático que acecha al hombre; una manera de contribuir a ese triunfo consiste en lograr que las mujeres recuperen su importancia en el ámbito de nuestra sociedad, en lugar de ser relegadas.(15)

Las ideas de Langer se pueden aplicar al drama de Calderón, en el que simbólicamente las fuerzas biológicas -protegidas por la divinidad y representadas tanto por Rosmira como por la pareja amorosa y arquetípica de los gemelos- triunfan sobre el instinto de muerte. En el texto de Calderón, la posición inferior de la mujer con respecto al hombre se trata de nivelar finalmente con la solución simbólica del conflicto, aquélla que les permite ascender a dos seres arquetípicos en los que la polaridad masculino-femenino se mantiene en perfecto equilibrio. Creemos que la obra halla sus propios caminos para expresar el impulso vitalista que menciona la crítica, pues además de concebir una representación simbólica de la búsqueda amorosa y del progreso moral de Eusebio (por vía del arrepentimiento), logra plasmar con la historia de Julia la experiencia religiosa femenina de libertad y de trascendencia. Además, con la historia milagrosa de

Rosmira, Calderón da expresión a lo que Eliade llama la vivencia religiosa fundamental de la mujer. El especialista rumano -quien ha puesto en claro el papel que desempeña la mujer en muchos mitos relativos a la perpetración de las normas de la vida cósmica o social-, luego de explicar que existe una tensión entre dos tipos de sacralidad, la masculina y la femenina, dice que "la experiencia religiosa femenina por excelencia viene constituida por el carácter sagrado de la Vida y del misterio del parto y de la fecundidad universal".(16) Por cierto, Calderón da representación en esta obra a una experiencia religiosa muy valorada por las comunidades arcaicas: la de la mujer que da a luz sobre el suelo, con el propósito de convertirse en la representante de la Madre Tierra. Eliade señala que en esos casos "el alumbramiento y el parto son las versiones microcósmicas de un acto ejemplar ejecutado por la Tierra; la madre humana no hace sino imitar o repetir este acto primordial de la aparición de la Vida en el seno de la Tierra".(17)

Nos faltaba la aportación de estos datos para comprender que, en La devoción..., la sacralidad femenina (negada, según el antropólogo Harris, por nuestra cultura) recobra su sitio, así como para ver el enlace entre el drama y los ritos de fertilidad o de renovación perpetua que menciona Langer. Al rememorar esa escena inverosímil en la que dos proscritos de sexo masculino y femenino merecen el favor del cielo, comprobamos cabalmente que de este modo Calderón formuló simbólicamente las ideas sobre el renacimiento de la vida, pese a la propagación de la muerte, y sobre la reconciliación de esos dos rivales ocasionales, el

hombre y la mujer. Así, durante un instante privilegiado en el que se verifica el último milagro en el omphalos de la obra, la verdadera ley humana se aproxima a la ley sobrenatural.

### Notas

1-"¿Qué tiene que ver (podemos preguntar) el honor con el incesto? Y, si existe un enlace entre ambos, ¿constituye esto una razón que explique las resonancias de la obra, así como el impacto que recibimos con la justicia poética implícita en las acciones prodigiosas del final? [...] En su mayoría, los críticos se han sentido disgustados ante la hipocresía de la obra, ante lo desatinado de su propaganda religiosa, ante su perversa inmisericordia, que le concede el perdón al criminal devoto pero inmisericorde" (trad. por F.J. Trejo). E. Honig, op.cit., pp.170-172.

2-"Un final que, tras una primera lectura, parece menos aceptable es el de La devoción de la cruz. Otro malvado -un bandolero y asesino consuetudinario- paga con la muerte la deuda de sus crímenes. Pero debido a la devoción que durante toda su vida le había profesado al símbolo de la cruz, le es concedida una gracia especial: milagrosamente, se le devuelve la vida durante el lapso suficiente para permitirle confesarse y obtener la salvación de su alma. [...] Los lectores modernos [...] han sentido aversión por una obra que parece sugerir que la veneración supersticiosa de un símbolo puede asegurar la salvación eterna. Existe una verdadera dificultad en este punto. Si el propósito de Calderón era predicar el amor y la piedad, ¿por qué no le dio a su lección una claridad exenta de ambigüedad? Eusebio no ha mostrado ninguna piedad por sus víctimas; sólo ha mostrado su devoción por la apariencia de la Cruz" (trad. por F.J. Trejo). Margaret Wilson, Spanish Drama of the Golden Age, pp.168-169.

3-Angel Valbuena Prat, "Prólogo" a Calderón de la Barca, Comedias religiosas, p. xxviii.

4-Ibid., p. xlvii.

5-Cf. Francisco Ruiz Ramón, "Introducción...", pp.14-15.

6-M. Eliade, Lo sagrado y lo profano, pp.147-148.

7-M. Eliade, Imágenes y símbolos, p.54 (subrayado del autor).

8-Cf. M. Eliade, Myths, Dreams and Mysteries, pp.262-269.

9-"Una gran cantidad de símbolos y de significados que están relacionados con la vida espiritual y, sobre todo, con el poder de la inteligencia, están vinculados con las imágenes de vuelo" (trad. por F.J. Trejo). Ibid., p. 227.

10-Cf. M. Eliade, Ibid., pp.226, 263-267.

11-Gaston Bachelard, El aire y los sueños, p.72.

12-G. Durand, op.cit., pp.125-126.

13-Paul Ricoeur ha explicado el concepto paradójico de siervo albedrío, que se encuentra en oposición al de libre albedrío. A su juicio, el albedrío "sólo puede significar elección libre y,

por consiguiente, libre albedrío, siempre intacto y juvenil, siempre a disposición de la voluntad" (P. Ricoeur, Finitud y culpabilidad, p.307); por el contrario, la noción contradictoria de siervo albedrío está vinculada a "la idea de servidumbre -que implica esencialmente que la libertad está encadenada y que no puede disponer de sí misma" (Loc. cit.). Ricoeur hace énfasis en la dificultad de captar un concepto como éste, pero señala que tiene una gran importancia. "El pensamiento no puede soportar la paradoja de un libre albedrío esclavo o, lo que es lo mismo, la paradoja de un siervo albedrío. Es imposible expresar en estilo directo el concepto de una libertad que hay que liberar, y que hay que liberar precisamente de la propia esclavitud; y, sin embargo, a eso se reduce la temática central de la 'redención' o 'salvación'." (Ibid., p.308) Estas precisiones nos sirven para apoyar la idea de que, por paradójico que parezca, Eusebio -quien, a diferencia de Segismundo, se desplaza a su gusto desde el comienzo de la obra- está condenado también a padecer esa "combinación extraña entre esclavitud y libre disposición de sí" (Ibid., p.312).

14-F. Ruiz Ramón, Calderón y la tragedia, p.173.

15-Cf. Susanne K. Langer, Sentimiento y forma, pp.310-323.

16-M. Eliade, Iniciaciones místicas, p.138.

17-M. Eliade, Lo sagrado..., p.122(subrayado del autor).

