

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII  
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES  
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

**Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin  
y Sara Santa Aguilar (eds.)**





«QUIEN, SUBIENDO, SE DESPEÑA»:  
USOS ESCÉNICOS Y POÉTICOS DE UNA ESCALA  
EN *LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ*

Clara Monzó  
Universitat de València

En el esquema habitual de movimientos escénicos en el teatro comercial del Siglo de Oro, el desplazamiento vertical permitía combinar la habilidad física del actor con el uso de tramoya o decorado móvil. En los géneros más espectaculares, grúas o pescantes elevaban a los personajes en volandas como golpe de efecto a ojos del espectador; pero otros recursos de menor complejidad intervenían en el decurso de la obra, junto al «vase», «sale» y «éñtrase», para llevar a cabo la ejecución de subidas y bajadas en la fachada del corral. El galán podía, en una huida apresurada, saltar al tablado directamente desde el balcón, o descolgarse más cómodamente desde una cuerda. El mecanismo ascensional más frecuente era, no obstante, la escala<sup>1</sup>. Ensamblador prodigioso de cada mínimo elemento de sus comedias, Calderón dota a los recursos técnicos de una significación que excede, a menudo, la mera funcionalidad escenográfica. Como muestra de ello, me propongo aquí analizar el papel que el dramaturgo otorga a la escala en una escena de *La devoción de la Cruz*, donde irradia una carga simbólica que conecta con los pilares mismos de la obra.

<sup>1</sup> Para obtener ejemplos que documenten la frecuencia con que escalas y escaleras intervienen en escena, así como el empleo de otros medios escénicos con el mismo propósito, ver, por supuesto, la obra de referencia de Ruano de la Haza, 2000.

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «Docendo discimus». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 247-256. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

A modo de brevísimas contextualizaciones, la obra presenta algunas dificultades clasificatorias. Se inserta como es habitual en el debate en cuanto a la tipología genérica a la que se adscribe, aunque en los últimos tiempos parece que ha calado con mayor fortuna la etiqueta de comedia religiosa<sup>2</sup>. Manuel Delgado, cuya edición sigue<sup>3</sup>, contempla la obra como varias comedias, cuya espectacularidad aumenta a medida en que se suceden las ediciones. La más temprana se publica bajo el título de *La cruz en la sepultura*, en fecha de 1629, pero compuesta, según el editor, entre los años de 1622 y 1623, dista en mucho de la edición de Vera Tassis en 1685. Así, *La devoción de la cruz*<sup>4</sup> constituye un ejercicio de reescritura por parte de Calderón a partir de aquella primera obra<sup>5</sup>. Las evidencias de representación más tempranas no se documentan hasta el siglo XVIII<sup>6</sup>; sin embargo, en virtud de la información reconstructiva que nos ofrece el cuerpo acotacional, la obra encaja con el modelo escénico prototípico del corral.

El núcleo argumental se asienta sobre el motivo del incesto entre Eusebio y Julia, el par protagonista, quienes desconocen la relación de parentesco que los une. Centrándonos en una escena clave de la obra, se tratará de advertir cómo la escala desempeña funciones que se dan en planos simultáneos del espectáculo: primero, como elemento escenográfico material, presente en escena; segundo, en tanto que símbolo poético-moral del descenso de Eusebio y Julia, vehículo de una doble catábasis. La escala, así, conecta transversalmente lo textual con lo es-

<sup>2</sup> Por esta fórmula, que juzgo acertada, se decanta Sáez (2012, p. 179) cuando afirma que «Se trata de una comedia religiosa, con una poética y unas convenciones propias, pero parcialmente cercana a los autos». Entronca en su afirmación con las consideraciones de Galván (2006), Hernández González (1999) u O'Connor (1988).

<sup>3</sup> La numeración de los versos citados reproduce, por lo tanto, la de Delgado. La edición crítica más reciente corre a cargo de Sáez, 2014.

<sup>4</sup> A partir de ahora, *La devoción*.

