



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

RECURSOS TRADICIONALES EN LA OBRA DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA:
RECREACIÓN DE PRODIGIOS Y SUCESOS SOBRENATURALES

Tesis
que para optar al grado de
Doctora en Literatura Hispánica

Presenta
Alejandra Camacho Ruán

Asesora: Dra. Nieves Rodríguez Valle

CIUDAD DE MÉXICO

FEBRERO 2022

Resumen

El poeta Luis Vélez de Guevara recreó prodigios diabólicos y eventos sobrenaturales en escena apoyado en leyendas, creencias o refranes, es decir, utilizó la materia de tradición oral en su obra y, del amplio repertorio tradicional y supersticioso, destaca la recurrencia del personaje del diablo, tanto en su única novela, *El diablo cojuelo* como en su producción dramática, en la que aparece de manera protagónica, en cuatro de sus comedias donde se muestra con diferentes caretas y matices que lo acercan al demonio tradicional. De este pequeño acervo del autor, la presente investigación propone una lectura desde la lupa de la materia de tradición oral, las supersticiones y creencias en prodigios del siglo XVII. La finalidad principal de los textos del autor ecijano es la burla hacia la sociedad supersticiosa de su tiempo, propósito que logra por medio de la sátira ingeniosa y apoyado en su libertad creativa, que lo vuelve un exponente de primer orden en la Comedia Nueva.

La figura del diablo, como encarnación de todos los males, está presente en prácticamente todos los géneros literarios, así como en las prácticas sociales más relevantes de la época: las fiestas barrocas. En el primer capítulo desarrollo, a modo de contexto, el tema de la superstición, la creencia en prodigios y la figura del diablo como parte de la cultura general, “alta” y “baja”, de la sociedad del siglo XVII. Las temáticas sobrenaturales se volvieron materia recurrente en la creación literaria, ya para dar explicación, como en los tratados anti supersticiosos, ya para entretener, como en las misceláneas que discurren sobre el tema de manera más amena en forma de diálogo o cuentecillo.

En el segundo capítulo, retomo la figura de Luis Vélez de Guevara quien fue conocido y reconocido por integrar en sus comedias la materia histórica y tradicional, sino también, por recrear prodigios y eventos sobrenaturales que le permiten utilizar los

diferentes recursos escénicos del edificio teatral: el monte, el escotillón, las poleas para los vuelos, etc. Estos recursos del espacio escénico, o el boato por el que inclusive fue criticado, van acorde con la espectacularidad que requiere el prodigio para que sea efectivo en escena, por lo tanto, sus didascalias aportan datos sobre su ingenio para resolver algunas apariciones o visiones conforme a la creencia.

El personaje del diablo en la producción dramática de Vélez es el tema que desarrollo en el tercer capítulo, ya que aparece con diferentes caretas: como el diablo traicionero que busca la destrucción de todo un pueblo, el diablo seductor y que posee cuerpos, el demonio encarnado en mujer que busca llevarse el alma del incauto al infierno y, finalmente, el diablo travieso y cizañador, el Cojuelo, que antes de ser el protagonista de su novela se apersona en un temprano auto sacramental cuyo análisis me lleva a proponer que el episodio del Cojuelo con los pobres de la abadía es de corte entremesil, lo cual subraya y recuerda el gusto de Vélez por este género tan popular en el teatro y en las fiestas.

En el cuarto capítulo profundizo en el personaje del Diablo Cojuelo que recrea Vélez de Guevara como protagonista de su novela, pues no sólo toma los rasgos del personaje folclórico tan conocido en España, como el gusto por el enredo, la travesura, el baile y la cizaña, sino que añade elementos de los diablos tradicionales, como entablar una amistad con su dueño-protegido y servir como psicopompo, además de cumplir su función de demonio familiar. Continúo con la propuesta de lectura sobre algunos episodios con rasgos entremesiles, mismos que se llevan a cabo cuando el demonio cojo y el estudiante se encuentran con pobres, poetas ciegos y actores.

Para Claudia y Mercedes

Por todo, por tanto.

Agradecimientos

Realizar un recuento de las personas que han formado parte de este proceso académico es un ejercicio de profunda reflexión, acompañado de nostalgia, alegría y gratitud. Agradezco la paciencia de mi familia que, aunque lejos, siempre ha estado presente, a mis hermanas Valeria, Lorena y Andrea; a mi padre, Alberto, que fue mi primer maestro y guía, por quien descubrí desde niña mi amor por los libros, por las letras y la investigación. A mis maestras Claudia Carranza y Mercedes Zavala que no han dudado en brindarme su apoyo, cariño y saber, siempre presentes, siempre faros en mi camino. Gracias. Mi gratitud es también para mis amigos y compañeros del doctorado: Ana Fernanda, Omar, Ulises, Emiliano, Andrea, Mariano, Julio, Citlalli, Nancy, Jaime, David, Mario, Alfredo y Antonio de quienes aprendía dentro y fuera de clases, con quienes compartí este periplo literario y esta etapa de mi vida. Gracias. A mis amigas y maestras Anahí, Valeria, Adriana, Gabriela y Dainerys que nunca dudaron de mi capacidad y me levantaron y levantan todas las veces que caigo. Gracias. A Alejandro por su amor y compañía. Gracias al doctor Aurelio por su respaldo y su saber. A Nieves por su acompañamiento y paciencia. Mi agradecimiento para todos mis maestros del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, ejemplos todos de pasión por el estudio, la literatura y la docencia. Gracias. A todo el personal administrativo del CELL que con paciencia y respeto orientaron y acompañaron cada paso de este viaje hasta su final. Gracias. Al personal de biblioteca, mi segundo hogar, por sus atenciones y apoyo. Gracias a todos los amigos y compañeros que en este último lance me ayudaron, orientaron y sostuvieron. Gracias, pues, a la vida.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
1. EL ÁMBITO SOBRENATURAL Y FESTIVO EN LA SOCIEDAD BARROCA.....	23
1.1. Superstición, prodigios y literatura	
1.1.1. El encuentro con lo sobrenatural: casos notables y prodigiosos	34
1.1.2. El diablo burlado, disfrazado y ridiculizado.....	39
1.1.3. El diablo en el ámbito celebrativo barroco.....	49
2. RECREACIÓN DE SUCESOS SOBRENATURALES EN ESCENA: EL BOATO Y EL ACERVO TRADICIONAL DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.....	57
2.1. Luis Vélez: el comediógrafo imaginativo y agudo.....	57
2.1.1. El texto espectacular en la obra de Vélez.....	59
2.2. Elementos tradicionales: temas, motivos y géneros.....	71
2.2.1. <i>El diablo está en Cantillana</i> : El tema de los amores ilícitos.....	72
2.2.2. Castigos y consecuencias del encuentro sobrenatural.....	79
2.2.3. La conversación con un difunto en <i>El niño diablo</i>	84
2.2.4. La leyenda de mora encantada y el tesoro escondido en <i>El verdugo de Málaga</i>	93
2.2.5. La pelea con la Sierpe de Fez en <i>Más pesa el rey que la sangre</i>	104
3. ELEMENTOS TRADICIONALES EN LOS DIABLOS DE LUIS VÉLEZ.....	112
3.1. El amigo traicionero de <i>La corte del demonio</i>	113
3.2. El demonio seductor de <i>El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos</i> ...	125
3.3. El demonio encarnado en mujer en <i>El niño diablo</i>	129
3.4. El diablo embustero y el trance diabólico de <i>La abadesa del cielo</i>	137
3.5. El diablo y “el escuadrón de pobres”: un episodio entremesil.....	148
4. ENTRE TRANCOS Y ENTREMESSES ANDA EL DIABLO COJUELO	157
4.1. El Cojuelo de Vélez: diablo familiar, camarada, guía.....	164
4.1.1. El encierro del diablo familiar.....	164
4.1.2. “Porque me precio de amigo de mi amigo”: el cojuelo camarada y guía.....	168
4.2. Las venganzas del Cojuelo: el diablo ante las sátiras y las burlas.....	171
4.2.1. El diablo y los pobres, continuación de una afrenta	172
4.2.2. Los poetas ciegos.....	173
4.2.3. Representaciones y representantes del diablo.....	180
Reflexiones finales.....	185
Cuadro sintético del corpus	190
Bibliografía	192

Introducción

*Bajo los versos fluidos de Lope, los arabescos deslumbrantes de Quevedo, la prosa tersa y escurridiza de Cervantes están latiendo los temas tradicionales, definidos en cuentos y refranes.*¹

Con el trabajo metódico de los humanistas del siglo XVI se visibilizó la importancia concedida a los temas tradicionales y saberes populares durante la época de los Siglos de Oro. Gracias a la curiosidad de estos estudiosos, quienes preguntándose sobre el conocimiento que se resguardaba en las personas del campo se convirtieron en compiladores audaces de su acervo.² La noción de “filosofía vulgar” de Juan de Mal Lara desarrolla la idea de la herencia inmaterial que transita y se transmite de forma generacional. Dicha idea, también se había expresado en la preocupación del autor anónimo de los *Refranes famosísimos y provechosos glosados* (1509), el anciano y “muy virtuoso hombre” que deja a su hijo, en ausencia de una herencia material, el legado de recomendaciones y normas para su vida.³ Por lo tanto, un patrimonio intangible que se transmite por medio de la tradición oral.

La tradición es un fenómeno social que requiere de la comunidad y de su participación para que circule, es decir, para que exista. Recordemos que proviene del

¹ Máxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Edi-6, Madrid, 1982, p. IX.

² La obra atribuida al Marqués de Santillana, titulada *Los refranes que dicen las viejas tras el fuego* (impreso en 1508), es un primer guiño de la labor del recolector. Pedro Vallés en 1549, “tomando de acá y de acullá”; y después, continuarían Hernán Núñez, “El Comendador” (1555) y Juan de Mala Lara, su discípulo (1568). Junto a los manuscritos de Sebastián de Horozco, Francisco de Espinosa y Francisco Moreno, componen los grandes refraneros del siglo XVI. También, las misceláneas y los diálogos son colecciones de cuentecillos jocosos que fueron apreciados como relatos de puro entretenimiento, como los trabajos de Juan de Timoneda, Luis de Pinedo, Melchor de Santa Cruz y con los recopiladores de los llamados *Cuentos de Juan de Arguijo*.

³ *Refranes Famosísimos y provechosos glosados*, [Fadrique de Basilea, Burgos, 1509], edición facsímil, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005.

verbo latino *trado* que significa entregar, legar o dejar en herencia,⁴ entendida así, es una acción, es un acontecer dinámico que avanza en el tiempo, por lo tanto: “es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos.”⁵ Funciona como elemento de cohesión e identidad comunitaria. La adaptación y apropiación del acervo tradicional genera patrones establecidos que perduran en la memoria y ayudan a conservarlo. El factor de la asimilación es fundamental para la preservación de esta herencia, puesto que los destinatarios participan y modifican el contenido garantizando su existencia.

Los trabajos de revitalización de los humanistas ayudaron a valorar el contenido de la filosofía y saber vulgar, aunque no cambió su desprecio por el vulgo, y legaron este riquísimo material paremiológico; pero es durante el barroco cuando el acervo tradicional expresado en cuentos, refranes o leyendas penetró por todas partes en los textos de la época.⁶ El deseo de la novedad y la necesidad de lo conocido, es decir, de la tradición, son los elementos típicos de la cultura popular, como lo comenta Peter Burke,⁷ y ambos componentes son bien asimilados durante la transición del siglo XVI al XVII por esta generación de poetas que comenzó una renovación literaria, impulsada, por un lado, por la reflexión de su realidad polarizada y decadente, con la picaresca como mejor ejemplo, y por otro, la necesidad de experimentar con nuevas formas de expresión literaria como el

⁴ *Diccionario Vox* latín-español, s.v: *Trado, didi, ditum. Hace consuetudo a maioribus tradita*: esta costumbre recibida de nuestros mayores.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *II Fundamentos para una teoría de la experiencia estética. La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico*, en *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1996, p. 347.

⁶ Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: El cuento en oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, pp. 61-62. El autor concluye que: “en la Edad media la huella de los cuentos tradicionales era más marcada en las literaturas italiana y francesa que en la literatura española: en los siglos XVI y XVII se da una situación exactamente inversa.” p. 62.

⁷ Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991. p. 43.

conceptismo o el culteranismo. Durante este proceso la materia tradicional fue de lo más recurrente en cualquier género.

Si aunamos a este acervo tradicional el imaginario supersticioso de la época y la transmisión oral de relatos sobre prodigios, nos ubicamos frente a una literatura sobrenatural acorde con las creencias de la sociedad barroca. Recordemos que, la creencia en la magia, la adivinación y la astrología, en la teoría del pacto diabólico realizado por nigromantes y brujas, en el poder de la palabra empleado en conjuros y ensalmos, en la hechicería, los vuelos nocturnos y las diferentes formas en que puede encarnarse el diablo fueron prodigios sustentados en supersticiones que formaban parte de la cultura general, “alta” y “baja”, del siglo XVII. Asimismo, desde la corte de los Austrias, durante sus tres generaciones de monarcas, la alta y baja nobleza, hasta el pueblo llano y los pobres creían en eventos prodigiosos diabólicos o fabulosos; inclusive, se consideró que las pestes y catástrofes eran causadas por fuerzas sobrenaturales.

La creencia en el poder y la intervención divina o diabólica en las cosas humanas volvió al demonio uno de los personajes con mayor protagonismo en la literatura áurea, ya fuera en tratados anti supersticiosos, misceláneas, relaciones de sucesos, *exempla*, entremeses o comedias, el diablo estaba presente. Además, el maligno y sus huestes se apersonaban en un acontecimiento social fundamental para la época: las fiestas. El gusto por la ostentación y la desmesura que puede percibirse en las relaciones de fiestas presta especial atención a la manera en que se caracterizaba y aparecía el personaje del diablo. Los poetas utilizaron este acervo tradicional sobrenatural porque aseguraba el éxito de sus obras debido a que el auditorio lograba descodificar, inclusive con una mínima alusión, los guiños a la tradición heredada por generaciones, así como las burlas de algunas supersticiones.