## VI.-LA RELACION ENTRE LOS DOS CUERPOS

Para comprender mejor la obra analizada hace falta tomar en cuenta ciertos aspectos teóricos, entre los que destacan los que ya expusimos (el de las teorías sobre la religión y lo simbólico y el del teatro vinculado a los impulsos biológicos), así como otro de carácter insoslayable: el de la función que cumple el teatro como medio de expresión de los conflictos entre el individuo y la sociedad. A continuación, queremos abordar brevemente este aspecto en relación con el teatro europeo del siglo XVII, en general, y con el de Calderón, en particular.

### VI.1. El personaje atípico y abominable

Antes de empezar, destacaremos las definiciones que dos investigadores dan del teatro. Martin Esslin, crítico británico, define al drama como la manera más concreta de recrear artísticamente las situaciones y relaciones humanas, en un presente también eterno.(1) Por su parte, Jean Duvignaud -antropólogo y crítico francés, cuyas concepciones sobre los personajes del teatro europeo del siglo XVII son tomadas en consideración por Ruiz Ramón- define al teatro como un arte en el que la 'presencia' es un medio para aludir a la relación entre la existencia humana y una situación histórica dada:

El teatro es una puesta en escena imaginaria del profundo conflicto del hombre con las coacciones y las determinaciones concretas, [y] se encuentra en relación con la pulsación que empuja a los grupos y a los hombres.

hacia el cumplimiento de su libertad.(2)

Respecto de sus relaciones con la sociedad, Duvignaud afirma que el teatro cumple mejor que ninguna otra forma artística la misión de designar de manera concreta la experiencia imaginaria y eventual de los grupos sociales:

Prepara esquemas de experiencia que elucidan la experiencia común y le permiten vivir los roles, las situaciones, las conductas virtuales que hasta entonces permanecían inactuales. En ese sentido, el dramaturgo realiza la experiencia posible de las diferentes sociedades ofreciendo al público modelos de acción que ya no están inmovilizados en una historia, en un conjunto de creencias dogmáticas.(3)

Al aproximarse al teatro europeo -el español e inglés, particularmente- del Barroco y del Renacimiento, Duvignaud advierte que con frecuencia el drama religioso oscila entre la tentación de la libertad (individual y colectiva) y el temor de la maldición que acarrearía su ejercicio. Los dramas españoles e ingleses despliegan ante el espectador una gama desconocida de sentimientos y experiencias, y lo invitan a asumir roles sociales nuevos. Las acciones presentadas en los escenarios no son asimilables a las actitudes colectivas sostenidas por los grupos en la vida real, pues se sitúan más bien en el plano de lo posible. Las obras de ese periodo histórico en el que nacía el individualismo se caracterizan, extrañamente, por la aparición de héroes inadaptados, que son rechazados a causa del acto abominable que han cometido. La morbidez de estos protagonistas -explicada por este autor como el reflejo artístico del

debilitamiento de las estructuras sociales que garantizaban el bienestar general- los hace extraños a las normas admitidas. Son personajes atípicos. Duvignaud señala:

Los héroes dramáticos de este periodo no son individuos en el sentido moderno de la palabra, sino personajes inadaptados a causa del propio acto que los individualiza [...]. No se encuentra ningún héroe de ese teatro que no haya recibido su individualidad como un mal, un sufrimiento, una maldición, y cuyas particularidades no resulten de un azar, de una voluntad aberrante, de un crimen, de una exageración exaltada hasta el delirio, de la locura o de un desastre.[...] Todos los personajes del teatro del siglo de oro español, del teatro isabelino o jacobino, están condenados al sufrimiento y a la desgracia a causa de su propia individuación. (4)

No escasean, pues, en esos dramas los personajes señalados por un crimen o por varios, como Eusebio. ¿Cómo se explica esto? Duvignaud piensa que ese criminal simboliza una desazón, un desajuste de los ideales que hasta entonces se tenían sobre los géneros de vida y de creencias pertinentes. Este malestar no dejará de ser percibido inconscientemente y conscientemente por los dramaturgos. Duvignaud afirma que en el interior de esos creadores se libraba un combate entre las normas coercitivas y la conducta anárquica y anómica, asumida por sus personajes. La conciencia artística

se exalta con el movimiento continuo de transformación de las estructuras sociales que abarcan los diversos y complejos aspectos de los conjuntos humanos vivientes. Ese desgarramiento resulta de la exaltación de las dos fuerzas opuestas de la espontaneidad creadora y de las coacciones establecidas por las conductas o el antiguo ideal fijado y endurecido. Representa a la vez la intensa viveza de la libertad y el peso de esa sugestión colectiva impuesta por la conciencia común. (5)

Mediante la creación de esos seres heréticos, el teatro europeo a la vez afirma en el plano metafórico el derecho a la libertad individual y lo niega. Los seres monstruosos que aparecen en distintas obras son símbolo de un anhelo anticipado por participar en el mundo y en la historia. Esos personajes dan fe del enfrentamiento del hombre con el cambio social, esto es, del conflicto entre las formas de vida tradicionales y el acceso a una nueva dimensión de la existencia. Desde la perspectiva sociológica, el investigador concluye:

Los locos, los maníacos, los iluminados, los monstruos, los criminales, los inquietos que invaden la escena llevan la marca de ese enfrentamiento del hombre con el cambio, y primeramente con el cambio social. [...] Las barreras que afrontan esas voluntades solitarias, los obstáculos con que chocan esos personajes "atípicos", son insuperables, infranqueables como la propia barrera del tiempo que no permite ni los retrocesos ni las proyecciones hacia el futuro. Lo importante es que el dramaturgo haya valorizado con tanta mayor intensidad poética el conflicto de las formas de vida tradicionales y de las aperturas a la nueva vida. (6)

Podemos sostener que la obra de Calderón confirma, sin duda, la existencia del conflicto entre individuo y sociedad abordado por el teatro de esa época y apuntado por Duvignaud: evidentemente su protagonista es un personaje atípico, enemistado con la ley social. En el texto de Calderón, a través de la figura dinámica y monstruosa de Eusebio, se refleja esa brecha entre los sujetos (animados por el deseo de tener una vida menos restringida y más activa) y las severas coacciones impuestas por el cuerpo social. Creemos que la historia fantástica del

bandolero -personaje maldito, destinado a ignorar todas las normas- constituye una prueba más de que, en muchos casos, el teatro de esa época afirma y a la vez niega la primacía del derecho individual sobre unas estructuras sociales excesivamente rígidas. Esa individualidad malograda, pero finalmente santificada por Calderón, es un testimonio de la distancia insalvable que existía entre las nuevas y las viejas concepciones de vida.