<sup>5</sup> Este fenómeno, el de la reescritura, ha sido profusamente tratado por Fernández Mosquera y remito así a su más reciente trabajo al respecto: «El dramaturgo manipula, reescribe una pieza dependiendo del lugar y el público que la disfrutará o la modifica si la destina a la representación o a la imprenta. Para Calderón reescribir es una circunstancia inherente a la propia composición de su literatura y provoca decisiones que tienen que ver con el significado de la obra» (2015, p. 14). En cuanto a los avatares editoriales de *La devoción de la cruz* y la intervención de Vera Tassis en el proceso, puede consultarse Sáez, 2013.

<sup>6</sup> Sáez, 2012, p. 179.

pectacular de forma que repercute en la técnica actoral y en el movimiento escénico, cuyo esquema se traza apoyándose en la escala como recurso al servicio del enredo.

Desde un punto de vista estructural, la Segunda Jornada obra como panel central de un tríptico. No es casual, entonces, que la complejidad del mapa de movimientos se vuelva más intrincada en el acto central que en el de inicio y cierre. Presentados los caracteres y expuestos sus dilemas y conflictos que los atormentan o el objetivo que persiguen, las segundas jornadas se agitan cual coctelera, dejando para la siguiente la reordenación de sus ítems. Se articula una correspondencia entre el embrollo de la trama y el tránsito de los actores sobre el tablado para aunar todos los recursos dramáticos en virtud de la alteración del orden. En el caso de *La devoción*, esta imagen de caos, que no es sino resultado de un cuidadoso engranaje proyectado por el dramaturgo, simbólicamente coincide con el descenso moral de la pareja protagonista.

Situémonos entonces en el tramo final de la Segunda Jornada, donde se lleva a cabo el mayor aprovechamiento del *locus scaenicus*. Nos hallamos en plena noche, ante nosotros la fachada de un convento donde Julia, la dama protagonista, ha sido recluida con la intención de mantenerse alejada de Eusebio y evitar caer en una tentación carnal que conduciría a la deshonor de su linaje. Sin embargo, Eusebio, indiferente a las consecuencias de sus actos, se dispone a introducirse en el convento hasta dar con ella. La escena se inaugura con la siguiente acotación explícita: «*Vanse y salen Eusebio, Celio y Ricardo con una escala*» (v. 1404 acot.) El éxito dramático de toda la escena se apoya en la presencia escénica de este objeto. Su mera introducción en el tablado ya conecta al espectador con un motivo temático que sin duda conoce sobradamente: el galán que se infiltra en los aposentos de la dama<sup>7</sup>. En este caso, la gravedad se incrementa, puesto que Julia no vive en la casa familiar, sino recluida en un convento para salvaguardar la honra. Pero, además de su función práctica, en torno a la escala se abren símiles de carácter metafórico, en consonancia con la repercusión moral de las

<sup>7</sup> Al respecto del modo en que se introducían en escena en interacción con los elementos fijos de la fachada, dice Ruano de la Haza: «esas escaleras (más bien, escalas) podían arrimarse o colgarse de la barandilla del corredor, que, al menos en los corrales madrileños, estaba bien construida en madera y tenía una altura de cuatro pies» (2000, p. 145).

acciones que tanto él como Julia están dispuestos a acometer. El despliegue de significados y antítesis cruzadas se nutren del verbo *subir*. Para Eusebio, ascender por la escala implica un descenso a los infiernos de la moral: «quien, subiendo, se despeña» (v. 1416). A la inversa, como veremos un poco más adelante, la caída de Julia se construye sobre el movimiento direccional opuesto.