El poeta ecijano Luis Vélez de Guevara (1579-1644) fue conocido por desarrollar en escena más de algún suceso prodigioso y, por lo tanto, fue reconocido por el uso especial de elementos teatrales: escenográficos, de utilería, vestuario, así como aprovechar al máximo los diferentes espacios del escenario: escotillón, balcón, el uso del monte. Luis Vélez suma su genio peculiar a la serie de normas teatrales, recordemos que la representación requería de una técnica dramática, un orden estructural repetible y reconocible que respetara las convenciones ideológicas,⁸ y al modelo dramático de Lope de Vega. El comediógrafo suma, también, su gusto por el romancero y la tradición oral de su tiempo; además de su propio acervo folclórico sobre prodigios y supersticiones. Todo lo anterior muestra a un poeta que no sólo está muy atento y al tanto de la sociedad donde vive, también, que su libertad creativa le permitirá burlarse, recrear, trasponer en su repertorio dramático una variada y cuantiosa materia tradicional.

El poeta, comediógrafo, académico y, al final de su vida, narrador en su única novela *El Diablo Cojuelo*, fue contemporáneo de grandes poetas y dramaturgos del siglo XVII, como Miguel de Cervantes, quien en el *Viaje del Parnaso* se refiere a él como “poeta gigante”, “quitapesares” y de “peregrino ingenio”.⁹ El carisma de don Luis también es recordado por Salas Barbadillo, del círculo de académicos, quien reconoce su ingenio cortés y cortesano. Luis Vélez vivió los reinados de Felipe III y IV y cambió de protectores durante esos años, entre los que figuran: los Sandoval, Mendoza, Téllez-Girón, Guzmán. Durante este tiempo nuestro autor se volvió un espectador privilegiado de la corte y del ambiente palaciego, materia que utilizó en algunas de sus comedias, ya por encargo, ya

⁸ José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988, p. 97.ss.

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elías L- Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, II, vv. 166-171.

para trenzarla como subtexto, ya para hacer una franca burla de los devenires, vicios y bajezas de la corte y su gente.

La vasta obra dramática de Vélez de Guevara fue catalogada en 1937 por los estudiosos Forrest Spencer y Rudolph Schevill de la siguiente manera: 1) comedias novelescas, 2) comedias histórico-novelescas, 3) comedias divinas -de santos, bíblicas, etc. 4) autos, 5) comedias escritas en colaboración con uno o más autores dramáticos, 6) entremeses y bailes, 7) comedias dudosas.¹⁰ Años más tarde, los investigadores George Peale y William Manson comienzan una labor titánica de edición y estudio analítico de las obras del autor y deciden ordenar en grupos temático-estructurales el acervo. Conuerdo en que esta clasificación ayuda a destacar aspectos específicos del arte dramático velecino:

1) Comedias de privanza; 2) comedias de héroes españoles; 3) comedias de moros y cristianos en España y África; 4) Comedias de asunto legendario o tradicional I [*La Serrana de la Vera, La montañesa de Asturias, La romera de Santiago, El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneo de Navarra, Los hijos de la Barbuda*]; 5) Comedias de asunto legendario o tradicional II [*La Luna de la Sierra, los novios de Hornachuelos, El diablo está en Cantillana, Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía, El alba y el sol, Si el caballo vos han muerto y Blasón de los Mendozas, La niña de Gómez Arias*]; 6) Comedias de asunto legendario o tradicional III; 7) Comedias de héroes exóticos; 8) Comedias novelescas 9) Comedias históricas y semi-históricas; 10) Comedias a lo divino y de asunto bíblico; 11) Comedias de santos; 12) Autos, loas y entremeses; 13) Comedias colaboradas.¹¹

Gracias a estas publicaciones (editorial Juan de la Cuesta), que reúnen a buen número de investigadores y estudiosos del teatro de los Siglos de Oro, se ha realizado una revisión pormenorizada del acervo del poeta que permite actualizar la biografía y obra del autor,

¹⁰ Forrest Eugene Spencer, Rudolph Schevill, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, sources and bibliography*, University of Pennsylvania Press, Berkeley, California, 1937, p. 11.

¹¹ George Peale, "Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: El teatro de Luis Vélez de Guevara.", *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 19-44.

pues cabe recordar que las afirmaciones de grandes estudiosos como Marcelino Menéndez y Pelayo y Emilio Cotarello y Mori le habían opacado por muchos años.¹² Asimismo, los estudios y ediciones han destacado cualidades del autor, por ejemplo, que la comedia *Don Pedro Miago*, compuesta en 1613 sea: “el primer punto de contacto entre el gongorismo y la Comedia Nueva”;¹³ o que el cuidado para acotar sus escenas permita apreciar el uso de máquinas como componentes integrales de la trama.¹⁴ Además, se destaca su ingenio para reunir temas históricos, de la corte y tradicionales. Para los fines de esta investigación, son estos últimos los que me interesa analizar: el singular uso y recreación de la materia tradicional y sobrenatural por parte del ecijano y, por lo tanto, su texto espectacular y el contenido tradicional en su obra.

Las comedias que estudio tienen como hilo conductor la presencia de temas, motivos, tópicos y géneros tradicionales, específicamente, temas sobre fantasmas, eventos sobrenaturales con consecuencias nefastas, posesiones demoníacas y recreación de leyendas y cuentos. La recreación de prodigios hermana al grupo de comedias que conforman el *corpus* de esta investigación, mismas que son reconocidas por su tema sobrenatural como lo

¹² A decir de don Marcelino: “Dramaturgo insigne entre los de segundo orden y uno de los que mostraron cualidades más análogas a las de Lope” en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Obras completas*, Santander, 1949. Por su parte Cotarello comentó de Vélez que era: “un poeta desigual, indisciplinado, librado a su propia fantasía, con atisbos geniales muchas veces y no pocas flaquezas y caídas, sólo explicable por la necesidad de escribir mucho y presto ante las exigencias de su pobreza casi continua y algunas veces extremada.” Emilio Cotarello y Mori, *Luis Vélez de Guevara y su obra dramática*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. El trabajo de rescate biográfico realizado por George Peale muestra que: “Todos al fin, desde el más indigente hasta el más acaudalado, eran igualmente gorrista ante la liberalidad real” (p. 60-61), pues cuanto más se le pidiera al monarca más demostraba su gracia y favor real. Peale señala, además, que se trata de un “tópico petitorio”, y lo demuestra con base en cartas y peticiones a la corte de diversas personas. “Vélez de Guevara contextualizado: una vida singular y su ámbito ético”, *Bulletin of the Comediantes*, 61, 1, 2009, pp. 51-96. [57].

¹³ George Peale, “Novedades editoriales y críticas...” *op. cit.* p. 44.

¹⁴ C. George Peale, “Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero”, en Ignacio Arellano y María Elena Arenas Cruz (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, Anthropos editorial, Barcelona, 2004, p. 76.

han señalado ya varios estudiosos, entre ellos Blanca Perrián, quien comenta en el estudio preliminar a *El diablo Cojuelo* lo siguiente:

Al elegir el mundo sobrenatural, Vélez está trabajando, en primer lugar, sobre un tema muy de su gusto; en *El embuste acreditado* ya había tratado la personificación del demonio (donde había explicitado que “supuesto que hay opinión / que al demonio cuerpo da” v. 1304) citando hechos milagrosos, como señalaron Spencer y Schevill, que consideran rasgos característicos del autor su familiaridad y su preferencia por lo prodigioso; de la misma manera en *El diablo está en Cantillana* se había medido con el pacto diabólico y había manifestado preferencia por la mujer poseída, la enferma mental no castigable. Se había reído en sus versos de la redoma de vinagre (v. 837), y había rozado los mismos motivos en *La abadesa del cielo* y *La corte del demonio*.¹⁵

Sirva la cita anterior para precisar algunos datos y como entrada al *corpus* de obras que analizo en esta tesis, (y del cual anexo una tabla de contenido al final donde sintetizo lo que a continuación describo de cada obra). En la comedia *El embuste acreditado y el disparate creído* están presentes creencias que también pueden ser motivos tradicionales como la posesión demoníaca, el diablo familiar encerrado en una redoma y la capacidad diabólica del vuelo por los aires. Se desarrolla el tema del engaño, cuya víctima es la supersticiosa duquesa de Milán que sufre los embustes del criado Merlín. Está catalogada como novelesca por Spencer y Schevill, aunque Manson y Peale la consideren dudosa, ya que, con base en la investigación de María Gracia Profeti,¹⁶ la comedia no sería de Luis Vélez, sino de Juan de Zabaleta. Por su parte, Germán Vega reconoce el trabajo editorial de Arnold Reichenberger¹⁷ y considera que la suelta es de Vélez.¹⁸ Por mi parte, la utilizo como

¹⁵ Blanca Perrián, La visión disparatada. Estudio preliminar, en Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Ramón Valdés ed., Crítica, Barcelona, 1999, p. XVII.

¹⁶ María Grazia Profeti, “Luis Vélez de Guevara e ‘esercizio ecdotico’”, *Quaderni di lingue e letteratura*, 5, 1980, pp. 63-66.

¹⁷ Luis Vélez de Guevara, *El embuste acreditado y el disparate creído*, ed. y notas Arnold Reichenberger, Universidad de Granada, Granada, 1956.

ejemplo singular del uso de la utilería para generar el embuste prodigioso sin necesidad de grandes montajes, además, es una sátira genial hacia los supersticiosos. Aunque pienso que, al desarrollar solamente el tema del engaño, sin complejizar la trama con otra materia, por ejemplo, histórica tan de gusto del poeta, desentona con el resto del repertorio del autor y de éste que estudio.

La investigadora Perriñán relaciona la comedia de *El diablo está en Cantillana* con el tema del pacto diabólico y la posesión demoníaca, sin embargo, no se asoman en la comedia esos temas, sino el de los amores ilícitos y el motivo del engaño por medio de las apariciones fantasmales fingidas. Esta comedia entrelaza los gustos del poeta por los personajes históricos, la materia tradicional y la sátira como recurso y estilo. Luis Vélez de Guevara toma la conocida leyenda detrás del refrán, al personaje del rey Pedro I, “El cruel” y el recurso del disfraz fantasmal para generar dos historias paralelas; cuyo punto de encuentro será “la fantasma” que tiene a la villa de Cantillana atemorizada. Además, el poeta ridiculiza la creencia en las consecuencias de encuentros sobrenaturales, como las enfermedades, los partos prodigiosos, o la mudez; supersticiones que el autor combate con burla e hipérbole.

Es posible que la investigadora Perriñán se refiriera a la suelta *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*,¹⁹ en la que, en efecto, aparece el personaje de la posesa y se habla de un pacto diabólico. La suelta fue escrita por tres ingenios: Luis Vélez de Guevara,

¹⁸ Germán Vega García-Luengos, Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara, en José Romera, Antonio Lorente, Ana María Freire eds., *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 469-491. [p. 478].

¹⁹ Luis Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, estudio introductorio Piedad Bolaños y Abraham Madroñal, George Peale (ed.), Juan de la Cuesta, Delawer, 2012.

Francisco de Rojas y Mira de Amescua. La primera jornada corrió a cargo de don Luis Vélez y es justo donde se muestra el cambio de personalidad de Catalina la Rojela, la mujer enferma de melancolía que se torna violenta e irascible. También, está presente el motivo del vuelo por los aires, un pacto entre sueños y la esporádica aparición de un diablo hermoso. La jornada escrita por Vélez está cargada de acción y en más de una ocasión utiliza la polea para hacer volar a la protagonista. Además, el caso de posesión está documentado en una relación de sucesos de la época.

El verdugo de Málaga es una comedia sobre moros y cristianos y su desarrollo se ubica en la época de la Reconquista.²⁰ Además de la referencia histórica nacionalista, Vélez recrea y entrelaza una versión propia del personaje Abencerraje, y suma a la comedia la leyenda de la mora encantada. Analizo este último elemento tradicional que se desarrolla gracias a la presencia de don Domingo de Meza, el personaje principal que, junto a su criado Bonete, enfrentan las apariciones diabólicas con las que resguarda el tesoro la mora y al que, finalmente, son merecedores al desencantarlo.

La obra *Más pesa el rey que la sangre* es un drama histórico-novelesco, nuevamente de tema morisco, cuyo personaje principal es don Alonso Pérez de Guzmán “El bueno” (1256-1309). La defensa de Tarifa en 1292 es la hazaña más sobresaliente por la que se recuerda a don Alonso Pérez, ya que elige sacrificar a su propio hijo que rendirse y entregar el sitio. Se cuenta, que él mismo lanzó la daga con la que los moros asesinaron a su hijo. Dicho episodio también lo recrea Vélez de manera formidable. Sin embargo, la

²⁰ Luis Vélez de Guevara, *El verdugo de Málaga*, Reproducción digital a partir de *Parte diez y seys de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España ...*, En Madrid por Melchor Sánchez Acosta de Mateo de la Bastida, 1662, [18] h., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2010.

acción que me interesa analizar es el enfrentamiento entre don Alonso, acompañado de su criado Costanilla, contra la Sierpe de Fez, motivo tradicional de raigambre folclórica: la lucha contra un enemigo sobrenatural y en este caso hay una relación con la leyenda hagiográfica de San Jorge.

Luis Vélez de Guevara es conocido por el Diablo Cojuelo que da título a su única novela, sin embargo, no es el único diablo protagonista en su repertorio, en su producción dramática encuentro otros demonios de los que me ocupo. En la comedia *La corte del demonio* aparecen Lucero, príncipe de Tartaria y su hermana Luna, demonios encarnados en humanos hermosos que buscan la destrucción de las almas humanas. Es una obra compleja que reúne: la leyenda mítica de Semíramis, la historia bíblica del profeta Jonás y la ciudad de Nínive y, además, subyace la situación contemporánea del autor, es decir, los asuntos precarios de la corte madrileña.²¹ George Peale la catalogó como comedia a lo divino y de asunto bíblico. El personaje de Lucero se acerca a Nino como amigo, por lo que en este caso estudio el motivo de la amistad del diablo, ya que también la entabla con el gracioso Matachín, quien es testigo de sus prodigios diabólicos como la aparición súbita o la transformación del dinero en carbón.

La comedia novelesca de *El niño diablo* es una referencia clara al relato medieval de *Roberto el diablo*, personaje conocido por su crueldad aún antes de nacer -recordemos que mordía desde dentro a su madre- y por reunir a un grupo de bandoleros. El tema del bandolerismo en Italia es uno de los temas que se desarrollan en la comedia. Los motivos tradicionales giran en torno a engaño diabólico ya que el demonio se encarna en mujer para

²¹ George Luis Vélez de Guevara, *La corte del demonio*, ed. y notas de William Manson y George Peale, María “Estudio preliminar”, Yaquelin Caba, Juan de la Cuesta, Delaware, 2006, p. 18.

llevar a Peregrino, el niño diablo, al infierno. Se desarrolla el motivo de las visiones de otro mundo, la conversación con un difunto-heraldo y el vuelo diabólico por los aires. Estos elementos prodigiosos requieren de recursos teatrales y escenográficos como el monte, donde Peregrino encuentra al difunto Polidoro quien le revela secretos; o la polea para lograr el vuelo de los protagonistas sobre la boca del infierno.