Hay que añadir que esta obra propone a la vez, de modo muy bello, la necesidad de una reconciliación entre las fuerzas individuales y las sociales. Esta proposición es articulada a través de dos imágenes: la de la ascensión y la del niño expósito. En cuanto a la primera, ya analizada, añadimos que la elevación del espíritu de Eusebio y del cuerpo de Julia cumple, sí, una función estética, pero además no deja de tener una función antropológica: de esa manera, la tensión entre lo que Mary Douglas llama los dos cuerpos (símbolos naturales del yo individual, representado por cada uno de los gemelos, y de la sociedad, representada por Curcio y los aldeanos de Siena) se mitiga. La antropóloga inglesa asevera:

El cuerpo físico puede tener un significado universal sólo en cuanto sistema que responde al sistema social. Lo que simboliza desde un punto de vista natural es la relación de las partes de un organismo con el todo. Los símbolos naturales son capaces de expresar la relación que existe entre un individuo y la sociedad a ese nivel sistemático general. Los dos cuerpos son el yo y la sociedad; unas veces están tan cerca que casi llegan a fundirse y otras están muy lejos uno del otro. (7)

## VI.2. El niño expósito, la 'responsabilidad difusa' y el fin de la violencia

En cuanto a la imagen del niño expósito, la etapa final de la vida de Eusebio corona la etapa inicial de una criatura huérfana, abandonada a merced de los elementos y, sin embargo, bien acogida por la naturaleza. Cuando le cuenta su nacimiento a Lisardo, Eusebio dice que aunque permaneció tres días rodeado por las fieras, ninguna le hizo daño (I, 223-227); igualmente, le cuenta episodios de su vida que no dejan duda acerca de su condición de individuo a salvo de cualquier inclemencia natural (I, 255-262). Se trata de un proceso registrado muy frecuentemente por los textos míticos. La historia de Eusebio es una prueba más de la importancia mítica o religiosa de los niños que nacen o viven en el ámbito de la naturaleza -a diferencia del resto de los mortales, cuya vida se sitúa en el ámbito de la sociedad y de la cultura- y que tienen un gran destino. Mircea Eliade señala:

Un niño "expósito", abandonado al capricho de los elementos cósmicos -aguas, viento, tierra-, es siempre como un desafío lanzado a la faz del destino. Protegido por los elementos cósmicos, el niño abandonado se convierte frecuentemente en héroe, rey o santo. El drama del niño abandonado se ve compensado por la grandeza mítica del "huérfano", del niño primordial en su absoluta e invulnerable soledad cósmica, en su unicidad. La aparición de semejante niño coincide con un momento auroral: creación del cosmos, creación de un mundo nuevo, una nueva época histórica, una "vida nueva" en cualquier nivel de la realidad. (8)

Una vez que hemos apreciado la trascendencia de estas dos imágenes, no debemos olvidar una cuestión ya definida antes: que

si bien el texto de Calderón está dotado de una significación mítica, también posee resonancias trágicas. En otras palabras, aunque el propósito religioso de Calderón era sugerir esa reconciliación entre el individuo y la sociedad (mediante un lenguaje simbólico), también intentaba, por otra parte, pintar previamente un cuadro trágico de las repercusiones que traen las desavenencias surgidas en el seno de una comunidad, a fin de poner en evidencia el origen de los fenómenos de violencia colectiva. Como hemos dicho, los acontecimientos desafortunados que nos refiere Calderón pueden ser atribuidos, tras una lectura inicial y apresurada, a la acción criminal de Eusebio; sin embargo, pronto advertimos cuál es el verdadero punto de vista del autor: esos sucesos responden a una dinámica social de naturaleza violenta, que ya se ha puesto en marcha antes de que ocurra la muerte de Lisardo. A través de las historias de Curcio, Lisardo, Eusebio y Julia, comprendemos que la raíz de la violencia no es de ninguna manera individual y que, por tanto, la culpa por lo ocurrido no puede recaer en uno solo de los personajes, sino en varios (incluido Eusebio: si éste no es el único culpable, tampoco ha de ser juzgado como una víctima absolutamente inocente).

Hay que advertir que así como la ascensión está vinculada en el texto al tema de la libertad, la violencia está asociada íntimamente al tema de la culpa. A propósito de la culpa, Parker señala que en La devoción..., al igual que en otras obras, Calderón maneja un concepto original: el de la culpa como algo que no es meramente individual, ya que más bien existe una

'responsabilidad difusa'. El crítico observa que éste es uno de los rasgos fundamentales de la cosmovisión calderoniana:

Cada hombre cava la tumba de otros hombres, y también la suya propia, pues ya que cada acto humano engendra otros actos en una irrompible cadena de causa y efecto, una acción medianamente malvada cometida por una persona puede combinarse con otra parecida cometida por otros y engendrar un desastre moral de primer orden. [...Existen] una solidaridad de todos los hombres en sus errores y culpas.(9)

No es un solo sujeto el que debe asumir la culpa por los hechos violentos; en realidad, existe una culpa colectiva. A este respecto, Cesáreo Bandera, quien ha estudiado el teatro de Calderón -en especial La vida es sueño- bajo el marco teórico de Girard, sostiene que su dramaturgia exhibe "una violencia catastrófica que trasciende con mucho los límites de lo puramente individual [y] en la que todos participan".(10) El investigador subraya el mensaje implícito que Calderón le transmite al lector: que no se puede falsear el origen de la violencia sin riesgo, según lo demuestra la historia del padre de Segismundo, el rey Basilio, quien

desconoce la violencia en la misma medida en que la individualiza y al individualizarla la desfigura, la convierte en una pura ficción. [...] Esa ficción individualizadora de la violencia no sólo es totalmente arbitraria, sino que es precisamente la ficción que crea la violencia.(11)

En el texto estudiado por nosotros, el fenómeno de la violencia colectiva pierde su dimensión real cuando Curcio se

llena de horror ante las acciones de Eusebio; escandalizado por lo que juzga la monstruosidad de su enemigo (o de su doble), no sabe reconocer su propia monstruosidad como esposo y como padre. Esta ficción lo incita a cometer más acciones violentas. Como Basilio y Segismundo, Curcio y Eusebio son representaciones literarias de los 'dobles en discordia' (seres antagónicos que, sin saberlo o reconocerlo del todo, realizan acciones violentas muy similares) y nos indican el origen real (no el engañoso o, en el sentido empleado por Girard, 'mítico') de la violencia recíproca, que sigue las leyes de causa y efecto y que esencialmente no es individual sino intersubjetiva. Bandera advierte con justicia que ya es hora de dejar de creer que el interés primordial de Calderón es individualizar la culpa de sus personajes, o dividir a éstos tajantemente entre buenos y malos; lo que le interesa más es destacar aquello que no ven un Basilio o un Curcio: la semejanza básica que presentan ellos y sus rivales o dobles (encarnados nada menos que por sus hijos) al participar en el conflicto:

Sólo ahí, en esa escandalosa igualdad entre padre e hijo, entre los rivales, radica asimismo el fundamento de la única salvación posible: es esa profunda igualdad lo único que da sentido a la reconciliación, lo que hace de la reconciliación el único camino. (12)

Pensamos que uno de los mensajes centrales que nos transmite La devoción es el siguiente: no sólo en el plano ficticio de la literatura sino en el plano de nuestra realidad diaria, debemos descubrir que los conflictos surgidos en el seno de una

comunidad tienen un carácter intersubjetivo (nunca individual) y adquieren con frecuencia proporciones colectivas. Es indispensable que cada una de las partes en conflicto reconozca su culpabilidad; de lo contrario, es probable que se acelere la descomposición social.