Las acotaciones implícitas presentan una composición del *locus scaenicus* en la que se hace necesario el acceso al primer corredor. Celio nos informa de que Eusebio está subiendo por la escala y de cómo lo ve colarse en el convento («Ya entró», v. 1432). Una vez el galán ha desaparecido, Celio y Ricardo quitan la escala y entran —es decir, abandonan el tablado— con ella, aguardando la señal pactada con Eusebio, quien les indicará que han de volver a salir. Así, a continuación Eusebio sale pero, esta vez, por el tablado. Se explica así que fuese necesario retirar la escala, aunque haya además otra razón escénica. Los primeros versos que pronuncia confirman que se halla ya en el interior y solventan el inverosímil vaivén de pisos que se acaba de producir ante los ojos del público: «Por todo el convento he andado / sin ser de nadie sentido» (vv. 1442-1443). A oscuras, Eusebio vaga explorando las simuladas celdas del convento buscando a Julia hasta que da con ella: «Luz hay aquí; celda es esta» (v. 1454). El actor deambularía por el tablado hasta llegar a uno de los módulos en el que habría dispuesta una cortina, tal y como indica la acotación explícita correspondiente.

Al descorrer la cortina, se revela la apariencia, acentuando la impresión del hallazgo de Julia, a quien descubrimos en su celda —haciendo no sabemos muy bien qué. Una vez se ha producido el encuentro entre la pareja, tiene lugar un largo forcejeo. Por el texto se deduce que esta escena se desarrolla en el interior de la celda, pero si se tienen en cuenta las dimensiones del corral promedio, resultaría quizá un cubículo demasiado estrecho para los actores y visualmente difícil de captar por el público. Lo que es seguro es que la escena ha de concluir con Eusebio dentro para tormento de una Julia desquiciada: «Pasos siento por aquí; / el coro atraviesa gente. / ¡Cielo, no sé lo que intente! / Cierra esa celda, y en ella / estarás, pues atropella / un temor a otro temor» (vv. 1554-1559).

El amor entre el par protagonista ha de estar explícitamente verbalizado por la mujer para que justifique, a ojos del espectador, la falta que se está cometiendo contra el linaje, y que al final quedará legitimado por la aprobación del padre y sellado en forma de boda. En caso

contrario, el oprobio se convierte en una violación, de ahí, recordemos, la importancia de las palabras de Julia cuando, en la Primera Jornada, encuentra a Eusebio en su habitación: «¿Qué es esto, / tú en esta casa?» (vv. 503-504) a lo que sigue «Pues ¿cómo has entrado aquí, / y emprendes tan loco extremo?» (vv. 507-508). Las acotaciones internas espaciales adquieren una connotación altamente sugestiva, puesto que la «casa» familiar ha sido transgredida sin consentimiento. Es importante, porque Julia sí está (o estaba) enamorada de Eusebio, pero ha decidido situarlo por debajo de su compromiso con la familia y, aún más, con su propio derecho a decidir, tal y como a continuación argumentará a su padre: «Sólo tiene libertad / un hijo para escoger / estado; que el hado impío / no fuerza el libre albedrío» (vv. 586-589). Así pues, cuando Julia se ofende por el comportamiento de Eusebio, las intenciones de este quedan desacreditadas y enfatizan el carácter insurrecto que había anunciado en su enfrentamiento con Lisardo y cuya única sujeción será, a lo largo de la obra, la intervención del aplacamiento divino:

Y, pues queréis estorbar  
que yo su marido sea,  
aunque su casa la guarde,  
aunque un convento la tenga,  
de mí no ha de estar segura;  
y la que no ha sido buena  
para mujer lo será para amiga (vv. 355-361).

Pero, volviendo a la jornada que nos ocupa, cuando el paño o la puerta se cierra en el primer corredor, por el tablado salen de nuevo Ricardo y Celio con la escala a cuestas, en una escena de tránsito que vehicula la elipsis en la trama de Eusebio y Julia que, ficcionalmente, se está desarrollando al mismo tiempo. Para que Eusebio pueda abandonar el convento, es preciso respetar el *locus scaenicus* establecido y proporcionarle una vía de escape. Según esto, la reaparición de los amantes se produce, de nuevo, por el primer corredor. Pero el trasiego de la escala no acaba ahí. Aturdido mientras realiza el descenso, Eusebio cae, lo que resulta en la acotación explícita «*Vanse llevándole y dejan la escalera*» (v. 1639 acot.). Este vahído es tanto un modo de plasmar físicamente la experimentación del pecado como, desde un sentido

más práctico, la única coartada plausible que justifique el acto de dejar la escala en escena, dando vía libre a Julia para escaparse del convento.