El Auto de Nacimiento *La abadesa del cielo* está basado en la leyenda de Sor Beatriz, o también conocida como la monja tesorera, que desarrolla el tema de la intervención de la Virgen en favor de sus devotos.²² El auto desarrolla el motivo de la fuga de la abadesa del convento. En algunas versiones es con el sacristán, quien ha sido tentado por el diablo. Finalmente, la devota será rescatada del “trance diabólico” por medios sobrenaturales. En el auto, dicha obnubilación es causada por el diablo quien, satisfecho, se regodea en su prematuro triunfo y busca desprestigiar a la monja entre los pobres devotos de la abadía; se disfraza de pobre mas no de cojo, que bien podría haberlo hecho, y es descubierto por los devotos como el Diablo Cojuelo. Propongo que este encuentro entre los tullidos y el diablo maltrecho puede leerse en clave entremesil, como ocurre en la comedia de *El diablo está en Cantillana* con el episodio del encuentro con “la fantasma” y los alcaldes, que contiene rasgos cercanos al entremés como los tipos cómicos y el cierre del episodio con pelea y algarabía.

El personaje del Diablo Cojuelo que recrea Vélez de Guevara como protagonista de su novela, no sólo toma los rasgos del personaje folclórico tan conocido en España, como el gusto por el enredo, la travesura, el baile y la cizaña, también, enlaza otra tradición al

²² Luis Vélez de Guevara, *Autos*, Ángel Lacalle (ed.), Editorial Hernando, Madrid, 1931.

designarle la función de un demonio familiar, personaje sobrenatural que puede entrar en la denominación de donante o auxiliar porque está relacionado con brujas, hechiceras, astrólogos y nigromantes, quienes lo solicitan directamente al príncipe de las tinieblas. Como lo ha señalado ya Ramón Valdés en su excelente estudio a la edición de 1999, el carácter tradicional del personaje puede, inclusive, encontrarse en el índice de motivos de Thompson, y enlista:

Tranco I: Demonio encerrado en botella (D2177); se le aparece al estudiante (G303.3.1.4); el diablo tiene una pierna rota y cojea (G303.4.5.2); aspecto repugnante (G303.3.1.4); es diminuto (G303.3.2.3); danza del diablo (G303.25.17); el diablo vuela como un pájaro (G303.7.0); el diablo transporta un hombre por el aire tan rápido como el viento (G303.0.5); el diablo acusa a la congregación de pecados (G303.24.1). Tranco III: diablo casado es maltratado por su mujer (G303.12.29). Tranco VI: tiene conocimientos de astronomía por su caída del cielo (H682.2.1.10). Tranco IX: puede hacerse invisible (G303.4.8.13). tranco X: el dinero del diablo se convierte en ceniza (G303.21.1); posee cuerpos (G303.18).²³

Además de los motivos consignados en el índice, Valdés dedica parte de su estudio a la tradición del escolar nigromante y la leyenda europea relacionada con la cueva de Salamanca y la de Hércules. Asimismo, comenta sobre la interpretación humanística del personaje, cuyos puntos de contacto entre el mito y la tradición cristiana son la relación de Lucifer con Vulcano, y a éste con el Cojuelo debido a su caída y cojera. Cabe recordar, como lo subraya el propio Valdés que, el estudio de Francisco Rodríguez Marín sobre el diablo travieso destaca su carácter tradicional, así como su presencia en refranes y conjuros, por lo tanto, también nos recuerda su carácter proverbial.²⁴

Luis Vélez toma los elementos culturales que rodean al personaje folclórico, y recrea a uno propio, es decir, este diablo no cumple con su carácter de familiar puesto que

²³ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Ramón Valdés ed., Crítica, Barcelona, 1999, p. LIX ss.

²⁴ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Francisco Rodríguez Marín, prólogo y notas, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. XXVIII, ss.

no soporta el encierro,²⁵ al contrario, una vez liberado por el estudiante va de viaje en viaje recorriendo España con don Cleofás; sin embargo, sí cumple la función del familiar, a su manera, al decidir que la compensación por liberarlo es llevar a don Cleofás a conocer el mundo; por lo tanto, se convierte en un guía, una especie de psicopompo que le muestra “la otra vida”, recordemos que el título tiene un epígrafe: *novela de la otra vida traducida a esta por Luis Vélez de Guevara*. El demonio familiar debe cumplir lo que promete y de inmediato le asegura al estudiante que quiere: “comenzar a pagarte en algo lo que te debo”.

Como lo mencionó ya Francois Delpech, el demonio donante o auxiliar forma parte del ciclo de la narrativa folclórica. Luis Vélez decide que su capitán al mando del viaje a trancos debe ser “la super estrella del mundillo demoniaco”, siguiendo a Delpech, el diablo cuya raigambre tradicional lo remite al “disidente radical” doblemente expulsado del cielo y del infierno y que, pese a su cojera, es un viajero empedernido. El autor comenta el probable origen mixto del diablo cojuelo; recuerda la frase “todos menos uno”, es decir, el no encierro del diablejo que por cojuelo llega tarde y no es aprisionado por el rey Salomón. El investigador destaca la asociación de los motivos de la cojera y del privilegio de excepcionalidad vigentes en el imaginario demonológico aurisecular. “Todos menos uno” es un motivo que desempeñó un papel de eslabón entre el folklore y la demonología, la dialéctica encierro liberación, aspecto negativo y positivo de exclusión.²⁶

²⁵ Quizás siguiendo su naturaleza demoníaca y como puede leerse en una de sus acepciones en el *Tesoro*: “Diablo-diabolus-diabolos: el que sale expulsado por todos lados”, como ocurre con los vuelos estrepitosos del cojuelo velecino. S.v. Diablo. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, según la edición de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943. En adelante *Tesoro*.

²⁶ Francois Delpech, “En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore”, en María Tausiet, y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*. Marcial Pons Historia, Barcelona, 2004.

El trato que realiza el Cojuelo con el estudiante se sella con la confianza del camarada, en consecuencia, se genera una amistad entre el diablejo y el estudiante, pero no a la usanza del diablo traidor, también tradicional, sino como resultado de su fuga en común, de las andanzas y desencuentros en el camino.

A lo largo del viaje, lleno de escapes y persecuciones, los protagonistas se encuentran con todo tipo de personajes, pero hay unos en especial que el Cojuelo buscará para tomar venganza de las burlas y falta de respeto a su nombre y persona. El encuentro con pobres, poetas ciegos y actores, además de reforzar la amistad y proximidad de los protagonistas, desarrollan episodios que incluyen la algarabía característica del entremés, como su progreso veloz y el cierre con desmán; asimismo, los personajes que intervienen se prestan para destacar sus defectos con la burla aguda de don Luis Vélez. Finalmente, es importante recalcar que el conflicto de cada episodio es generado por el propio diablo quien recurre a sus artimañas más conocidas: la travesura y el enredo, por lo tanto, a su aspecto más cercano a lo irreverente, lo festivo carnavalesco y popular. Por lo tanto, propongo la lectura de estos episodios sobre los encontronazos del diablejo con ese “linaje de gente” en clave entremesil.

Al examinar la construcción del personaje del diablo cojuelo de Luis Vélez, así como el desarrollo de supersticiones y prodigios asociados a lo sobrenatural en su obra dramática, aparece un proyecto de escritura cuyo propósito es burlarse de estas creencias, por medio de su agudeza y de su personal ingenio de poeta. Además, al recrear esta herencia intangible proyecta la relación de lo sobrenatural con vida cotidiana en la sociedad barroca. Si el sentido último de la tradición es prolongar la identidad-diversidad de un grupo social a través del tiempo, entonces, nos encontramos ante un exponente y

retransmisor de literatura de tradición oral que nos muestra, desde su obra, la tradición sobrenatural basada en supersticiones y creencias en la intervención diabólica aunado a su acervo tradicional personal

Para concluir, considero que al examinar los componentes de la tradición sobrenatural como la creencia en fantasmas o la presencia del diablo en la vida del hombre que se encuentran en la obra de Luis Vélez de Guevara, muestra su acervo personal, su dosis de tradición, así como su agudeza para aludir a esta herencia intangible, ya con sutileza ya con franca burla, y, finalmente, su capacidad para recrear la tradición que ha aprehendido, lo que devela su personal ingenio de poeta.

A continuación, analizo una muestra del despliegue de recursos tanto espectaculares (escenográficos, de utilería, vestuario, etc.), es decir el “boato” del comediógrafo por el que era muy conocido, así como, y en mayor detalle, los elementos tradicionales que alude y recrea en escena. Anexo al final una tabla donde sintetizo el corpus total de la investigación

CAPÍTULO 1

EL ÁMBITO SOBRENATURAL Y FESTIVO EN LA SOCIEDAD BARROCA

1.1 Superstición, prodigios y literatura

*“Más vale ser necio que porfiado”
Entre dos propiedades malas se debe evitar primero
la que fuere más notable o más molesta y enfadosa.²⁷*

La superstición, aunque “costumbre errónea y prohibida”,²⁸ formaba parte del pensamiento y la cultura de la España renacentista y barroca. En el siglo XVII, la convivencia entre la ortodoxia católica y las creencias populares, muchas de ellas con remanentes paganos, formaban parte de una cultura compartida. En esta época de contrastes y cambios, la literatura será pieza clave en la conformación de un imaginario compartido. Por un lado, se imprimen los tratados anti-supersticiosos y por otro, misceláneas y pliegos sueltos que entre sus temas narran sucesos sobrenaturales.

La abundante literatura anti supersticiosa del renacimiento, escrita por filósofos, teólogos e inquisidores, recogió, en un primer momento, las reflexiones en torno a la *superstitio* clásica, la cual, se relacionaba con actividades consideradas superfluas,²⁹ así como aquellos actos de enemistad contra la religión.³⁰ La superstición es considerada, por lo tanto, una práctica falsa, errada y embaucadora. Toda creencia popular relacionada con duendes o espíritus será señalada como supersticiosa debido a su remanente politeísta antiguo. Los antiguos dioses se equipararon con demonios, y a sus huestes, con genios de

²⁷*Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Gredos, Madrid, 1984. s.v. Necio. En adelante *Autoridades*.

²⁸ *Tesoro*.s.v. Superstición.

²⁹ Santiago Segura Munguía, *Diccionario etimológico latino y español*, Anaya, Madrid, 1985. s.v. *Superstitio. maiores nostri superstitionem a religione separaverunt*.

³⁰ Julio Caro Baroja, *De la superstición al ateísmo*, Taurus, Madrid, 1974, p. 152 ss.

segundo orden de la antigüedad.³¹ Finalmente, el *Tesoro de la lengua* define este vocablo como: “una falsa religión y error necio, que comúnmente suele caer en vejezuelas embaucadoras que hacen de las muy santas”.³²

En un segundo momento, al imponerse la religión cristiana, y el culto a lo pagano parece casi erradicado, aparecen nuevas formas de superstición relacionadas con el exceso, es decir, con la necesidad y la desmesura; la presencia y el poder del diablo formarán parte del repertorio supersticioso de la época, pues él es el mayor embaucador, engañador y mentiroso. Los múltiples manuales, tratados y misceláneas sobre el tema supersticioso y mágico funcionaron como una respuesta a la nueva mentalidad renacentista y a las demandas de la sociedad.

Los tratados anti supersticiosos del renacimiento son una primera fuente documental que muestran, en conjunto, las diferentes formas de superstición y poderes diabólicos. El primer teólogo en publicar en lengua romance sobre el tema fue fray Martín de Castañega, con su *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas* (1529). Castañega cree en el poder activo del diablo y en su capacidad para presentarse en diferentes formas, acepta, también, el vuelo por los aires de brujos y brujas. Además, enumera las razones de la “natural” tendencia a la superstición de las mujeres. Fray Martín considera que la mujer es más fácil de engañar, baste recordar a Eva tentada por el maligno, ella es curiosa y, por lo tanto, tiende a querer saber las cosas ocultas; afirma también, que como son en extremo “parleras” no guardan secretos y se enseñan unas a otras. Además, las

³¹ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1961, p. 99.

³² *Tesoro s.v.* Superstición.

mujeres son irascibles y vengativas, pero de débil fuerza, de ahí que busquen la ayuda del demonio para ejecutar sus pasiones y venganzas.³³

Pedro Ciruelo, en su obra didáctica *Reprovación de las supersticiones y hechicerías*, describe detalladamente todas las prácticas supersticiosas de comienzos del siglo XVI, se centra, especialmente, en la nigromancia, la adivinación, el ensalmo y la hechicería. También, distingue la “astronomía verdadera”, que asemeja a la filosofía natural o a la medicina, de la falsa, la cual lleva a que el “supersticioso adivino” haga un pacto con el diablo. Ciruelo cree en el poder de los saludadores y en los fenómenos de aojamiento los cuales achaca al demonio.

Por su parte, el padre Francisco de Vitoria en *De arte mágica*, libro inserto en su *Relationes theologicae* (1540), cuestiona la existencia de la magia y los poderes del mago (*facultas*). Considera que hay una magia natural que está libre de toda sustancia espiritual, pues recuerda los prodigios realizados por los magos del faraón relatados en la Biblia. Otro tipo de magia está relacionada con la “ficción de los sentidos”, es decir, con las cosas vanas que cree la ligereza del vulgo. Quizá lo más sobresaliente del pensamiento de Vitoria sea que reconoce el prodigio mágico que se encuentra en la Biblia.

La traducción de Francisco de la Peña del *Directorium inquisitionis* (1578), de Nicolau Eimeric (1376), es la respuesta a la reaparición de la persecución y castigo de la herejía: a manera de suma, el tratado expone la raigambre de la fe católica, la maldad

³³ Fray Martín de Castañega, *Tratado muy sutil y bien fundado d'las supersticiones y hechicerías*, Logroño, 1529, apud Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas...*, op. cit. p. 211, vol. I. María Jesús Zamora Calvo, *Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos en la España del Renacimiento*, Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Salamanca, 2014, pp. 185-200. Me baso en este texto ya que no tengo acceso a todos los tratados o manuales que la autora menciona.

herética y la práctica del oficio del inquisidor. De la Peña realizó una consulta a teólogos y obispos sobre los temas y funciones del santo oficio, dichos comentarios y glosas nutren el *directorium* y lo vuelven el manual de consulta imprescindible del inquisidor renacentista.