Un ejemplo de la solución que ofrece Calderón a este problema se encuentra casi al final de la obra, cuando Curcio conversa con su hijo en una tregua del combate (III, 2151-2378); allí tiene lugar el proceso de conversión mutua con el que, tal vez, comience a disiparse el malestar sufrido por el cuerpo social de Siena. Damos término a este capítulo (destinado a explorar superficialmente el tema literario y antropológico de las pugnas entre los individuos y las sociedades) con unas palabras de Bandera que podemos aplicar al texto estudiado:

La conversión que nos ofrece Calderón no es otra cosa que la superación de la rivalidad entre ambos, la eliminación de una violencia que trasciende los límites de lo individual, que amenaza con aniquilar toda la colectividad y en la que toda la colectividad participa. (13)

#### Notas

- 1-Cf. Martin Esslin, An Anatomy of Drama, p.26.
- 2-Jean DuVignaud, Sociología del teatro, p.57.
- 3-Ibid., p.195 (subrayado del autor).
- 4-Ibid., pp.153-154 (subrayado del autor).
- 5-Ibid., p.177.
- 6-Ibid., p.307.
- 7-Mary Douglas, Simbolos naturales, p.106.
- 8-M. Eliade, Tratado de historia... pp.229-231 (subrayado del autor).
- 9-Alexander A. Parker, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", pp.375,385. Parker señala en otro texto: "The human predicament, as seen by Calderón, lies in the fact that

while each man is separated from all other men, his fate is ineluctably intertwined with theirs. He is caught in circumstances that are the collective responsibility of all, yet, being the prisoner of his own limited vision, he cannot perceive the consequences of these circumstances". ["Según la percibe Calderón, la aflicción del ser humano reside en el siguiente hecho: en tanto que cada hombre está separado del resto de los hombres, su destino está entrelazado de forma ineluctable con el de los demás. Está atrapado bajo circunstancias que constituyen la responsabilidad de todos -una responsabilidad colectiva- y, aun así, debido a que permanece aprisionado por su visión limitada, no puede advertir las consecuencias derivadas de esas circunstancias" -trad. por F.J. Trejolar(A.A. Parker, "Calderón...", p. 334).

10-Cesáreo Bandera, Mimesis conflictiva (Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón), p.139.

11-Ibid., p.189. Bandera aclara más este proceso que conduce a los hombres a disimular su propia animosidad: "Ficcionalizar la violencia y participar en la violencia, o sea, actualizarla, son la misma cosa. El sujeto se encadena a la violencia en la misma medida en que concentra su mirada horrorizada en el rival y sólo la ve a través de éste [...], en la misma medida en que hace del rival una monstruosa piedra de escándalo, un obstáculo insalvable" (Loc.cit.).

12-Ibid., p.259.

13-Ibid., p.220.

## VII.-CONSIDERACIONES FINALES

La devoción... es un ejemplo más de que, en el caso del teatro cristiano, aun los seres y sucesos siniestros dan prueba del papel de la Providencia en la historia, así como del triunfo de las fuerzas del bien. Pese a su malignidad, esos personajes pueden ser interpretados como figuras que contribuyen a que se realice el plan divino de salvación -Erich Auerbach ha escrito acerca de la interpretación "figural" de la historia, propia de la literatura cristiana.(1) Alimentado por las doctrinas del libre albedrío y de la gracia, el teatro español de los Siglos de Oro es célebre por su empleo de la dialéctica según la cual el mal y la perdición se convierten en lo contrario. Las obras en las que se discutían las cuestiones teológicas del pecado y de la redención cautivaron especialmente al público español. Llamadas precisamente "comedias de santos", esas obras, con sus historias de descarriados que adquieren al final un aura de santidad, fueron muy populares también fuera de España y, por sus características -fundamentalmente distintas a las de la tragedia isabelina y a las de la tragedia clásica grecolatina-, ocupan un lugar especial en la historia del teatro universal. Con respecto a los dramas teológicos españoles, Alexander A. Parker comenta que sus autores seducían al espectador del siglo XVII con historias de hombres que se atrevían a desafiar a Dios y que, sin embargo, se podían redimir por vía del arrepentimiento y de la confesión a última hora:

This deliberate entry into anarchy as a challenge to God, this alarde of an evil life, occurs often in the Spanish drama. [...] This was the aspect of sin that most interested the Spanish dramatists.(2)

Eric Bentley, en La vida del drama, subraya el valor existencial del teatro español de raíz teológica, al que considera una dramatización del bien y del mal que representa a la vez una expresión genuina del "teatro de ideas"; Bentley menciona que quizá los dos dramas de ese subgénero que han impresionado más al público de todas las épocas son La devoción de la cruz y El condenado por desconfiado. En relación a la obra que nos ocupa, aparte de evocar comentarios de gente que se horrorizaba por lo que a su juicio no era más que una invitación al crimen y al incesto, externa su opinión: después de afirmar que la obra de Calderón es aparentemente equívoca pero, sin duda, es original, sostiene que el texto se introduce en la cuestión del pecado con una audacia que podría parecer herética pero que obedece a una clara intención de su autor: ejemplificar la infinitud del perdón divino. Dice Bentley:

La desproporción entre una infinita clemencia divina y los finitos actos humanos es tan inconmensurable que sólo una leyenda absurda puede sugerirla. Piénsese en un hombre que comete todos los pecados imaginables. ¿Es suficiente el poder de la cruz para salvarlo? Ningún razonamiento podrá convencernos de que es así. Tendríamos que "verlo para creer". Tendríamos que ver descender sobre él la sombra de la cruz... Imagino que algo parecido a esto debió tener en mente Calderón cuando escribía La devoción de la cruz.(3)

Podemos suponer con Bentley que, para Calderón, el mensaje de

su obra era bastante claro: la cruz divina podía interceder para salvar a un gran pecador, cuya vida entera había sido iluminada por una fe muy poderosa. Hay un dato que da fundamento a la idea de que, desde el punto de vista del autor, la devoción profesada por Eusebio explicaba el desarrollo y el desenlace de la obra: el nombre del personaje tiene un significado intensamente religioso. Eusebio, nombre griego, es etimológicamente "el piadoso", y es prácticamente equivalente al nombre de Pío. Los diccionarios señalan que ha habido muchos santos de ese nombre.(4) Podemos decir que, al bautizar así a su personaje, Calderón quiso muy probablemente resaltar su convicción cristiana de que al bandolero imbuido de fe y devoción le estaba reservado el cielo (como se sabe, esa convicción fue reprobada, sin embargo, por algunos críticos, que acusaron a Calderón de defender con esta historia la tesis protestante de la salvación por la fe).(5)

Mientras hojeábamos el libro Lo santo, de Rudolf Otto, encontramos por casualidad otra confirmación sobre las vinculaciones entre el mensaje religioso de la obra y la raíz griega del nombre que lleva el gemelo de Julia. Otto concluye en alguno de los primeros capítulos que, a su juicio, la palabra que mejor sirve para designar el sentimiento de lo divino, debido a que alude especialmente a los tres caracteres de lo numinoso expuestos por él (el aspecto de lo "tremendo", el de la majestad y el de la energía), es la palabra griega eusebeia. A su juicio, el estado de lo santo o de lo numinoso -caracterizado por el estremecimiento de una persona ante el aspecto tremendo, irracional y energético del fenómeno religioso- encuentra en ese

término su mejor descripción sintética.