La escala, recordemos, sigue sobre el tablado, pero Ricardo lo solventará en seguida volviendo a salir y explicándonos amablemente: «Con el espanto de Eusebio, / aquí se dejó la escala, / y agora por ella vuelvo» (vv. 1747-1749). Julia ha quedado sola en escena y es en este momento cuando tiene lugar la última vuelta de tuerca. Arrepentida del impulso que la ha lanzado a perseguir a Eusebio, concluye volver al convento con la intención de abrazar la penitencia, solo para encontrarse con que no tiene medio de regresar. Finalmente, se ha producido la catábasis particular de Julia, que se declara «mujer desesperada» (v. 1766). Retomando la dirección que seguía la caída en desgracia de Eusebio, Julia realiza el descenso porque se siente abandonada por los Cielos, prolongando con ello la verticalidad metafórica: «desta suerte me negáis / la entrada vuestra; pues creo / que cuando quiera subir / arrepentida, no puedo» (vv. 1760-1763).

En cuanto a esta verticalidad cruzada y un trasfondo bíblico en el que no puedo aquí detenerme, Sáez ha afirmado lo siguiente:

Con galas de Ícaro y Faetón (vv. 1406-1407), asciende físicamente para alcanzar la entrada del convento en el que está Julia, pero desciende moralmente, cayendo como Adán y Lucifer. El peligro de incesto recrea la unión Adán-Eva, pero no se culmina, pues Eusebio teme y huye tras ver la marca de la cruz en Julia, precipitándose desde las alturas: simboliza su degradación moral, al igual que el voluntario descenso de Julia<sup>8</sup>.

Todo este pasaje en el que se dilata el acceso al convento está plagado de indicaciones relativas a la técnica actoral. Las estrategias kinésicas más comunes tienen valor temporal y buscan circunscribir la escena al periodo nocturno. Aún más, las palabras de Eusebio vuelcan la experiencia subjetiva del personaje y nos presentan su tétrica desazón a la hora de percibir el espacio que lo envuelve: «¡Qué horror! ¡Qué silencio mudo! / ¡Qué oscuridad tan funesta!» (vv. 1452-1453). El conflicto interno de Eusebio y Julia, verbalmente manifestado, acarrea también un desempeño actoral que ha de reflejar los titubeos de unos personajes que, siempre turbados, oscilan entre el impulso y la contención. El discurso de ambos se puebla de dubitaciones, entrecortándose

<sup>8</sup> Sáez, 2012, p. 181.



a menudo, hasta conformar la imagen coreográfica de una caza en la que Julia, acorralada, trata de disuadir al cazador. Con la apreciación de que, en este caso, disuadir a Eusebio implica un logro aún mayor: disuadirse a sí misma. Cuando el galán corre la cortina y la encuentra en su celda, trata de postergar su aproximación: «¿Qué dudo? / ¿Tan poco el valor ayudo, / que agora en hablalla tardo? / ¿Qué es lo que espero? ¿Qué aguardo?» (vv. 1455-1458). Son las acotaciones implícitas las que construyen la secuencia, fundamentalmente a través de apóstrofes performativas. Un vocativo como «¡Julia! ¡Ah, Julia!» (v. 1472) expresa el momento en que Eusebio se decide a establecer un contacto que ha de provocar una reacción de sorpresa en su compañera: «¿Quién me nombra?» (v. 1472). Así, en esta cacería, se juega con el reajuste de la distancia entre los personajes, conformando ante el espectador un violento tira y afloja: «¡Julia, detente!» (v. 1479); «Tente, / Eusebio! Mira... ¡Ay de mí!» (vv. 1552-1553); expresiones que son la traslación verbal de una acción que está realizando el interlocutor. La semántica de la turbación vehiculada a través del gesto alcanza variedad notable, si atendemos a las reacciones de Julia: «¡Estoy temblando!», «¡Estoy muriendo!», «¡Estoy temiendo!» y «¡Estoy dudando» (vv. 1498 a 1501).