Benito Pereira y su *Adversus fallaces et supertitiosas artes* (1591) muestra las reflexiones sobre la magia, la astrología y la falsedad de las predicciones y la cábala. El gran aporte de Pereira es la diferenciación entre magia natural (matemática y física) y la no natural que invoca a los espíritus para hacer el mal. Finalmente, las *Disquisitiones magicae* (1599-1600), de Martín del Río, aparece precisamente cuando la inquisición española está cautelosa con respecto a los temas de brujería, adivinación, hechicería, maleficios, nigromancia y todo lo que pueda estar vinculado con el diablo. A lo largo de los seis libros del manual, del Río:

Recoge documentos antiguos y modernos, junto con textos curiosos e insólitos, sobre las brujas, los demonios, los maleficios, la adivinación, los remedios lícitos e ilícitos, los procesos, etc., las opiniones a favor y en contra de la brujería, los conventículos, los viajes diabólicos, etc.³⁴

Cabe destacar que la obra de Martín del Río marca un parteaguas en relación con estos temas, pues, como menciona Zamora Calvo, “es un hombre a medio camino entre el pensamiento renacentista y el barroco”, por lo tanto, sus reflexiones son producto del estudio y la erudición, aunados a las fuertes creencias supersticiosas de su tiempo.

En suma: la creencia en la magia, la adivinación y la astrología; en la teoría del pacto diabólico realizado por nigromantes y brujas; en el poder de la palabra empleado en conjuros y ensalmos; en la hechicería, los vuelos nocturnos y las diferentes formas en que puede encarnarse el diablo fueron las supersticiones que, junto con los milagros, formaron

³⁴ María Jesús Zamora Calvo, *Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos...*, op. cit., pp. 198-199.

parte de la cultura compartida de la sociedad barroca, una sociedad que creyó en lo sobrenatural; y que además, los relatos sobre aparecidos, fantasmas y brujas sirvieron para infundir miedo y controlar el comportamiento de chicos y grandes.³⁵

El tema sobrenatural, por lo tanto la creencia en el poder y la intervención de Dios y del diablo en las cosas humanas, era parte de un fenómeno social. La realidad de estos siglos, como he mostrado, se volvió una mixtura de nociones mágicas y supersticiosas; de valores religiosos y tradicionales que se reforzaban mutuamente. Asimismo, los casos sobrenaturales fueron una respuesta al periodo de las grandes transformaciones, del desengaño y la desilusión, como lo menciona Natalia Fernández:

En un mundo dominado por la frustración de unos hombres que vieron cómo sus ideales de grandeza se convirtieron en cenizas y la armonía de sus vidas arcádicas daba paso al caos, la fuga sobrenatural que supone la creencia en lo mágico se convirtió no ya en una realidad paralela, sino en componente de esa única realidad abarcadora.³⁶

El arte y la literatura, como parte de esa “realidad abarcadora”, no se aleja de la mentalidad mágica de la época, incluso se considera que ayudaron en la configuración y difusión de las artes mágicas, ya para reflexionar sobre ellas, ya para burlarse por medio de la sátira. Por ejemplo, muchas son las obras del primer teatro semiprofesional (renacentista) en las que el tema mágico ayuda en la conclusión de la intriga, y si bien los comediantes podían tomar a broma las supersticiones que en las tablas se ridiculizaban, el gusto por representar estos temas iba de la mano de su buena recepción y fácil decodificación.

³⁵ Como lo menciona José Manuel Pedrosa sobre la figura del *coco* para atemorizar a los niños y la figura del diablo y las brujas que los clérigos utilizaban en sus sermones como estrategias de control ideológico y religioso. *Los cuentos populares en los siglos de Oro*, Laberinto, Madrid, 2004, pp. 158-171.

³⁶ Natalia Fernández Rodríguez, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007, p. 39.

La presencia de la magia y lo maravilloso en el teatro³⁷ no se alejaban de las supersticiones, creencias y narraciones populares, como las relacionadas con el arte adivinatorio de las gitanas, que podían leer las líneas de las manos (quiromancia) o interpretar los sueños (oniromancia).³⁸ La presencia de gitanas y negros en el teatro, sobre todo en el de Lope de Rueda, fue un recurso para introducir lo exótico y, de paso, servía para burlarse de las que se consideraban “tribus mágicas”, como la de los gitanos por sus supuestos “malos usos y costumbres”³⁹ como la quiromancia. No obstante, la adivinación tiene formas más complejas de realización que requieren que el practicante conozca sobre los diferentes procedimientos para interpretar los signos externos por los que se manifiesta el futuro.

La astrología se relacionó con la creencia popular del *ars* adivinatorio,⁴⁰ y a la par, con la disciplina que muchos teólogos y filósofos estudiaron, de ahí la necesidad de separar la astronomía de aquella. Sin embargo, la astrología ha acompañado al hombre a lo largo de su historia.⁴¹ La creencia en la influencia de astros y planetas en las cosas humanas fue un tema recurrente en la literatura renacentista y barroca, como lo muestra la proliferación de

³⁷ Como en los coloquios pastoriles de Lope de Rueda: *Tymbria, Medora y Eufemia*. Las comedias de Joan de Timoneda *Cornelia, Aurelia*, o la farsa *Floriana*. Entre otros.

³⁸ Manuel V. Diego, *La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI*, J. Blasco, et al, *La comedia de magia y de Santos*, Jucar, Barcelona, 1992, p. 53.

³⁹ Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols., Itsmo, Madrid, 1992. p. 75, vol. 1.

⁴⁰ Arturo Castiglioni, “La astrología se tenía por una ciencia mágica que se asociaba con la adivinación, ya que formulaba horóscopos con base en la ubicación de los planetas al momento de nacer, para después explicar la influencia de estos en la vida del recién nacido.” En, *Encantamiento y magia*, Fondo de Cultura Económica, México, (1934), 1981, p. 243.

⁴¹ Como Caro Baroja resume: “Nacida en Mesopotamia, desarrollada en Alejandría, transmitida el mundo cristiano occidental y al islam, alcanzó la india y los países influidos por la cultura hindú, hasta Bali. Pero no penetró de modo fuerte en los países de extremo oriente, al contrario de lo que ocurrió con la geomancia. La astrología nos da un “contorno histórico cultural”. La astrología es patrimonio del mundo antiguo y está en relación estrecha con problemas científicos, filosóficos, religiosos y sociológicos del mismo mundo antiguo, desde el siglo VII A. C. Hasta el presente siglo XX D.C. Veintiocho siglos de existencia nos presentan regularidades observables y un tanto estremecedoras, sobre todo al considerar su “historia social.” Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición...*, op.cit., p. 163, vol. II.

lunarios, sumas astrológicas, zodiacos, cartas astrales, libros de suertes y oráculos.⁴² Además, y pese a que las supersticiones se consideraban un “error popular”, su relación con los poderosos de cualquier época es un hecho irrefutable, pues ya sean emperadores, sultanes o monarcas se llegaron a servir de magos y astrólogos que orientaban algunas de las decisiones militares o personales, inclusive el clero tenía presente los augurios y pronósticos, por ejemplo, Juan de Robles en *El culto Sevillano*, libro en el que discurre sobre diferentes asuntos y apoya sus argumentos en relatos de la tradición oral, expone la creencia en el vaticinio por parte de

Cierto papa (de quien se dice que tuvo pronóstico de que había de morir en yendo a Jerusalén, con que estaba muy contento pareciéndole que sabría poco más o menos el día de su muerte, pues no había de ir hasta Jerusalén) murió el día que dijo misa en la capilla de Santa Cruz de Jerusalén en Roma, con que se cumplió el pronóstico.⁴³

En la España barroca, la creencia en lo extraordinario era compartida tanto por el vulgo, el clero, como ya hemos visto, como por los monarcas quienes acusaron a causas sobrenaturales de la decadencia del imperio, baste recordar la idea que rondaba sobre los intentos hechiceriles de Don Rodrigo Calderón hacia Felipe III y los del Conde-Duque de Olivares hacia Felipe IV.⁴⁴

⁴² Sobre los libros de suertes puede consultarse el detallado artículo de Alberto Alonso Guardo, “Las artes adivinatorias en la literatura española durante el Renacimiento: los libros de suertes”, en Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios...*, *op. cit.*, pp. 517-554.

⁴³ *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Jesús Maire Bobes (ed.), Akal, Madrid, 2002, p. 204.

⁴⁴ Julio Caro Baroja menciona que: “De 1650 en adelante los rumores se refieren a hechizos destinados a dificultar la generación de sucesores a la corona española: Felipe IV, envejecido, y su hijo Carlos II, mísero fin de una raza, son objeto de toda clase de cábalas, especulaciones y rumores, sobre todo Carlos II [el hechizado].” *Vidas mágicas e Inquisición...*, *op. cit.*, p. 105, vol. 1.

La creencia en la magia, la hechicería, los encantamientos y las posesiones demoníacas rondó la corte de los Austrias durante tres generaciones de monarcas.⁴⁵ Los supersticiosos practicantes de magia negra podían formar parte de cualquier estrato social. Baste recordar los procesos inquisitoriales a los frailes conjuradores y astrólogos de Madrid:

Todos sin excepción andaban alborotados con la idea de que podían hacer inmensas fortunas hallando tesoros misteriosos. Don Nicolás pensaba que con la ayuda de libros que se traían de Francia, como la *Clavicula Salomonis* y la *Clavicula Clavis*, con exorcismos y conjuros, localizarían primero los tesoros que se situaban en los alrededores de la corte, y que luego, expulsando a los espíritus que los controlaban, se harían dueños de ello, llegando a ser tan poderosos que podrían fundar una flota y emprender otras grandes tareas.⁴⁶

Los ejecutantes masculinos de las prácticas hechiceriles eran hombres de cultura, es decir, que tuvieron acceso a la educación y a la lectura, por lo tanto, podrían considerarse como nigromantes o “magos a lo culto”. Los nigromantes eran considerados eruditos porque su oficio⁴⁷ se basaba en el conocimiento de la naturaleza y, lo más importante, porque eran hombres que podían obtener y descifrar los libros negros o grimorios, cuyo contenido era una mezcla de astrología, un listado de nombres de demonios y ángeles, fórmulas mágicas, de encantamientos y de invocación.

⁴⁵ Aunado a la realidad social y económica del país, así como, a los desastres naturales que azotaron la península. “En la corte de los Austrias, [...] era moneda corriente los agüeros o los presagios, los alquimistas y los astrólogos, los curanderos y las brujas, y un largo etcétera de personas y sucesos dotados de un carácter mágico [...] mientras desde la cúpula del poder se alimentaban sin fin de supersticiones, un Tribunal que representaba el fanatismo religioso y la pureza de la fe persiguiera todas estas prácticas ‘embusteras’.” Beatriz Vitar, “El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI, 1, 2001, pp. 97- 118.

⁴⁶ Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición...*, *op. cit.* p. 267, vol. II.

⁴⁷ La preocupación de las autoridades sobre el oficio del mágico o mago iba en consonancia con su demanda, pues los oficianes cobraban por su servicio, es decir, se consideraba una ocupación más de las que podían desarrollar regularmente, de ahí que la hilandera también pueda concebirse como hechicera, o algún zapatero letrado aprendiz de mago.

El grimorio contenía, también, las recetas de pócimas y la fabricación de talismanes. Por lo general, estaban divididos en tres momentos: 1) la preparación del nigromante y los utensilios para los rituales, 2) la composición de los círculos mágicos y 3), los pasos para realizar el ritual y las recetas mágicas. El origen de este tipo de literatura se encuentra en la alta Edad Media y, por lo general, se escribían en latín mezclado con otras lenguas como el hebreo.⁴⁸

Dichos libros, que además solían ilustrarse con los diferentes círculos mágicos de protección, símbolos alquímicos y vestimentas propias del mago; marcan la diferencia entre el practicante masculino del femenino, pues como bien afirma Eva Lara: “lo que definía a un mago o nigromante era su biblioteca, y lo que caracterizaba a la hechicera era su laboratorio”.⁴⁹ Es decir, el hombre que tenía acceso a la lectura y a la adquisición del libro, contra, el aprendizaje oral y empírico de la mujer.

Celestina se ha convertido en un personaje proverbial que forma parte del folclor. Durante el siglo XVI el arquetipo de Celestina, la vieja alcahueta y hechicera, es replicado por muchos autores -Jiménez de Urrea (1513), Juan Sedeño (1540), Feliciano de Silva (1534), Sancho Muñón (1542), entre otros-⁵⁰ que en conjunto configuran lo que ha sido llamado “literatura celestinesca” o “género celestinesco”. La obra *El testamento de*

⁴⁸ Manuel José Pedraza García, “De libros clandestinos y nigromantes: en torno a la posesión y transmisión de grimorios en dos procesos inquisitoriales 1509-1511”, *Revista General de Información y Documentación*, núm. 1, Zaragoza, 2007, p. 63-80. Y Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas... op. cit.* p. 211. Entre los principales grimorios se encuentra *El libro de San Cipriano* o *Ciprianillo* y *El liber juratis Grimoriorum Hurii Magni* o *Libro del Papa Honorio III*. El primero gozó de gran fama como manual para la búsqueda de tesoros, su uso se extendió en España hasta el siglo XIX. Peter Missler, “Las hondas raíces del Ciprianillo. 2ª parte: los grimorios”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3, 2006, p. 1.

⁴⁹ Eva Lara, “Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?”, en Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios...*, *op. cit.*, pp. 367-432. [372].

⁵⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina*, Santiago López-Ríos (ed.), Penguin Clásicos, México, 2015, p. 28 ss.

Celestina, de Cristóbal Bravo de 1597, muestra el arquetipo desde la ideología barroca. La obra colofón muestra a la hechicera más ambiciosa, dispuesta a hacer de su oficio un monopolio y a ser la maestra de un grupo de aprendices a alcahuetas que utilizarán la magia y las invocaciones para lograr sus cometidos; lo que Eva Lara llama “la hechicera venida a más” y que se asemeja a un nigromante.

La alcahueta describe en su testamento, elaborado por un escribano, el inventario de su laboratorio y algunas fórmulas de hechizos. Además, la investigadora Lara destaca que es la configuración del personaje femenino que aspira a ser: “la maestra de las maestras si se le invoca después de la muerte”, acciones que la acercan a las prácticas nigrománticas, pues, por un lado, el mago tiene la facultad para enseñar y tener aprendices, y por otro, puede invocar a los muertos, al demonio o a los espíritus. Además, esta Celestina tiene encerrado un demonio familiar en un anillo, lo que es más propio de los nigromantes, pues las hechiceras solían tener gatos o sapos a los que se les consideraban sus familiares y ayudantes.