Los griegos designaban por lo común con la palabra eusebeia la relación de emoción y de servidumbre respecto a lo divino. Además, contaban con la palabra eulabeia. Su diferencia con eusebeia puede señalarse con exactitud. La palabra eusebeia es la que alude especialmente a los tres caracteres del numen que acabamos de desarrollar.(6)

En un primer momento, las observaciones de Otto parecen ratificar nada más la explicación etimológica anterior. No obstante, después nos damos cuenta de que suministran una teoría más compleja. Si la obra de Calderón no ha resultado tan fácil de comprender para todos los espectadores y lectores del pasado, así como para los del presente, tal vez ello se deba a que no ha sido tomada muy en cuenta la noción de lo sagrado como algo compuesto de elementos tanto racionales como irracionales. Si esta idea fuera justamente valorada, se podría decir que la historia de Eusebio y de Julia muestra a su manera la naturaleza estremecedora e inexplicable de los fenómenos hierofánicos, que tienen una alianza con la esfera de lo irracional: aquello que puede ser entendido como lo incognoscible (o que trasciende el conocimiento), lo alógico (que permite conocer la realidad por una vía no lógica, como les ocurre a los místicos) o, en un sentido general, lo que está constituido por nuestros impulsos y se sitúa más allá de la racionalidad, en el reducto del inconsciente.(7) Tal vez, en algunos casos, los lectores de El mágico prodigioso, El purgatorio de San Patricio o La devoción, no hayamos sentido, en principio, la necesidad de

tener una idea aproximada de la experiencia religiosa a fin de comprender mejor esas obras; podemos estar seguros, sin embargo, de que antes de sentarse a componer este drama, Calderón ya disponía de conocimientos muy profundos en este campo, que le permitieron expresar poéticamente lo que siglos después afirmaría Otto acerca de lo santo, o Ricoeur acerca de la convergencia entre la simbólica del mal y la de la salvación.

Al llegar a la parte final de este trabajo, queremos agregar unas cuantas consideraciones sobre el mensaje esencial de La devoción..., que no se puede resumir en un solo enunciado. Antes, reconocemos que la investigación nos sirvió para comprobar la verdad de un principio esgrimido por los críticos literarios; nos referimos a la tesis de que una obra literaria cambia de significado de acuerdo a la evolución histórica y cultural de las sociedades y de los lectores. Cañadimos de manera concomitante que, según señala Esslin, "dramatic works can contain meanings of which their authors must almost certainly have been unaware".(8) El caso de La devoción... es el caso del texto que, en una época muy posterior a la fecha de su elaboración, es leído por quienes le adjudican irrefutablemente nuevos sentidos, puesto que han descubierto en él otros mensajes. Se trata de una obra abierta sin discusión, que está sujeta a una interpretación múltiple, según hemos visto. Como hemos dicho anteriormente, la libertad de interpretación sólo debe tomar en cuenta estas prevenciones: no es posible hacer una lectura estrictamente literal de los acontecimientos de la obra ni tampoco es

recomendable caer en el error de realizar un análisis psicológico exacto de unos personajes que no están suficientemente caracterizados (hay que concederle una pequeña parte de la razón a Menéndez Pelayo, que se escandalizó por la inverosimilitud psicológica de Julia o de Curcio). Destinado por su autor a explorar cuestiones religiosas y trascendentes, este texto (en el que se mezclan el saber teológico del autor y el sabor legendario de la historia) puede ser leído de distinta manera en nuestro tiempo profano y científico, en el que hasta pensadores religiosos como Emmanuel Levinas postulan "un alma naturalmente atea" -en otras palabras, una actitud ética desligada de preocupaciones por la trascendencia divina. (9)

Queremos también mencionar que la investigación nos permitió tener una idea aproximada de la grandeza del arte calderoniano. Sorprende mucho comprobar un hecho: que en un drama de principios del siglo XVII se han abordado con gran profundidad temas míticos, de carácter universal, que en el campo de las ciencias humanas no comenzaron a aclararse sino hasta tres siglos después, gracias, por ejemplo, a los estudios sobre las grandes imágenes simbólicas (o arquetipos) y el inconsciente colectivo, emprendidos por Jung y después por los demás autores citados. Esto corrobora la noción de que, en algunos casos excepcionales, la literatura logra dar un enorme paso adelante y plantea de manera intuitiva cuestiones que las ciencias humanas se encargan de formular con precisión muchos años después. En el caso de Calderón, ya se ha admitido de sobra que dramas como La vida es sueño o El mágico prodigioso dan prueba de su hondura conceptual

y de su sabiduría asombrosa; sin embargo, quizá haga falta insistir en que también en La devoción de la cruz se plasmaron sus profundas intuiciones acerca de la búsqueda religiosa, la naturaleza de la violencia o el desarrollo moral de los individuos en una sociedad en crisis.

Podemos decir que la masa de datos recogidos nos ha ayudado a indagar la naturaleza rica y variada de las imágenes empleadas por Calderón; asimismo, nos ha permitido vislumbrar hasta qué punto es cierta (en alguna medida) la afirmación de Frye sobre el origen natural o inconsciente de aquellas obras de gran relieve artístico en las que, de diversa forma, están presentes las situaciones e imágenes arquetípicas que ha concebido el hombre. Ahora, nos sentimos como lectores con más derecho a sospechar que hemos penetrado una parte del sentido múltiple del texto. Llámesele 'tragedia cristiana', 'comedia de santos' o, sencillamente, obra dramática de corte religioso, lo cierto es que La devoción de la cruz posee una vertiente mítica y otra que podríamos llamar trágica. De acuerdo a las teorías de Girard sobre los textos y los mitos, se ha podido hacer una interpretación sobre el fondo trágico de los acontecimientos de la obra; de acuerdo a los esquemas de Eliade, Frye o Durand, fue posible realizar una interpretación mítica. Ha quedado claro que el texto de Calderón es polisémico en grado sumo. Pero por encima de las diversas interpretaciones, resalta el hecho de que, a través de sus diversas imágenes simbólicas, la obra genera un cúmulo de significaciones que no dejan de tener coherencia entre sí (recordamos en este punto dos afirmaciones citadas al

principio: una de Ricoeur, quien señaló que los grandes símbolos suscitan interpretaciones adversas pero coherentes, y otra de Durand, quien sostiene que la importancia de los símbolos reside en buena medida en la riqueza y diversidad de significados que se les pueden atribuir). En especial, nos interesa mencionar aquí las significaciones simbólicas de la cruz, en las que se condensan de manera perfecta los mensajes más relevantes del texto de Calderón: la doble redención (ya que se redimen el individuo y la comunidad, así como los géneros masculino y femenino); la duración y el fin del sufrimiento existencial; la denuncia de la violencia colectiva o intersubjetiva, esto es, de la ceguera compartida por los dobles discordantes en las relaciones humanas; la reconciliación y fusión de las dualidades; el imperio de la ley materna y clemente; el perfeccionamiento de la ley humana y la obtención del andrógino; en fin, el enaltecimiento del amor personal.