En composición simétrica, los papeles se truecan desde el instante en que Eusebio contempla la cruz de nacimiento que Julia tiene en el pecho<sup>9</sup>. De este modo, retomando la semántica del forcejeo, ella se convierte en cazador («¿Dónde vas?», v. 1596; «Detente, / o llévame allá», vv. 1620-1621) y él en la presa huidiza, con una determinación repentina que se articula por medio de repeticiones: «Déjame, mujer» (v. 1586); «Mujer, ¿qué intentas? / Déjame, que voy huyendo / de tus brazos» (vv. 1596-1598). Esta secuencia ofrece mayor dinamismo que la anterior, puesto que los actores pueden desplazarse por el corredor y jugar con el descenso por la escala. En este intercambio de actitudes

<sup>9</sup> El aumento del dinamismo en el movimiento escénico adelanta lo que se producirá en la escena de cierre de la obra, cuando Julia se eleva a los cielos salvada por la cruz, un mecanismo que conecta con los efectos perseguidos por la espectacularidad de la comedia hagiográfica y que concuerdan con las siguientes palabras de Aparicio Maydeu, 1999, p. 31: «La puesta en práctica de los valores de la *admiratio*, el afán de maravilla que late detrás del más firme propósito de propagación de la fe, había de requerir el manejo de toda suerte de mecanismos para la elaboración de una línea dramática que, enhebrando añagazas visuales más o menos solventes, condujera al espectador a un golpe de efecto final».

escénicas, si Julia era escurridiza y atemorizada en la escena anterior, ahora se transforma en sujeto activo, como se desprende del modo en que la describe Eusebio: «Llamas arrojan tus ojos, / tus suspiros son de fuego, / un volcán cada razón, / un rayo cada cabello» (vv. 1600-1603).

Tenemos ahora a Julia sobre el tablado, sola. Ha huido del convento movida por la unión de una naturaleza impulsiva y el despecho de verse abandonada por Eusebio. El largo soliloquio que pronuncia condensa toda esta potente carga, amalgama de fuerzas contradictorias en las que se debate entre el arrepentimiento y la consecución del pecado. El soliloquio en su conjunto es rico en acotaciones implícitas, que nos dejan seguir tanto su línea de pensamiento lógica como sus movimientos escénicos: «Por aquí cayó; tras él / me arrojaré. Mas ¿qué es esto? / ¿Ésta no es escala? Sí. / ¡Qué terrible pensamiento!» (vv. 1672-1675). El hallazgo de la escala acciona en Julia el deseo contenido, que la llevarán a reproducir los patrones conductuales de su hermano. Los versos anteriores, con los deícticos, señalan la interacción de la actriz con los elementos escenográficos y apuntan al afloramiento físico de una lucha interna que dominará al personaje en todo el fragmento. De hecho, la dama adopta y reproduce el gesto de la turbación que adoptase Eusebio («Pues, ¿qué dudo? / ¿Qué me acobardo? ¿Qué temo?», vv. 1684-1685, y «Pues ¿qué espero?», v. 1697) y experimenta la noche del mismo modo, volcando en ella sus propios temores: «Ya estoy fuera de sagrado / y de la noche el silencio, / con su escuridad me tiene / cubierta de horror y miedo» (vv. 1706-1709). Como apunte, del verso «Ya estoy fuera de sagrado» deduce Delgado que la actriz pronuncia los versos inmediatamente anteriores mientras baja por la escala.