El caso de esta hechicera barroca, “venida a más”, sale del tipo común de la hechicera que muchas veces se puede parecer a la curandera o la sabia en herbolaria. Sin embargo, contrasta por completo con la idea que se tenía de la bruja, la cual se aleja del arquetipo celestinesco. Como lo menciona *la Cañizares* cervantina:

Que has de saber, hijo, que yo como he visto y veo la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba, he querido dejar todos los vicios de la hechicería, en que estaba engolfada muchos años había y sólo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar.⁵¹

⁵¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, A. González Amezúa (ed.), Madrid, 1912 p. 336.

Para la Cañizares, dejar el vicio de las pócimas, los ensalmos y encantamientos, es decir, el laboratorio, es una actividad viciosa de la que puede prescindir; sin embargo, ser bruja es una “curiosidad”⁵² inherente a ella, de ahí que le resulte “dificultosísimo” alejarse. Desde la perspectiva popular, la bruja era tal por su propia maldad congénita y, por lo tanto, podía actuar a distancia; era una mujer que hacía daño a sus vecinos por medios ocultos, podía producir impotencia a los hombres y esterilidad a las mujeres, mataban a los jóvenes y niños y arruinaban las cosechas.

La bruja teologal, por su parte, es una construcción doctrinal que posee un fundamento que no se halla en personajes reales, sino en un arquetipo del imaginario colectivo.⁵³ La visión de los inquisidores aseguraba que las brujas eran miembros de una organización secreta con fines conspirativos, encabezada por el mismo Satanás. Los cargos por los que se condenaba a estas mujeres ya no eran sólo el daño a otros, sino, la

⁵² Según las diferentes acepciones del *Diccionario de Autoridades*, la curiosidad está relacionada con el deseo de saber y averiguar las cosas, lo cual es soberbio, pues: “debemos procurar conocer nuestra bajeza [...] y no escudriñarlos con vana curiosidad.” En otra acepción la curiosidad nació primero en la mujer “y de su curiosidad se había originado toda nuestra desdicha”. Es interesante que, en el actual diccionario de la *Lengua Española*, en Venezuela, Perú y República Dominicana la persona curiosa puede ser considerada como curandero. [<https://dle.rae.es/curioso#4v8fNYR>].

⁵³ Alberto Montaner Frutos, “De la bruja tradicional se sabe poco, porque la mayor parte de las noticias que se tienen sobre el fenómeno corresponden al momento en que se ha formalizado ya el modelo de la bruja teologal y entonces resulta difícil deslindar qué procede de las creencias preexistentes y qué de la elaboración canónico-teológica. No obstante, si se tienen en cuenta algunos datos previos, como el ofrecido en 1312 por Martín Pérez en su *Libro de las confesiones*, III, 44, pp. 583-584; determinados elementos de transmisión folclórica, como la *lexía* chupado (de brujas), y las coincidencias recurrentes en las deposiciones más espontáneas (es decir, no condicionadas por las preguntas de los magistrados) de los acusadores, los testigos e incluso los reos en los procesos por brujería, es posible reconstruir los rasgos fundamentales de esta bruja anterior a su satanización.” *La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 405-474. [415].

participación en el *Sabbat*.⁵⁴ El culto a Diana, la “diosa de los paganos”, o “herodias”, se transformó en la reunión de mujeres que se conocerá como el aquelarre del siglo XVII.⁵⁵

Tanto nigromantes como brujas y hechiceras son personajes que tienen sendas bien hondas en la historia europea, por lo que no pretendo una pormenorización; sin embargo, me interesa destacar, primero, que para la Inquisición y los tratadistas todas las figuras anteriores son consideradas supersticiosas por igual, es decir: necios, “impertinente[s] en materia de religión”.⁵⁶ Segundo, que para el pueblo en general existía la creencia en su poder para mediar entre éste y otros planos. La creencia en magia, brujas, magos y demonios familiares forman parte del contenido sobrenatural que no sólo está presente en estos tratados, sino en los escenarios y en una literatura más accesible para el público en general como nuestro a continuación.

1.1.1 El encuentro con lo sobrenatural: casos notables y prodigiosos

Las misceláneas y los pliegos sueltos explotan el contenido sobrenatural, sin embargo, la reproducción y consumo de estos últimos se daba de manera masiva ya que respondían a una ley de oferta y demanda. La finalidad en común de esta literatura, pese a sus diferencias estilísticas y estéticas, era formativa (atemorizar al lector/oidor) y de entretenimiento. Conuerdo con Asunción Rallo, quien concluye que: “la realidad extraordinaria se

⁵⁴ Norman Cohen, *Los demonios familiares en Europa*, Alianza, Madrid, 1987, p. 269 ss.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Tesoro de la Lengua*. S.v Supersticioso. En *Autoridades*: “Culto, que se dá à quien no se debe con modo indebido.”

transforma en materia literaria en cuanto se convierte en historia reproducible y transmisible.”⁵⁷

Con las llamadas *silvas* o *jardines*, la libertad de discurrir sobre un asunto puede mostrar un abanico de temas que mezclan tradiciones latinas, cristianas y aspectos de tradición oral de raíces folclóricas. Como ejemplo, puesto que hay otras misceláneas que tratan el tema, el tratado del *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada (1570), el cual expone relatos de raigambre tradicional y cuyo tercer apartado avisa: “que contiene qué cosas sean phantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, bruxas, saludadores, con algunos cuentos acaescidos y otras cosas curiosas y apazibles”.⁵⁸

El tratado reúne una serie de “casos notables” que discurren tres interlocutores: Luis, Antonio y Bernardo, sobre desapariciones y apariciones sobrenaturales, vuelos nocturnos, encuentros con fantasmas, monasterios y casas endiabladas, brujas y duendes; la mayoría de los sucesos se les atribuyen a los seis géneros de demonios: 1) los ángeles de fuego que viven en la región del aire, 2) los que viven de la región media a la tierra, 3) los que están en la tierra 4) los que viven en el agua, 5) los que habitan en las cuevas, 6) los que viven en los abismos.

⁵⁷ Asunción Rallo, *De lo noticia al relato novelesco: la magia en el diálogo y la miscelánea renacentista*, Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios...*, *op. cit.*, pp. 489-516, [490].

⁵⁸ Antonio de Torquemada, *Obras completas*, Turne, Madrid, 1994, T. I, p. 657.

En el estudio de Giovanni Allegra: “Antonio de Torquemada, mitógrafo “ingenuo” y popular”, comenta que: “La bibliografía manejada por Torquemada nos recuerda la afición de Aulo Gelio por los que este llamaba *Libri graeci miraculorum fabularumque pleni* (*Noctes Atticae*, IX, IV). En efecto, aparte de las fuentes clásicas encabezadas por Ctesias, abunda Torquemada en la lectura de los llamados “anticuarios” del humanismo, lo que ya nos dice indirectamente sus preferencias; en segundo lugar, encontramos a los demonólogos antiguos y recientes; finalmente a tres importantes historiadores y mitógrafos de Septentrion, Saxo Grammaticus, y los hermanos Johannes y Olaus Magnus.” p. 57. Edición digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 55-59.

La nominación de “caso” implica que existió algún tipo de interacción con el acontecimiento sobrenatural, la persona afectada por el suceso y lo que se dice del mismo en la comunidad. Dichos “casos”, en el *Jardín* de Torquemada, tienen elementos cercanos a los que caracterizan a la leyenda actual, como la ubicación espacial específica: Astorga, Benavides, fuentes de Ropel o Bolonia; los narradores conocen del suceso de primera mano o confían en quien lo ha contado, algunas veces dan el nombre: “un hombre hidalgo y principal que se llamaba Antonio Costilla” (p. 675) o, por el contrario: “por ser en infamia y perjuyzio suyo y de un monasterio no diré el nombre dél ni del pueblo” (p. 684), lo cual da mayor credibilidad, y es lo que en la leyenda actual se considera como el valor de verdad.

También, están presentes las fórmulas “a mí me contaron...” o “yo lo diré como me lo dixeran...” (p. 679) que suelen referirse al inicio de las leyendas actuales. Finalmente, se presentan las consecuencias del encuentro sobrenatural: la muerte, la mudez o el cambio radical en el comportamiento, por ejemplo, “quedó sordo y abovado” (p. 669). Lo cual refuerza la función ejemplar de la leyenda. Sin embargo, los anteriores son recursos de la verosimilitud propios de los relatos fantásticos, como lo comenta José Manuel Pedrosa.⁵⁹ Aunque los hechos descritos sean admirables e inexplicables, la verosimilitud del relato abre la posibilidad, la duda, la incertidumbre de que realmente ocurriera el encuentro con lo sobrenatural.

⁵⁹ A decir de Pedrosa: “La diferencia –que a veces es muy sutil y casi inexistente- entre el relato fantástico y la leyenda estriba también en que la leyenda sí concreta, en espacios locales muy definidos, y en tiempos históricos aún mejor reconocibles, a menudo incluso recientes, el tiempo y el espacio en que tuvieron supuestamente lugar los hechos relatados. [...] el término relato fantástico es el que ha acabado imponiéndose entre la crítica para definir este tipo de relatos con elementos maravillosos localizados en marcos espaciales y temporales más o menos concretos y que describen hechos admirables pero verosímiles, inexplicables, aunque posibles”. José Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, *op. cit.* p. 150 y 158.

Estos recursos aparecen marcadamente en el género que puede considerarse el mayor exponente de casos notables y prodigiosos: las relaciones de sucesos. Nombres, apellidos, localización de sitios concretos, fechas, testigos y oficios son parte de los recursos que los autores de los pliegos utilizan para captar la atención de la audiencia. Este género, entre noticioso y literario, cuya diversa temática trataba igual asuntos cronísticos, milagrosos, historias reales y ficticias, que burlas, chascos y, sobre todo, “casos horribles y espantosos”, los que a la larga se volvieron los preferidos de los consumidores:

Entre los temas que se exponían en las relaciones de sucesos una gran parte se dedicaba a lo sobrenatural y extraordinario; a las creencias, tanto religiosas como abiertamente supersticiosas –muchas de ellas paganas-, a los endemoniados, a los prodigios celestiales o infernales, a los fantasmas, los duendes y los milagros.⁶⁰

Los temas sobrenaturales y extraordinarios tenían éxito en los pliegos de cordel gracias a su estilo tremendista, con largas descripciones cargadas de sensacionalismo. Por ejemplo, la imagen de un diablo híbrido y animalizado enlaza con el imaginario popular quien, a su vez, lo ha asociado con diferentes animales, existentes o imaginarios, como: perros, serpientes, gatos, cerdos, gallos, dragones, leones, etcétera. Cabe añadir que, la Iglesia ayudó a consolidar este imaginario y a difundir la noción del diablo provocador de las desgracias humanas: el diablo culpable de los mayores destrozos. Como en la siguiente relación de sucesos de 1613, cuyo título anuncia:⁶¹

Relación muy verdadera en la qual se contienen dos obras dignas de grandíssima admiración. La primera trata cómo en la Villa de Castro este verano aparecieron treynta y cinco legiones de demonios. Dase cuenta de las cosas que hizieron, y letras que en el suelo escribieron en seys días que estuvieron en su término y lugar.

⁶⁰ Claudia Carranza Vera, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos sobrenaturales en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014, p. 97.

⁶¹ *Impresa con Licencia en Murcia, en casa de Agustín Martínez, año de 1613*, en Claudia Carranza Vera, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos sobrenaturales en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014, p. 397.

El personaje del diablo y sus legiones, sin duda se presta para causar “grande admiración”. Cabe destacar algunos recursos de verosimilitud, como la ubicación espacio-temporal. Los demonios serán los responsables de una serie de atrocidades en el lugar, así como de castigar a los pecadores de la manera más ejemplar. La presencia de la legión, en este caso, es híbrida y se describe en los siguientes versos:

Pues como digo: se vieron
andar en el campo y suelo
mil animales, que vieron
con forma (estraño recelo
de lo que después hicieron):
Sus pies eran de león,
de águila la uña fiera;
y con esta proporción
rastreaban de manera
que daba admiración [...]
(vv. 31-40. P. 398).

La función del diablo y sus legiones, cuando aparecen en las relaciones de sucesos noticiosas, no pretendía causar la risa de nadie, sí el espanto y la admiración del receptor, quien también los tomaba por entretenimiento. En esta literatura de consumo masivo, el diablo es un personaje terrorífico y sus características responden a un imaginario cercano al medieval, colocándolo así, en el lado opuesto del diablo cómico de los cuentecillos tradicionales.

El demonio fue uno de los personajes con mayor protagonismo en la literatura áurea, ya fuera en tratados, misceláneas, relaciones de sucesos, *exempla* morales, entremeses o comedias, el diablo estuvo presente, y su tránsito fue, como dice José Manuel Pedrosa: “de máscara terrorífica a caricatura grotesca.”⁶² Funcionó, además, como puente

⁶² José Manuel Pedrosa, “El diablo en la literatura de los siglos de oro: de Máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet y James S. Amelang (editores), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons

entre la religión y la magia. Si bien, el diablo puede encarnar los más horribles temores, infundidos por medio de sermones y tratados, también; aparece burlado, como ocurre en las ficciones breves, y sobr todo, en el entremés.⁶³

1.1.2 El diablo burlado, disfrazado y ridiculizado

*Todas las supersticiones y hechicerías vanas
Las halló y enseñó el diablo a los hombres y, por ende,
todos los que las aprenden y ejercitan son discípulos del diablo.*⁶⁴

En el contexto social supersticioso del Barroco, el imaginario popular comienza a domar con la burla y la sátira el terror de su realidad, y el diablo, encarnación de todos sus miedos, no se salvó. Las representaciones cómicas y paródicas –que ya habían aflorado al final de la Edad Media-⁶⁵ competían con los tratados y con el empeño de la Iglesia en mantener vivo el temor al “enemigo” y a su poder, como una forma de control social. La noción de la intervención del “maligno” en la vida cotidiana, ayudó a configurar un diablo cercano y un demonio dispuesto a cumplir los deseos de quien lo invocara.