No ha sido necesario violentar el texto para encontrar en él, además, la tensión entre naturaleza y cultura, así como la presencia de constantes míticas universales (un hecho muy explicable, dada su naturaleza de obra religiosa) y una crítica a las connotaciones negativas del código del honor. Drama cristiano, La devoción... conmueve al público de la época de Calderón y al de la nuestra porque, al igual que la generalidad de los dramas cristianos, defiende simbólicamente una visión igualitaria de la persona frente a "la realidad del mundo social estratificado y polarizado", (10) frente a la nobleza heredada a la que se enfrenta Eusebio.

En este trabajo, hemos podido apreciar lo justo que resultan las observaciones de diversos autores sobre la lógica de los símbolos, si se las considera en relación con una obra literaria en particular. Hemos valorado la capacidad cognoscitiva del símbolo, su virtud de conciliar opuestos dentro de la psique y su verdad, integrada por un haz de significaciones coherentes. Hemos visto detenidamente cómo el símbolo cumple, dentro del texto elegido, su función religiosa de sacralizar los vínculos entre los hombres y de pactar la comunión de estos últimos con la verdadera ley natural; hemos admirado, en fin, el proceso de metamorfosis que lleva a algunos símbolos culturales -por ejemplo, la cruz cristiana- a convertirse en lo que, en el ámbito antropológico, se consideran símbolos interculturales o naturales.

Falta quizá subrayar una cuestión fundamental. A nuestro juicio, hay que colocar junto a una noción como la de 'responsabilidad difusa' (señalada por Parker), otra que resulta central dentro de la cosmovisión de Calderón: nos referimos a la concepción del vínculo humano como el mejor remedio contra la violencia. Esto le da al texto calderoniano una indudable actualidad. Lo que Calderón opone de manera diametral al fenómeno generalizado de la pasión mimética o recíprocamente violenta, señalado por Dandera, es la instauración de un vínculo: el vínculo amoroso que une -simbólicamente, repetimos- a Eusebio y a Julia (sin que éstos tengan la menor sospecha acerca de su parentesco), o el vínculo filial que reconcilia a Eusebio con Curcio.

En el texto de Calderón hay algo que se sitúa estructural y simbólicamente en las antípodas de las fuerzas destructivas, desatadas por las acciones de Curcio y propagadas después por Eusebio y Julia; algo que aun antes de que dé comienzo la obra, amenaza extinguir la violencia engendrada por la contienda de los dobles rivales (un juego interminable y supuestamente inocente, según cada una de las partes): se trata, por supuesto, de la relación yo-tú o, en otros términos, de la intersubjetividad solidaria e íntima que, desde el principio, une a Eusebio y a Julia y que da inicio a la relación erótica y ética con el semejante, en el seno de una comunidad que rinde sólo tributo a la violencia. En un medio social como el que se nos sugiere aquí, caracterizado por el afán de doblegar la voluntad del prójimo, esta relación es única porque constituye "una manera de inclinarse ante el otro que no sería un sometimiento".(11)

En La devoción..., debido a que los gemelos están unidos en su choque con la ley, esa relación amorosa adquiere un significado de transgresión. Pensamos que el rasgo más sobresaliente de la relación de los gemelos no consiste, sin embargo, en su potencialidad transgresora. Lo más característico y notable de su amor, reñido con el orden social de Siena, es algo distinto. A este respecto, Alain Finkielkraut explica inteligentemente que la cultura moderna tiende a concebir al mundo nada más como el escenario de un conflicto entre la libertad y el poder y que, en los textos literarios, algunos lectores de hoy en día quieren ver el triunfo de la libertad individual y la victoria de una pareja contra la rigidez de un

orden social anquilosado. En realidad -dice-, esta interpretación no es del todo falsa pero, de manera simplista y "romántica", pasa por alto la cuestión fundamental:

A fuerza de oponer la exuberancia del amor contra la rigidez de la ley se ha olvidado este hecho capital: la pasión, hace que el sujeto se aventure más allá de la libertad sin reducirlo por eso a esclavitud. Trátase de una libertad que no es un mal, un servicio que no es una servidumbre, una pasividad que no es una capitulación. Este es, mucho más que la ofensa a las buenas costumbres o que la transgresión de normas, el verdadero escándalo del amor.(12)

Son esas cualidades "escandalosas" las que definen la importancia del vínculo amoroso de Eusebio y de Julia. Puede decirse que debido principalmente a su intensa valoración del sentimiento amoroso (casi como a su insistencia en la fatalidad avasalladora y a su apego por los sucesos prodigiosos), el autor escribió un texto que no puede dejar de ser considerado romántico.(13)

Por otro lado, para aquilatar la relevancia de la relación intersubjetiva y amorosa dentro de la obra, nos han servido mucho las ideas de Emmanuel Levinas (el ahora célebre filósofo religioso), que son seguidas por Finkielkraut. Hacemos aquí una rápida síntesis de sus concepciones: Levinas piensa que en un mundo dominado aún por la violencia, se hace indispensable la existencia de una subjetividad ética, atenta a la solicitud del prójimo (el Otro). La relación ética le permite a un hombre liberar a su yo cautivo y contemplar un rostro que es infinitamente trascendente a los poderes de este mundo. Con su

mirada, el rostro del Otro pronuncia, por así decirlo, lo que constituyen unas palabras tan antiguas como elocuentes: "No mataras". Esa expresión paraliza la voluntad destructiva del hombre, su afán de negar de una u otra forma la existencia del prójimo. El filósofo sostiene (y aquí radica la originalidad de su planteamiento) que la subjetividad ética debe fundarse simultáneamente en la relación amorosa o erótica y en la relación religiosa; el modelo de la relación erótica es ya un primer modelo ético, que presagia la victoria de la humanidad sobre los impulsos tanáticos del hombre. (14)

Tras exponer sintéticamente el pensamiento de Levinas, deseamos afirmar que, de acuerdo a nuestra relectura, el principal mensaje religioso de La devoción... no radica solamente en la idea de que el sentimiento de lo divino (el estado de servidumbre ante Dios, vivido intensamente por Eusebio y señalado por Otto) prevalece sobre todos los pecados de un sujeto; el mensaje está cifrado también en la imagen simbólica de esa pareja que vive una experiencia comparable, por su trascendencia, a la relación religiosa (según el filósofo): la relación amorosa. También son muy útiles las afirmaciones de Levinas sobre el contraste entre el afán destructivo de los hombres y la solicitud que le dirige a un ser el rostro del prójimo; en el texto de Calderón podemos observar, en principio, una oposición entre la voluntad homicida del esposo de Rosmira y la voluntad libre y servicial de los enamorados -antes de que éstos comiencen a perpetrar crímenes. La imagen simbólica de la ascensión expresa el triunfo final del vínculo amoroso y de la

intersubjetividad solidaria sobre la violencia y la muerte. Al evocar a los mellizos, pensamos inmediatamente en la definición de Levinas acerca de la experiencia amorosa como un esfuerzo por ingresar en la morada del ser:

El Otro, cuya presencia es discretamente una ausencia y a partir de la cual se lleva a cabo el recibimiento hospitalario por excelencia que describe el campo de la intimidad, es la mujer. La mujer es la condición del recogimiento. [...] El Yo-tú en el que Eusebio percibe la categoría de la relación interhumana no es la relación con el interlocutor, sino con la alteridad femenina. [...] La familiaridad es una realización, una energía de la separación. A partir de ella, la separación se constituye como morada y habitación. Existir significa, a partir de aquí, morar. (15)

En nuestro intento de examinar brevemente la importancia de la intersubjetividad cordial y amorosa dentro de La devoción..., podemos sostener (de acuerdo a una interpretación simbólica muy interesante, fundamentada en las precisiones de Levinas) lo siguiente: en una obra como ésta, colmada de referencias arquetípicas, ¿no se puede considerar que la entrada de Eusebio en la morada de Julia constituye, de alguna forma, una imagen en la que se cifra la búsqueda de ese encuentro del ser masculino con el femenino, de esa reconstitución de la pareja amorosa a que hace referencia implícitamente el símbolo de la cruz?

## Notas

- 1-Cf. Erich Auerbach, op.cit., pp.75-78.
- 2-"Este paso deliberado rumbo a la anarquía, a modo de desafío a Dios, este alarde de una vida perversa, sobreviene a menudo en el drama español. [...] Este ora el aspecto del pecado que los interesaba más a los dramaturgos españoles" (Trad. por F.J. Trejo). A. A. Parker, The Allegorical Drama of Calderón, p.106 (subrayado del autor).
- 3-Eric Bentley, La vida del drama, p.181.
- 4-Cf. Gutierre Tibón, Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas, sub voce Eusebio.
- 5-González Ruiz informa que esta obra "fue acusada en su tiempo y bastante después de excesivamente atrevida y más cercana a la tesis de la salvación por la fe, sin obras, que propugnaban los protestantes, que a la tesis católica verdadera" (Nicolás González Ruiz, op.cit., p.xxii).
- 6-Rudolf Otto, Lo santo, p.37.
- 7-Cf. José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, t.2, pp.1761-1765.
- 8-"Las obras dramáticas pueden poseer significados de los que, casi con toda certeza, sus autores no se percataron" (Trad. por F.J. Trejo). Martin Esslin, op.cit., p.113.
- 9-Levinas, cit. por Alain Finkielkraut, La ambiduría del amor, pp.109.
- 10-J. Duvignaud, op.cit., p.142.
- 11-A. Finkielkraut, op.cit., p.58.
- 12-Ibid., p.58.
- 13-No debe causar extrañeza que la obra sea calificada de ese modo, pues su autor ha sido juzgado un precursor del gusto romántico. Arturo Souto, por ejemplo, afirma que "el gusto calderoniano prelude en lo esencial el romanticismo: triunfo del sentimiento, [...] lirismo, hipérbole, fatalidad que sólo el milagro, el deus ex machina, puede desviar" (A. Souto, op.cit., p.49). Por otra parte, Eugenia Revueltas sostiene la tesis de que La devoción..., en especial, es una obra que se puede considerar precursora del Romanticismo (Comunicación oral, mayo de 1983).
- 14-Cf. Emmanuel Levinas, Totalidad e infinito, pp.9-11, 285-285.
- 15-Ibid., pp.172-173 (subrayado del autor).

## BIBLIOGRAFIA

### I. OBRAS DE CALDERON

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. La devoción de la cruz, en Comedias religiosas, edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Prat. 5a edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (Clásicos Castellanos #108), pp. 1-117.

\_\_\_\_\_. Tragedias (32). La devoción de la cruz. El magico prodigioso. Los cabellos de Absalón. La cisma de Inglaterra, edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1969.

\_\_\_\_\_. Teatro selecto de Calderón de la Barca. Dramas religiosos y filosóficos (La vida es sueño. La devoción de la cruz. El magico prodigioso. El principe constante), estudio crítico de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Librería de Perladó, Páez, 1904.

\_\_\_\_\_. Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, I (Casa con dos puertas, mala es de guardar. Feor está que estaba. Lances de amor y fortuna. La puente de Mantible. La devoción de la cruz. La vida es sueño), edición de Angel Valbuena Briones, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

### II. BIBLIOGRAFIA GENERAL

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

\_\_\_\_\_. "Naturaleza y cultura, tótem y tabú en La devoción de la cruz", en J. Amezcua et al. Calderón, apóstol y héroe, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982 (pp. 121-139).

\_\_\_\_\_. "Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón", Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, Anales de la revista Segismundo (6), 1981 (pp. 133-153).

\_\_\_\_\_. La esfera honrada: espacio y personajes en El médico de su honra de Calderón, México, El Colegio de México, 1987 (tesis de doctorado), pp. 114-117.

AUERBACH, Erich. Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, 3a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

BACHELARD, Gaston. El aire y los sueños. Ensayo sobre la  
164

- Imaginación del movimiento. 3a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid, Cátedra, 1985.
- BANDERA, Cosáreo. Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón. Madrid, Gredos, 1975.
- BEAUVOIR, Simone de. El segundo sexo. I: Los hechos y los mitos. Buenos Aires, Siglo XX, 1936.
- BENTLEY, Eric. La vida del drama. México, Paidós, 1985.
- BENZ, Ernst. "El concepto del hombre en el pensamiento cristiano", en S. Radhakrishnan et al. El concepto del hombre. Estudio de filosofía comparada. 3a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (pp. 473-547).
- BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985.
- BOBES, María del Carmen. "Sistemas sémióticos no lingüísticos", en Teoría general de la novela. Madrid, Gredos, 1985 (pp. 291-316).
- CARO BAROJA, Julio. "Honor y vergüenza (Examen histórico de varios conflictos)", en J.G. Peristiany, El concepto del honor en la sociedad mediterránea. Barcelona, Labor, 1968 (pp. 77-126).
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. 5a edición, Barcelona, Labor, 1982.
- CORTINA, Augusto. "Prólogo" a Calderón de la Barca. La vida es sueño y El alcalde de Zalamea. Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (pp. ix-xxi).
- CHARDIN, Teilhard de. El medio divino. Ensayo de vida interior. 2a edición, Madrid, Alianza, 1979.
- DILLARD, Annie. Living by Fiction. New York, Harper and Row, 1982.
- DOUGLAS, Mary. Implicit Meanings. Essays in Anthropology. London, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- \_\_\_\_\_. Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología. Madrid, Alianza, 1988.
- DUNN, P.N. "Honour and the Christian Background in Calderón", en Bruce W. Wardropper (ed.). Critical Essays on the Theatre of Calderón (pp. 24-60).