Las acotaciones implícitas del soliloquio erigen la tribulación de Julia a partir de un juego estético de contrastes. Aquí, una vez más, la genialidad de un dramaturgo capaz de hacer aflorar lo físico partiendo de la palabra como lanzadera. Me permito detenerme en algunos versos que me resultan particularmente golpeadores desde el punto de vista lírico. «Tan deslumbrada camino, / que en las tinieblas tropiezo / y aún no caigo en mi pecado» (vv. 1710-1712) En estos tres versos, cuyo esfuerzo interpretativo se acerca a la densidad conceptista, se entrecruzan las parcelas de la moral, el trasfondo literario y la construcción actoral. Actoralmente, la implicación directa es que la actriz anda desnortada con paso vacilante sobre el tablado. Este primer nivel de

significado se apoya poéticamente en la antítesis entre las tinieblas de la noche y una lumbre metafórica que entronca hacia el pasado con un sólido telón de referencias. Como el sujeto poético en la «Noche oscura» de san Juan, Julia avanza guiada por una luz revestida de neoplatonismo espiritualizado. Pero, mientras los símbolos sanjuaninos se apropian del lenguaje pagano para vehicular la experiencia de lo divino, aquí el giro se da al contrario. La divinización de Eusebio toma los moldes en los que el neoplatonismo renacentista encajaba a la mujer y los subvierte, ya no únicamente desautomatizándolos, sino retorciéndolos desde el punto de vista de la moral cristiana. En el reverso del retrato arquetípico de la mujer garcilasiana, Eusebio no puede constituirse como aspiración paradigmática de la virtud. La herejía es por lo tanto, bidireccional, pues tanto el objeto de adoración como el sujeto que lo ha encumbrado son pecadores. Solo siendo Eusebio el Dios de Julia se explica que, a pesar de estar cometiendo actos inmorales; es decir, tropezando en las tinieblas, se considere a sí misma libre de pecado. El razonamiento de Julia es, por lo tanto, un sofisma que parte de sus propias premisas. La luz de Eusebio, en una última instancia, es la legitimación que encuentra para no considerar pecado lo que sería con ese otro Dios.

Sin embargo, la obstinación de Julia no es férrea y la conduce a un deambular explícitamente errático: «Apenas las plantas puedo / mover, que el mismo temor / grillos a mis pies ha puesto» (vv. 1725-1727). Calderón no está presentando la visión de un Dios vengativo e implacable con el pecador; muy al contrario, en un instante esperanzado, Julia apela a la clemencia divina como posibilidad de salvación. El agente del miedo no es el castigo divino, sino el remordimiento humano. La perspectiva de una vida de pecado actúa como revulsivo sin necesidad de ningún tipo de estímulo externo, de modo que, «cubierta de yelo», se arrepiente de sus acciones y detiene su huida: «No quiero pasar de aquí» (v. 1732).

La decisión de penitencia, sin embargo, se ve interrumpida, recordemos, por la salida de Ricardo y Celio, que se llevarán tras de sí la única opción de salvación de la dama: la escala de la discordia. Retomando, así, este elemento escenográfico, la transición actoral pasa de la turbación, al temor, al arrepentimiento y, ahora, a la desesperación por no encontrar la escala: «¿Qué es esto? / No es aquésta la pared / de la escala? Pero creo / que hacia estotra parte está. / Ni aquí está

tampoco. ¡Cielos!» (vv. 1753-1757). Asumida la imposibilidad de deshacer sus acciones, Julia queda, al descender del convento, como Eusebio al ascender a él: «Demonio soy, que he caído / despeñado deste cielo» (vv. 1702-1703).

#### BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SÁEZ, Adrián J., «Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón», en Carmen Pinillos (ed.), *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 179-196.
- SÁEZ, Adrián J., «Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*», en Cristina Albizu, Hans-Jörg Döhla et al. (eds.), *Variante et variété. Actes du VI<sup>e</sup> Dies Romanicus Turicensis, Zurich, 24-25 juin 2011*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 257-271.