Historia, 2004, pp. 67-160. [p. 67]. “El diablo fue uno de los personajes que más protagonismo tuvieron en la literatura española de los siglos de oro. Como ejemplificación el mal absoluto o como caricatura ridícula de sí mismo, como conspirador de los peores terrores y de las carcajadas más desinhibidas, su perfil y su sombra pueden rastrearse desde la mística hasta las comedias de santos y magia, desde los exempla morales de la literatura hagiográfica hasta los pliegos de cordel y las relaciones de sucesos, desde las misceláneas de casos maravillosos y de prodigios hasta la producción satírica de culteranos y conceptistas, desde los legajos inquisitoriales o la literatura sobre las colonias americanas hasta textos novelísticos o la gran comedia y el gran drama –o el burlesco entremés- con que culminó el barroco.”

⁶³ José Manuel Pedrosa, *El cuento popular... op. cit.* p. 78.

⁶⁴ Pedro Ciruelo, *Tratado de las supersticiones y hechicerías (1628)*, Presentación de María Dolores Bravo, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986, p. 13.

⁶⁵ “El diablo aterrador de la Alta Edad Media deja paso a partir del siglo XIII a un diablo más cómico. [...] La literatura en lengua vulgar, más próxima a las formas de la religiosidad popular y al folklore, presentan una imagen del diablo más cómica que la literatura latina.” María Jesús Lacarra, “De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa”, J. María Soto Rábanos, (ed.), *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid, 1998, p. 388.

En el *Tesoro* de Covarrubias el diablo es el gran calumniador (*diabolus*), el que engaña y acusa. El demonio (*daemon*), en cambio, es un espíritu o ángel que puede ser bueno o malo.⁶⁶ Esta distinción no me parece baladí, pues el diablo como personaje literario está cifrado en los términos del engaño y la traición, puede ser un “soplón” o un “malsín”; y por su parte, el personaje del demonio también inspira terror, pasa por sabio, serio, y respetable.

Los múltiples refranes y frases pueden mostrar esta distinción, pues como bien apunta el *Diccionario de Autoridades* sobre la entrada diablo: “esta voz que debe ser execrable, la ha hecho frecuente el uso común del vulgo, de suerte, que apenas se hallará otra de que más se use en repetidas frases”.⁶⁷ Las expresiones maldicientes pueden ejemplificar de manera más concreta este uso común: *¡qué diablos!* O *¡cómo diablos!* Son locuciones que hasta hoy se usan para denotar impaciencia o admiración.

Muchas son las comparaciones en el ámbito de la personalidad humana con la entrada “diablo”, por ejemplo, *ser de la piel de los diablos* o *tener diablo* remite a ser travieso, revoltoso, indisciplinado, o, tener habilidad y poder para ejecutar cosas extraordinarias o enredadas. Sin embargo, al hombre perverso o malo se le suele llamar demonio. En lo referente a lo social, decir: *hubo una de todos los diablos*, sirve para explicar algún alboroto o revuelta, o *hay mucho diablo*, refiere al enredo o la malicia en algún negocio o empresa.

⁶⁶ *Tesoro S.v.* demonio: “Pero en las Sagradas Letras siempre se toma al demonio por el espíritu malo o por el diablo calumniador [...] el demonio, aunque sabe mucho, es ciencia vana y presumptuosa, arrogante y soberbia.”

⁶⁷ *Autoridades, s.v:* diablo

Incluso, a la palabra diablo se le añadieron voces inventadas (la mayoría de los ejemplos provienen de Quevedo), como lo consigna el *Diccionario de Autoridades*: *diablar, diablazgo, diabledad, diablencia, diablamen*. Además, los diminutivos como diablillo o diablito lo vuelven un personaje menos tenebroso que el demonio, quien no tiene diminutivo; la única entrada jocosa es *demonichucho*, nuevamente, de Quevedo. La relación del demonio con el sufrimiento, el horror y los tormentos es una imagen más general, pues lo demoniaco acarrea una connotación negativa. El endemoniado es un ser atormentado y afligido, el endiablado puede, incluso, ser alguien perspicaz e ingenioso. Sin embargo, suele utilizarse de manera indistinta.

Dentro de las jerarquías infernales teológicas siempre hay “un diablo mayor”, pero, como menciona Burton Russell: “the theological distinction between the devil as prince of evil and his followers the demons is often blurred in folklore”.⁶⁸ La “ruda familiaridad”⁶⁹ con que se trata al diablo convive con la idea del ente terrorífico que ocasionaba todos los males de la época,⁷⁰ o que, con ayuda de algún impertinente, podía causar desgracias. Los conjuros pueden ser ejemplo, por un lado, de la retahíla de nombres con que se conoce al diablo y a las jerarquías infernales, y por otro, muestran una forma de relación con el demonio:

⁶⁸ Jeffrey Burton Russell, *Lucifer, the devil in the Middle Age*, Ithaca, New York, 1984, p. 65.

⁶⁹ Maxime Chevalier, “¿Diablo o pobre diablo? sobre una representación tradicional del demonio en los siglos de oro”, María Tausiet y James S. Amelang (edits.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, 2004, p. 82.

⁷⁰ “Durante los Siglos de Oro se consideraba que parte de la sociedad estaba endemoniada, que el mal, en sus múltiples manifestaciones (guerras, pestes, hambres, motines, impotencia real, hechizos, desgobierno, etc.), la preside y gobierna”. María Jesús Zamora Calvo, *Ensueños de la razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos XVI y XVII)*, Iberoamericana, Navarra, 2005, p. 25.

Con Barrabás,
con Satanás,
con Bersebú,
con Candilejo,
con Mandilejo,
con el Diablo Cojuelo,
que, aunque que es cojuelo
es ligero y sabe más.⁷¹

El conjuro forma parte de una práctica mágica relacionada con la adivinación y la satisfacción de los deseos del solicitante por medio de la palabra. La mayoría de los conjuros se encuentran en las declaraciones orales de aquellos procesados por los inquisidores; difícilmente circulaban manuscritos o impresos pues se consideraban profanos y peligrosos. Estas “formas marginales de la poesía oral”⁷² están relacionadas con la retórica pragmática del rito, es decir, con el poder mágico que se les concede a las palabras aunado a movimientos o acciones corporales propias de las prácticas hechiceriles.

El pacto demoniaco fue un tema recurrente en la literatura barroca. Los primeros testimonios de alianza demoníaca proceden de fuentes bizantinas que se transmitieron al acervo legendario occidental, alrededor del siglo IX, con la leyenda de Teófilo de Adana; no obstante, la más célebre de las leyendas de pacto es la del doctor Fausto,⁷³ quien encarna al hombre renacentista que quiere saberlo y comprenderlo todo. El pacto de vasallaje que se establece con el diablo, además de ser un motivo literario tradicional, adquiere una

⁷¹ Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, vol. 366, exp. 14, fols. 223v, 224r. en Araceli Campos, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*, El Colegio de México, 1999, p. 117.

⁷² José María Díez Borque, La “literatura” de conjuros, oraciones, ensalmos... formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro”, José María Díez Borque, (edit.) *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p.13.

⁷³ “Parece que este hombre sí existió en la realidad. Médico y astrólogo nacido en Wurtemberg, Fausto habría muerto hacia 1540. Sin embargo, la realidad tiene poca importancia, ya que su nombre ha servido para sintetizar los múltiples aportes relativos a los personajes calificados de magos y adivinos, [...] así como la trama de numerosos cuentos populares acerca de las relaciones con lo sobrenatural”. Robert Muchembled, *Historia del Diablo, siglos XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 139.

trascendencia especial en el proceso de recepción en este contexto histórico, pues los resultados deberán ser siempre los mismos: la derrota humillante del demonio y la salvación del hombre, generalmente, por medio de la intervención divina (la Virgen, algún santo o ángel).

Por ejemplo, en el cuentecillo folclórico sobre el pacto realizado entre el demonio y un campesino también se desarrolla el motivo de la intervención divina para librar al pactante, y se muestra, además, que el solicitante puede proceder de cualquier estrato social. El cuento está inserto en la obra *El gran hijo de David más perseguido, Jesucristo*⁷⁴ de Cristóbal Lozano y puede resumirse de la siguiente manera:

Un hombre pobre hace un pacto con el demonio en un páramo. La condición es que, al cabo de un año de gozar las riquezas, el hombre llevaría a su mujer al mismo lugar desierto y la entregaría al diablo. Cumplido el plazo, el hombre lleva a la mujer, quien temerosa se encomienda a la Virgen al entrar a una capilla, momentos después, se queda repentinamente dormida. La Virgen baja del altar, toma la apariencia de su devota y cabalga con el marido de ésta. Al llegar al sitio convenido, se encuentran con el demonio quien reconoce enseguida a la compañera de su protegido, y le recrimina su ingratitud. La Virgen le ordena al demonio que vuelva al infierno y él obedece. Finalmente, el caballero pide perdón a la Virgen y se reúne con su esposa.

Existen muchas otras formas de relacionarse con el diablo: las posesiones demoníacas, las visitas al infierno, la marca diabólica, el baile de o con el diablo; también, se creyó que podía intervenir en la fundación de ciudades o linajes; asimismo, está presente

⁷⁴ Cristóbal Lozano, *El gran hijo de David más perseguido, Jesucristo, Historias y leyendas*, II, pp. 155-161, *apud*, Máxime Chevalier, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983, p. 151.

el factor sensual en las manifestaciones de lo diabólico, como la fetidez o el fuego; y claro, la relación más encarnada entre el diablo y la mujer. En la comedia de *La dama duende* de Pedro Calderón de Barca, el gracioso Cosme asegura de la dama:

Que es mujer-diablo,
pues que novedad no es
–pues la mujer es demonio
todo el año- que una vez
por desquitarse de tantas
sea el demonio mujer.⁷⁵

En los géneros más populares la noción de que la mujer es o tiene diablo está relacionado con su astucia y capacidad para engañar. El personaje de la mujer astuta, bella y altiva es característico de los entremeses, un buen ejemplo es la protagonista del entremés de Luis Quiñones de Benavente, *La socarrona Olalla*. La maldiciente mujer fragua un embuste para deshacerse de sus molestos galanes. Cabe destacar que, desde el inicio del entremés, las exclamaciones y quejas muestran el carácter de la voluntariosa Olalla:

Hombres, lléveos el diablo;
Nadie arquee las cejas, verdad hablo.
¡Que habéis de importunarme!
Estaos en vuestras casas y dejadme.
Bercebú os lleve el alma
si llevaréis de mi amorosa palma
que entre burlas y veras
os tengo de engañar mil maneras.⁷⁶

La mujer tiene a flor de labios al diablo, por un lado, muestra la jerga vulgar en la que el diablo es protagonista de diferentes maldiciones que expresan enojo, fastidio y la

⁷⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Cátedra, Madrid, 2011, p.230.

⁷⁶ Luis Quiñones de Benavente, *La socarrona Olalla*, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogijangas, desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII* ed. facsímil, Universidad de Granada, Granada, 2000, pp. 731-735, vol. II. El cuentecillo ha sido recogido en la tradición oral actual en el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, cuentos-novelas*, de Camarena y Chevalier, con el tipo 940, titulado “La muchacha altiva”, pp. 403-405.

imprecación de que el diablo desaparezca a sus pretendientes: “hombres, quedaos con treinta mil demonios”. Por otro lado, a lo largo del entremés, están presentes las exclamaciones y maldiciones en las que aparece el diablo: “tú ordenarás que Bercebú me lleve”, y “¡que me llevan los demonios!”. Sin embargo, no recurre a él, sino a sus “mil maneras” de engañar por ser mujer astuta. Olalla impone a sus tres pretendientes tareas de manera separada: el sacristán deberá tenderse en la iglesia a las nueve de la noche fingiendo ser un muerto, el soldado, al cabo de un tiempo, irá a velar al difunto que encuentre en la iglesia, y finalmente, Olalla dice al poeta que:

De diablo has de vestirte,
y al cuerpo cascabeles mil ceñirte;
que con aquesto harás que yo te quiera. [...]
Y a las diez de la noche muy astuto,
te has de hallar en la iglesia... [...]
Donde hallarás un muerto, y con valor [...]
has de asille de un pie y echarle fuera.

En el trasfondo folclórico del entremés se trenzan diferentes motivos: el del muerto fingido y el del disfraz del diablo. Además, el engaño de Olalla logra poner en acción las maldiciones que ha pronunciado; el diablo, aunque simulado, se lleva a los pretendientes, quienes se encuentran horrorizados y el entremés cierra con una graciosa huida. La aparición de un diablo fingido, es decir, de un hombre disfrazado de diablo, resulta común en una época en que lo maravilloso se ha desplazado y da pie a soluciones verosímiles.

Otro ejemplo sobre diablos simulados, que no puede pasarse por alto, es el que recrea Miguel de Cervantes en su entremés: *La cueva de Salamanca*, cuando el estudiante “Salmanqueso” le asegura a Pancracio, el dueño de la casa, que sacará dos demonios en figura humana que están en su carbonera, y que, además, traerán consigo canastas de comida. Finalmente, el sacristán y el barbero salen y sirven la comida, comen y cantan.