- DURAN, Manuel (comp.). Calderón y la crítica. Historia y antología. 2 v., Madrid, Gredos, 1976.
- DURAN, Manuel y Roberto González. "Calderón: historia de la crítica", en M. Durán (comp.), Calderón y la crítica. Historia y antología (pp. 7-123).
- DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arguotipología general. Madrid, Taurus, 1981.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras selectivas. 2a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ECO, Umberto. Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona, Lumen, 1981.
- ELIADE, Mircea. La búsqueda. Buenos Aires, Megápolis, 1971.
- \_\_\_\_\_. Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso. 3a edición, Madrid, Taurus, 1979.
- \_\_\_\_\_. Iniciaciones místicas. Madrid, Taurus, 1975.
- \_\_\_\_\_. Mefistófeles y el andrógino. Madrid, Guadarrama, 1979.
- \_\_\_\_\_. Myths, Dreams and Mysteries. London, Harvill Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. La prueba del laberinto. Madrid, Cristiandad, 1980.
- \_\_\_\_\_. Lo sagrado y lo profano. 4a edición. Barcelona, Guadarrama, 1981.
- \_\_\_\_\_. Tratado de historia de las religiones. 4a edición, México, Era, 1981.
- ESSLIN, Martin. An Anatomy of Drama. New York, Anchor Press, 1981.
- FERRATER MORA, José. Diccionario de filosofía, t. 2, Madrid, Alianza, 1986.
- FINKELKRAUT, Alvin. La sabiduría del amor. Barcelona, Gedisa, 1985.
- FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos. Monte Avila, Caracas, 1977.
- GARCIA-RAMON. "Apuntes sobre la devoción de la cruz", en Teatro de Calderón de la Barca (La vida es sueño. La devoción de la cruz. El médico de su honra. Amar después de la muerte. A secreto agravio, secreta venganza), introducción y notas de..., París, Librería Española de Garnier Hermanos,

1982 (pp.129-131).

- GIRARD, René. Literatura, mimesis y antropología, Barcelona, Gedisa, 1984.
- \_\_\_\_\_. La violencia y lo sagrado, Barcelona, Anagrama, 1983.
- \_\_\_\_\_. et al. El misterio de nuestro mundo. Claves para una interpretación antropológica, Salamanca, Sigueme, 1982.
- GONZALEZ RUIZ, Nicolás (ed.). "Introducción" a Piezas maestras del teatro teológico español (El condenado por desconfiado. El esclavo del demonio. La devoción de la cruz. El mágico prodigioso), 2a edición, Madrid, La Editorial Católica, 1953 (pp. ix-xxvii).
- HAEKEL, Josef. "Totemism", en Encyclopedia Britannica, v.19 (pp.529-533).
- HARRIS, Marvin. Introducción a la antropología general, Madrid, Alianza, 1981.
- HIMMELS, John R. The Facts on File Dictionary of Religions, New York, Facts on File Inc., 1984.
- HOGAN, Robert (ed.). Abstracts of the Collected Works of C.G. Jung (Volumes I-XVII), Rockville, Maryland, Princeton University Press, 1976.
- HONIG, Edwin. "Calderón's Strange Mercy Play", en B.W. Wardropper (ed.), Critical Essays on the Theatre of Calderón (pp.167-192).
- JASPERS, Karl. Esencia y formas de lo trágico, Buenos Aires, Sur, 1960.
- JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos, 3a edición, Barcelona, Caralt, 1981.
- \_\_\_\_\_. Símbolos de transformación, Barcelona, Paidós, 1982.
- LANGER, Susanne K. Sentimiento y forma, México; UNAM, 1967.
- LEVINAS, Emmanuel. Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad, 2a edición, Salamanca, Sigueme, 1967.
- LEWANDOWSKI, Theodor. Diccionario de lingüística, Madrid, Cátedra, 1982.
- LOTMAN, Yuri M. Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. "Estudio crítico" a Teatro selecto de Calderón de la Barca, Madrid, Librería de Ferlado Páez, 1904 (pp. ix-lxii).

- MIRA DE AMESCUA, Antonio. Teatro I. El esclavo del demonio. Pedro Telonario, prólogo, edición y notas de Angel Valbuena Prat. Madrid, Espasa-Calpe, 1950.
- OTTO, Rudolf. Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Madrid, Alianza, 1980.
- PARKER, Alexander A. The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales, Oxford, Dolphin, 1943.
- \_\_\_\_\_. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en M. Durán (comp.), Calderón y la crítica. Historia y antología (pp. 329-357).
- \_\_\_\_\_. "Calderón de la Barca, Pedro", en Encyclopedia Britannica, v. 3 (pp. 593-595).
- \_\_\_\_\_. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán (comp.), Calderón y la crítica. Historia y antología (pp. 359-387).
- PAZ, Octavio. El arco y la lira, 4a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- PHILLIPS, John A. Eva. La historia de una idea, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- PROGOFF, Ira. Jung's Psychology and Its Social Meaning, New York, Anchor, 1973.
- RADHAKRISHNAN, S. Religión y futuro del hombre, Madrid, Guadarrama, 1969.
- REYES, Alfonso. La crítica en la edad ateniense, en Obras completas, t. XIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 13-345.
- RICOEUR, Paul. Freud: una interpretación de la cultura, 3a edición, México, Siglo XXI, 1978.
- \_\_\_\_\_. Finitud y culpabilidad, Madrid, Taurus, 1982 (pp. 307-313).
- ROYSTON PIKE, E. Diccionario de religiones, 2a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- RUIZ RAMON, Francisco. "Introducción". "Tragedia de honor" y "Sumario. Hacia una poética de la tragedia calderoniana", en Calderón y la tragedia, Madrid, Alhambra, 1984. (pp. 3-10, 107-184 y 185-184).
- \_\_\_\_\_. "Introducción" a Calderón de la Barca, Tragedias (3),

- Madrid, Alianza, 1969 (pp. 3-360).
- \_\_\_\_\_. Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900). 2a edición. Madrid, Alianza, 1971.
- SEGOVIA, Tomas. "El incesto: polo del amor", en Contracorrientes. México, UNAM, 1973 (pp.188-200).
- SLOMAN, Albert E. The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays. Oxford, Dolphin, 1958.
- SONTAG, Susan. Against Interpretation and Other Essays. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1961.
- SCOUTO ALABARCE, Arturo. "Introducción" a Teatro indiano del Siglo de Oro. México, Trillas, 1988 (pp.7-52).
- TIBON, Gutierre. Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas. México, Uteha, 1955.
- VALBUENA BRIONES, Angel. "Prólogo" a Calderón de la Barca. Comedias de casa y espada. II. La dama duende. No hay cosa como callar. Madrid, Espasa-Calpe (pp. ix-xxiii).
- \_\_\_\_\_. "El simbolismo en el teatro de Calderón", en M. Durón (comp.), Calderón y la crítica. Historia y antología (pp.624-712).
- VALBUENA FRAT, Angel. Historia de la literatura española. III: Siglo XVII. 2a edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo" a Calderón de la Barca. Comedias religiosas. 2a edición. Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (pp. ix-lxxviii).
- WRIES, Ad de. Dictionary of Symbols and Imagery. 2nd edition. Amsterdam, North-Holland, 1976.
- WARDROPPER, Bruce W. (ed.). Critical Essays on the Theatre of Calderón. New York, New York University Press, 1965.
- WILSON, Edward y Duncan Blair. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700). 2a edición, Barcelona, Ariel, 1974.
- WILSON, Margaret. Spanish Drama of the Golden Age. Oxford, Peradon, 1969.