Cervantes está recreando, con destacados retoques, un tipo de cuento folclórico, el del estudiante Capigorrón que salva a la mujer adúltera por medio de la treta de conjurar a unos diablos serviles. En el cuento aparecen los mismos elementos: el esposo que sale de casa y repentinamente vuelve, la mujer o mujeres adúlteras, un sacristán o cura y el estudiante astuto.⁷⁷

A diferencia de los diablos simulados, es decir, hombres que utilizan este embuste para salir de una situación y se disfrazan o fingen serlo; los encarnados son “reales”, esto es, son el demonio en persona cuyo objetivo es llevar a la destrucción o desgracia a los hombres y mujeres impertinentes y malvados. Esta relación entre los hombres y el diablo puede tomar un camino menos trágico cuando el diablo sale burlado al final, como “el ogro estúpido” de los cuentos maravillosos. Por ejemplo, en *La dama duende*, Cosme refiere el cuentecillo del demonio que se encarna en mujer para engañar a un enamorado, quien después de deleitarse dice:

Y él, menos arrepentido
que antes de haberla gozado,
la dijo: “si pretendiste,
¡oh sombra, fingida y vana!
que desesperase un triste,
vente por acá mañana
en la forma en que trajiste:
verásme amante y cortés
no menos que antes después.”⁷⁸

El súcubo⁷⁹ termina burlado al final pues, al querer hacer un mal y castigar al lujurioso, éste, satisfecho, acepta el engaño e invita a la diablesa a volver. Se desarrolla el motivo

⁷⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Castalia, Madrid, 1971, p. 195. El cuento es tipo 1.358 A, *El estudiante conjurador*, del *Motif Index...op. cit.*

⁷⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Cátedra, Madrid, 1986. p. 149.

cómico del “tiro por la culata”. Esta relación de rudeza y confianza es una característica literaria del diablo con el hombre, además, forma parte de una tradición, ya que se encuentran textos tardíos, como el de Juan Valera, en su libro de 1896, que retoma el motivo en el cuento *El ermitaño y la princesa*, con variaciones interesantes, ya que la “dama” toma la figura de La princesa Cachemira, quien: “se convirtió en el más feo y abominable demonio que han podido ver jamás ojos humanos.” Y el ermitaño satisfecho, con igual cinismo, cierra el relato:

No me importa que seas Satanás, y con tal de que tú persistas en el mismo engaño, no dejes de volver por aquí cuando anochezca de nuevo.⁸⁰

La relación pretendidamente asimétrica que el diablo establece con el hombre, dado el poder prodigioso del maligno, se encuentra ridiculizada desde los albores de la literatura del siglo XVI; como mejor ejemplo, la singular obra *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa. La Carajicomedia* de 1519; considerada por Rodríguez-Moñino “clarísimamente obscena”,⁸¹ en la que se muestra la situación más humillante en que se ha encontrado nuestro personaje. En la copla XXVIII, se le califica de “culi-roto” y se narra su “desastrado caso”, en el que el diablo cae bajo un árbol en donde un hombre lujurioso que se estaba masturbando lo apresa.⁸²

⁷⁹ “Según la superstición vulgar, es un diablo que tiene comercio carnal con un varón bajo la apariencia de mujer”. s.v. Súcubo <https://dle.rae.es/s%C3%BAcubo>.

⁸⁰ Juan de Valera, *Cuentos y chascarrillos andaluces coleccionados por Fulano, Zutano, Mengano y Perengano*, 1896, consultado en versión digital en:

[<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/fullscreen/>. pp.111-114. El 12 de noviembre de 2019]

⁸¹ Laura Puerto Moro, “Sobre el contexto literario e ideológico de *La Carajicomedia*”, *Atalaya* [En línea], 12 | 2011, Puesto en línea el 11 octubre 2011, consultado el 02 febrero 2021. URL: <http://journals.openedition.org/atalaya/824>; DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.824>

⁸² *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Biblioteca de Catalunya, 1519, Luis Sánchez (ed.), Madrid, 1841, p. 155-156.

Ridiculizar al diablo es la manera más poderosa y franca de dominar el temor al mal y a los males que él encarna. La importancia de colocar al demonio en situaciones ridículas es una forma de volverlo más humano, por ejemplo, mostrarlo enfermo de las pestes más horrendas, como las que se mencionan en el tranco VI de la novela *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, con la seguidilla que un ciego recita:

Lucifer tiene muermo,
Satanás, sarna,
y el Diablo Cojuelo
tiene almorranas.
Almorranas y muermo,
sarna y ladillas,
su mujer se las quita,
con tenacillas.⁸³

El diablo aparece ya no sólo siendo burlado, sino totalmente ridiculizado por el hombre, pues las enfermedades venéreas que menciona el poeta ciego funcionan para desarrollar una burla maliciosa al diablejo, es ya un estilo picaresco que se acerca a la carnavalización a través del elemento grotesco.

Hasta ahora, he expuesto el recorrido del diablo por los diferentes géneros literarios, desde los tratados, sermones y misceláneas, hasta los pliegos que recitaba en la calle los ciegos, en comedias y entremeses donde cada uno cumple funciones distintas, ya como explicación, ya como burla o como mero juego. Recordemos, también, que al diablo y a los demonios se le atribuían las apariciones y sucesos extraordinarios relacionados con lo sobrenatural. Asimismo, el diablo y sus huestes también tuvieron presencia en un acontecimiento social fundamental de la cultura áurea: las fiestas.

⁸³ Luis Vélez de Guevara, *El diablo Cojuelo*, ed. Román Valdés, estudio preliminar Blanca Perriñán, Crítica, Barcelona, 1999, p. 71.

1.3 El diablo en el ámbito celebrativo barroco

PRÍNCIPE: ¿Luego vos sois el Diablo Cojuelo tan nombrado en el mundo?

COJIN: El mismo, que cada año salgo en esta fiesta por el más señalado de todas las legiones infernales.⁸⁴

En la España del Siglo XVII las fiestas populares y sacramentales formaban parte de una compleja organización donde la sociedad completa se volvía artífice y participante. Las calles, plazas, patios y edificios se convertían en lugares para la representación y el espectáculo. Arcos triunfales, altares, túmulos funerarios, procesiones generales y simulacros bélicos formaban parte de las fiestas que se apoderaban de la vida y el espacio público durante los días que duraba la celebración. La fiesta se vuelve el momento y el espacio de “la realidad transformada”, como menciona Teresa Ferrer:

La fiesta despliega todas sus posibilidades en un tiempo y un espacio que rompen con el ritmo de lo cotidiano para establecerse en el ámbito de lo excepcional, ofreciendo a su público una realidad transformada a partir de la articulación de diferentes formas de expresión, desde las más populares, marginales en la fiesta oficial, hasta los lenguajes artísticos más elaborados, que se fraguan, en las ocasiones más relevantes, con la participación de artistas de primer orden.⁸⁵

Gracias a las relaciones de fiestas, documentos que dejan evidencia de este acontecer festivo,⁸⁶ podemos acceder a ellas casi en su totalidad; algunas aportan detalladas descripciones que funcionaron como medio de prestigio social para quien patrocinaba la

⁸⁴ Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963.

⁸⁵ Teresa Ferrer Valls, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid, 2003, pp. 27-37.

⁸⁶ Ignacio Arellano-Ayuso, “Un ejemplo de fiestas barrocas. Beatificación de Santa Teresa de Jesús en la villa de Corella, 1614”, Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO), Universidad de Navarra, Pamplona, 2007. “Testimonio de todas estas celebraciones nos ofrecen las relaciones de fiestas que constituyen un verdadero género del discurso barroco, y que describen, a veces a modo de catálogo sucinto y otras con gran lujo de detalles y ornamentación poética, las ceremonias en torno a ciertos grandes acontecimientos, como el nacimiento de príncipes, funerales, entrada de reyes o gobernadores en las ciudades y, en el ámbito religioso, las beatificaciones y canonizaciones.” [p. 14].

fiesta como sucede en la actualidad. Los diablos y demonios eran pieza clave para el desarrollo del espectáculo, como en la representación del enfrentamiento entre el bien y el mal durante la fiesta del día del Corpus Christi, en la que los diablos eran siempre los vencidos; o en el Carnaval, con los demonios sueltos que golpean y asustan a los asistentes; o en la noche de San Juan, incluso en las beatificaciones, canonizaciones y celebraciones inmaculistas tenía un espacio el demonio.

Al diablo festivo barroco lo caracterizaron la desmesura y la hipérbole ya sea en el terreno literario o en la plástica, es decir en las construcciones escultóricas. Por ejemplo, tomo la descripción realizada en Madrid sobre una escultura efímera del demonio que se movía a manera de Tarasca automática, elaborada con mecanismos articulados, lo que el autor Miguel de León, considera “artificioso secreto”:

Un gran castillo de fuego en cuyo chapitel plantaba un horrible demonio de dieciséis pies de estatura, habiendo volteado todo el día con artificioso secreto moviendo el cuerpo, la cabeza, las alas, las manos y pies, a la noche arrojó infinito fuego.⁸⁷

La descripción de este fuego de artificio con forma de demonio muestra un elemento espectacular que cumple diversas funciones; por un lado, contribuir al prestigio de los organizadores de la celebración mediante la suntuosidad, y, por otro, generar en el espectador admiración e intriga y por lo tanto piedad al presenciar un enorme demonio automática. La invención e ingeniería requeridas para estas representaciones son propias del siglo XVII.

⁸⁷ *Relación de la fiesta que la insigne universidad de Baeza celebró a la inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora*, 1618, fol. 53v. *apud* Gabriela Torres Olleta, “El poder de las tinieblas: el diablo y sus secuaces en las relaciones de fiestas barrocas”, *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, 2, 2013, p. 193.

Asimismo, es innegable la herencia medieval de la imagen diabólica, animalizada, por lo general, con las alas y el “infinito fuego” o las bocas del infierno; como lo complementa la siguiente relación que, aunque no es una escultura sino un hombre disfrazado, señala una imagen diabólica muy recurrente en las representaciones: las bandas de demonios y diablos:

Por caudillo de esta infernal cuadrilla iba el demonio vestido con justillo negro lleno de llamas y bocas de infierno, rostro muy fiero, ojos encendidos, colmillos muy grandes, cuernos de cabrón, y por cabellos culebras que pendían al aire, garras en las manos, cola enroscada, caballo morcillo con gualdrapa de infierno.⁸⁸

La descripción detallada es una muestra del impacto que generó el vestuario y sus accesorios: cuernos, garras, culebras. Además, que el caballo de este caudillo del infierno resulta tan atemorizante como la escena misma, mas no puede perderse de vista que las apariciones demoníacas deben generar “espanto” para que así cumplan su función ejemplarizante. Sumado a las invenciones que asombraban por espectaculares, las cuadrillas infernales generaban otra clase de impacto, la del contacto, pues cuando aparecían se apoderaban del espacio público y atemorizaban a los asistentes, como deja ver, entre otros datos interesantísimos, la siguiente relación:

Lo mismo fue de otras dos invenciones que estaban a los lados de la iglesia, y fue tanto lo que esta noche hicieron que al parecer excedieron la pasada. Después de lo cual sucedió en lugar de danzas alegres, una que por sus fuegos y figuras ponían admiración y espanto. Esta fue de veinticuatro hombres en figuras de demonios horribles con sus garfios y otras insignias espantables, despidiendo mucho fuego de si, tan hediondo, que parecía ser lo que representaba. Andaban desconcertados, discurriendo por entre los álamos y árboles de la calle, dando espantosos bramidos.⁸⁹

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ Ignacio Arellano-Ayuso, "Un ejemplo de fiestas barrocas." *op. cit.*, p. 14.

Los demonios se apoderan de la calle y las plazas; el espacio público es dominado por su presencia ruidosa, hedionda y caótica. Parte de la vestimenta demoníaca son los garfios con los que, probablemente, amedrentaban a los asistentes. La cuadrilla infernal tiene por objetivo generar desconcierto y miedo, lo cual es un rasgo clave en las fiestas barrocas: el carácter participativo del espectador y, por lo tanto, su cercanía con lo lúdico y teatral. La batalla de los ángeles contra los demonios es el momento climático de la representación; los ángeles llegan, luchan contra los demonios y, finalmente, los vencen y encadenan junto al carro triunfal donde va la Virgen, su enemiga terrenal. Cumpliéndose así la historia de los demonios siempre subyugados.

Cabe destacar otro detalle que nos ofrece la relación anterior, cuando menciona “las danzas alegres” que los espectadores esperaban ver. Estas danzas eran fundamentales, no sólo en el ámbito celebrativo popular o religioso, sino en la vida cotidiana de toda la sociedad barroca. Como menciona Antonia Bustos:

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época.[...]Si en los ámbitos populares bailar era un entretenimiento diario, siempre había tiempo y espacio para “organizar la zarabanda”, en los cortesanos saraos y danzas formaron un binomio perfecto e insustituible.⁹⁰

La distinción entre el baile de carácter popular y la danza cortesana en el Siglo de Oro es un amplio tema que ha sido objeto de múltiples estudios.⁹¹ Sin embargo, me interesa destacar que, como he venido insistiendo, aunque las diferencias entre los estratos de la

⁹⁰ Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez, *Entre el arte y la diversión: los bailes populares y las danzas cortesanas en la Edad Moderna*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga, 2015. Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

⁹¹ María José Moreno Muñoz, *La danza teatral en el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010.

sociedad barroca eran muy claros, los elementos culturales compartidos muestran la constante interacción entre, lo que Peter Burke llamó, cultura popular y cultura culta.⁹²

Tomo por ejemplo el baile de la zarabanda, que a pesar de ser un baile popular llegó a la corte y al teatro:

La Zarabanda que se censura a finales del siglo XVI y durante casi todo el siglo XVII es el cantar y el baile popular: palabras deshonestas, meneos lascivos, contorsiones de cuerpo, movimientos rápidos de brazos, piernas, balanceo de caderas, saltos, bailes de pareja, pantomima del juego erótico y utilización de las castañuelas. Por la fecha de los testimonios, el baile popular surgiría en primer lugar, apareciendo posteriormente las otras dos modalidades de Zarabanda, la danza de corte y la danza teatral. De todo esto se deduce, que la constante censura hacia la Zarabanda se debe a la gran popularidad que tiene en esta época, por lo cual se hace caso omiso a las múltiples prohibiciones; la aparición de versiones de corte y teatral de la Zarabanda, son consecuencia de esta popularidad creciente; y finalmente, este éxito que alcanza la Zarabanda lleva al surgimiento de numerosos bailes que siguen la estela del baile popular, por un lado, tratando de eludir la censura, al tratarse del mismo baile con distinto nombre, y por otro, creándose bailes diferentes a la Zarabanda, pero que siguen la línea y el estilo coreográfico de ésta, con el fin de aprovecharse de la gran acogida que goza en estos momentos.⁹³

El baile es en sí mismo un desfogue que puede llegar al éxtasis. Esta manifestación de regocijo extremo sólo podía provenir del mismo infierno, de donde se creía que se originaban éste y los otros bailes. Además, los instrumentos que se requieren para ejecutar los meneos lascivos también tienen una tradición que los une a la figura diabólica, como las castañuelas y los cascabeles, baste recordar el disfraz de diablo que impone al poeta la socarrona de Olalla, de ahí que se suelen llamar a las numerosísimas variantes, bailes de

⁹² Según Burke, una primera aproximación a la cultura popular es la que se denomina como residual, esto es, la cultura de los no educados, la tradición de los iletrados o del común. O, la cultura no oficial, la de los grupos que no formaban parte de la élite, las clases subordinadas. También, “las maneras, costumbres, prácticas, supersticiones, baladas, proverbios, etc. que formaban un todo que, a su vez, expresaba el espíritu de una determinada nación.” Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991. p. 43 ss.

⁹³ María José Moreno Muñoz, *La danza teatral en el siglo XVII. Op., cit.*, p. 120.

cascabel, por descompuestas y populares.⁹⁴ Es interesante que estas diabólicas contorsiones Vélez de Guevara se las atribuyan al diablo más maltrecho y estropeado del infierno, pues como él mismo expone:

Yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, la zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carrería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volantines, los saltabancos, los maesecorales, y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo.⁹⁵

Un buen número de bailes que el Cojuelo menciona se relacionan con las representaciones obscenas y escandalosas consideradas nacidas en el infierno. Cabe agregar el carácter teatral de algunos de ellos, porque contienen, además del baile y el canto, gestos, manotadas y pequeños diálogos. La presencia del diablo en las celebraciones también está relacionada con esta actividad lúdica de lo más popular y recurrente en la vida y la fiesta del periodo barroco.

La fiesta es un “producto cultural”, como lo subraya Teresa Ferrer, donde se muestran las relaciones políticas y sociales que se desarrollan durante el “tiempo de festival”, como también se le conocía. Asimismo:

exhibe, como producto cultural, todo un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes, desde el vestuario

⁹⁴ María José Moreno menciona que: “Las danzas de cascabel eran numerosas y no paraba de crecer su número, Cotarelo recoge: la Carretería, las Gambetas, el Pollo, el Hermano Bartolo, el Guineo, la Perra Mora, la Capona, Juan Redondo, el Rastro, el Rastreado, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiriguirigay, el Villano, las Zapatetas, el Polvillo, la Japona, el Santarén, el Pasacalles, el Canario, el Zapateado, la Zarabanda, el Escarramán, la Chacona, la Seguida, el Ay, ay, ay, el Bullicuzcuz, la Catalineta, el Conde Claros, el Ejecutor de la vara, la Gatatumba, la Gayumba, la Mariona, Marizápalos, Lanturulú, Matachines, la Montoya, Pandorga, el Pésame-dello, el Retambo, Santurde, Seguidillas, la Tárraga, Vacas, el Zambapalo, entre otros.” Muñoz, *La danza teatral en el siglo XVII, op., cit.* p. 97.

⁹⁵ Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo, ... op. cit.*, p. 16.

a la arquitectura escénica o la escultura de carácter efímero, desde la música y la danza a la pintura y a la literatura.⁹⁶

El contexto ideológico del Siglo de Oro se ve reflejado en el “programa” de la celebración cuyo objetivo es afianzar la estructura social. Y a la vez, es un evento al alcance de todos, es la expresión de la espectacularidad en el que todos participan porque todo lo asalta, el espacio, el tiempo y la cotidianeidad.

Los “diferentes lenguajes” que menciona la académica Ferrer funcionan como engranes que le dan vida a la fiesta; pueden considerarse elementos parateatrales, como los define Díez Borque: vestuario, escenografía, danza, música, pintura, texto. Teatro y fiesta son y han sido géneros colaterales, los enfrentamientos y bailes son ejemplo de muchísimas otras posibilidades de realización teatral, que bien lejos de las comedias canónicas, aún orbitan en lo dramático:

Y llegamos al final de tan arriesgado viaje, en el que, por un camino sin desbrozar, hemos ido alejándonos, en órbitas sucesivas, del núcleo admitido y asumido de teatralidad. Pero creo que es necesario recorrer este camino para devolver al teatro del Siglo de Oro la realidad viva y cambiante en el seno de una pluralidad de posibilidades que no termina, ni mucho menos, en el marco de los géneros admitidos como Canónico.⁹⁷

Comparto la visión de Díez Borque sobre las múltiples posibilidades que ofrece el hecho teatral y la importancia de su relación con la fiesta como manifestación cultural barroca. La “realidad viva” de la época se nos presenta detallada mediante las relaciones y los documentos que son, junto con la pintura de la época, evidencia de la suntuosidad en las celebraciones barrocas.

⁹⁶ Teresa Ferrer Valls, “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid, 2003, pp. 27-37.

⁹⁷ José María Díez Borque, “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124. [p.123].

A lo largo de la exposición, he destacado a la figura del diablo como uno de los principales protagonistas de las fiestas y un elemento indispensable para que, como en el teatro, se desarrolle un conflicto, en este caso entre el bien y el mal y se resuelva, como debe ser a favor del bien. Sirvan pues la revisión anterior de relaciones, tratados, misceláneas y documentos como síntesis de la tradición, de las prácticas y las creencias de la época.

Decidí iniciar el trabajo de investigación con el contexto general de esa “realidad” que se mina de la literatura a la cultura y de vuelta, y de la que también, se nutren las obras dramáticas que se llevan a las tablas durante este periodo de esplendor llamado Comedia Nueva, del cual, don Luis Vélez de Guevara es un exponente de primer orden; él tomó de la materia tradicional y de la cultura supersticiosa de su época para recrear comedias complejas y en gran medida suntuosas, como veremos.

CAPÍTULO II
RECREACIÓN DE SUCESOS SOBRENATURALES EN ESCENA:
EL BOATO Y EL ACERVO TRADICIONAL DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

2.1 Luis Vélez de Guevara: el comediógrafo imaginativo y agudo

Luis Vélez de Guevara fue maestro en el uso de todos los recursos que el espacio escénico le ofrecía, ya fuera palacio o corral; utilizaba los elementos necesarios para recrear los prodigios o los encuentros sobrenaturales que llevaba a escena como, algunos eventos sobrenaturales, las torres embrujadas o la aparición de fantasmas; los cuales, solía entremezclar, por un lado, con sucesos que rondaban la Corte de los Austrias, a la que sirvió prácticamente toda su vida; y por otro, con su conocimiento sobre eventos memorables de la Historia castellana.

Forrest Spencer y Rudolph Schevill destacaron en su estudio pionero sobre Vélez: “his peculiar wit, his tendency to bring in unexpected and highly spectacular features, such as supernatural appearances and miraculous incidents”.⁹⁸ El “genio peculiar” de don Luis Vélez es una cualidad distintiva de su libertad creativa que, además, le mereció el reconocimiento de sus colegas contemporáneos y del público. Aunque uno de sus primeros biógrafos lo describa como indisciplinado y “librado a su propia fantasía”.⁹⁹ Considero, precisamente, que esa “propia fantasía” sugerida como negativa por Cotarelo y Mori, es la muestra del ingenio de Vélez, plasmado en el manejo de los datos históricos y la materia tradicional.

⁹⁸ Forrest Eugene, Spencer y Rudolph, Schevill, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, sources and bibliography*, University of Pennsylvania Press, Berkeley, California, 1937, p. 11.

⁹⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Luis Vélez de Guevara y su obra dramática*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Nuestro autor alude a las historias conocidas de antemano, pero recrea y enlaza otras a su antojo y de su gusto, pues, como ya destacó Germán Vega, es incuestionable el interés del poeta por la materia histórica sobre aquellas de enredo, y agrega que: “Sin duda, tal propensión fue fruto de su propio genio artístico, pero también, y mucho, de las circunstancias en que se desarrolló su labor, casi siempre ligada a las casas de aristócratas o del propio monarca.”¹⁰⁰. Por su parte, el estudioso Daniele Crivellari, que también destaca el escaso interés de Vélez por las comedias de enredo, asegura que las temáticas épico-históricas:

determinaron una natural y sensible influencia del romancero sobre su producción; el autor astigitano, como nuestras recientes investigaciones han permitido observar (Crivellari, 2008), echa mano en muchísimos casos del caudal romanceril, a través del cual muchos materiales narrativos de carácter legendario o histórico se habían depositado en la memoria popular.¹⁰¹

Luis Vélez, al igual que los comediógrafos de época, sabía de la importancia de la memoria popular y para asegurar el éxito de sus obras echa mano de los elementos tradicionales que no sólo se encuentran en el “caudal romanceril” sino que circulan en la tradición oral. Cabe recordar que la acción teatral estaba sujeta al orden social establecido y a las convenciones ideológicas de la época, aunque jugara con las situaciones la finalidad de destacar la figura del rey y de España eran parte de las funciones del teatro barroco.

Como veremos, la temática sobrenatural le ayuda a aprovechar los recursos escénicos para sostener embustes, elaborar milagros y prodigios en escena, los que, por lo general, forman parte de historias, leyendas o cuentos conocidos de antemano.

¹⁰⁰ Germán Vega García-Luengos, "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro", *Écija, ciudad barroca*, Sevilla, 2005, pp. 49-70. [p. 66].

¹⁰¹ Crivellari Daniele, “Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero”, Antonio Galiana Azaustre y Santiago Fernández Mosquera, (coords.), *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 85-95. [90].

2.1.1 El texto espectacular en la obra de Vélez

Sucedió a Lope de Rueda Navarro [...] éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y baúles, sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes [...] inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.¹⁰²

El “sublime punto” del teatro barroco, al que se refiere Miguel de Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, sucede cuando la espectacularidad teatral en los corrales y palacios no tiene límites para concretar el hecho dramático con el escénico. Mecanismos de la tramoya, trucos, utilería, decorados, indumentaria, música, efectos de sonido y de iluminación formaban parte de la obra. Las indicaciones que Vélez sugiere en su texto van en consonancia con el espacio y con los recursos disponibles para la representación.

La soltura creativa de don Luis Vélez puede apreciarse gracias a lo detallado de sus didascalias, es decir a su texto espectacular, por el cual, podemos acceder a la noción de la puesta en escena; por un lado, con las descripciones que engloban direcciones escénicas, el nombre y características de los personajes, indicaciones de lugar, de acción, etc.;¹⁰³ y por otro, el uso de máquinas, elementos escenográficos y de utilería. Las indicaciones pueden enunciar simplemente: (*Pasa el monte de una parte a otra con Peregrino*), pero esto

¹⁰² Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Real Academia Española, Madrid, 1984, p. 175.

¹⁰³ Como resume Dann Cazés: “Los estudiosos y teóricos del teatro utilizan la noción de didascalia porque es más amplia que la de acotación, ya que engloba direcciones escénicas que es posible encontrar en diferentes estratos textuales”, Josef Dann Cazés Gryj, *Funciones dramáticas de elementos de decorado en comedias hagiográficas del Siglo de Oro*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2012, p. 29.

implicaba en la acción el uso de poleas para suspender a los actores y que en efecto volaran. En otros casos, Velez ofrece didascalias muy detalladas, como la siguiente comedia *La corte del demonio*:

Vase Jonás, y luego corriendo una cortina, aparecen con DOS MÚSICOS, con instrumentos y medias mascarillas de raso negro y cuerpo. Baján entrando con hachas blancas de dos en dos, con medias mascarillas de lo mismo, y bizarros vaqueros, sombreros de color con plumas, las DAMAS y los GALANES, hasta doce en todo, y venga en ellos MATACHÍN, IRENE, GALA, el PRÍNCIPE DE TARTARIA y LUNA, SEMIRAMIS y NINO, danzando y cantando lo que se canta, que es esto.¹⁰⁴

La utilería y el vestuario aportan más información a la escena y ayudan a crear la espectacularidad del montaje. Cuando Vélez acota que los representantes: “Bajan entrando con hachas blancas de dos en dos”; estas hachas (antorchas) aportan un elemento casi coreográfico (“hasta doce”) que ayuda al realce de la escena, pero, además, sirven como efecto de iluminación, pues las hachas por convención se utilizan en escenas “de noche” y que se desarrollan en exteriores. Finaliza la acotación con una indicación que redondea este inicio coreográfico, ya que entran a escena “danzando y cantando”.

Sirva la cita anterior para destacar que no se usa ningún tipo de maquinaria en escena, a pesar de ser de gran espectacularidad, en cambio, muestra recursos más sencillos de utilería como las hachas, o del decorado, como las cortinas,¹⁰⁵ que tenían diversas funciones: instalar elementos móviles (rejas, barandillas, ventanas), servir de entrada o

¹⁰⁴ Luis Vélez de Guevara, *La corte del demonio*, ed. y notas de William Manson y George Peale, Juan de la Cuesta, Delaware, 2006, p. 106.

¹⁰⁵ Los paños o cortinas se colocaban en la parte alta del corral, en los nueve espacios que se formaban con las intersecciones de las columnas que sostenían el corral y que creaban una fachada con huecos, los cuales eran cubiertos con los paños o tapices. De ahí que sea muy común la acotación “salir al paño” o “correr cortina” para dar foco a la nueva escena. Además, los paños solían ocultar las “apariciones” que causaban espanto o asombro en los espectadores. Abel Alonso Mateos, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat: Boletín filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 2, 2007, p. 21.

salida a los actores, ocultar o descubrir a los músicos. Y que, en este caso, son la bisagra del cambio de escenas culminantes; pues, por un lado, Jonás, persuadido por el demonio disfrazado de peregrino, escapa de Nínive y desobedece a Dios; y por el otro, se destaca el doble triunfo de Príncipe (demonio), primero, al engañar a Jonás y segundo al celebrar las dobles bodas malditas, él con su hermana Luna, y Nino con su madre Semíramis.

Con respecto a esta misma acotación, el investigador Alfredo Rodríguez cuestiona la autoría de la obra y sugiere que la técnica de composición se ajusta a la de Juan Crisóstomo Vélez, el hijo de nuestro poeta, pues: “Este tipo de deslumbrante tratamiento debe corresponder a la época en la que Calderón, junto con el maestro Juan Hidalgo, han impuesto ya el formato de ópera con *Celos aun del aire matan*”.¹⁰⁶ Sin embargo, no es la

¹⁰⁶ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "El conflicto de Jonás: de Claramonte a Vélez de Guevara. *El inobediente, o La ciudad sin Dios y La Corte del demonio*", Delia Gavea García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2018. Además, el investigador pone en duda la autoría de la obra y asegura:

“María Yaquelín Caba [la] conjetura escrita en 1643-44 por Luis Vélez de Guevara, se puede proponer también como alternativa seguramente más fundada, el período 1645-1655 y, en consecuencia, la autoría de Juan Crisóstomo Vélez de Guevara y no, como rutinariamente se ha venido defendiendo, la de su ilustre padre Luis Vélez, muerto en 1644. En este sentido asumimos las propuestas de Shergold y Varey (1970) en su edición de *Los celos hacen estrellas* bien resumida por Jean Sentaurens en su reseña [...] Entiendo que tanto esta obra como *El alba y el sol* forman parte de estas obras de Juan, mal atribuida a Luis.” Cabe aclarar la cita anterior, el investigador se basa en una breve reseña sobre el extenso estudio de John Varey y Norman Shergold para conjeturar esta afirmación. Sin embargo, los investigadores no mencionan específicamente ninguna obra y concluyen que, Juan Vélez: “Aunque escribió relativamente muy pocas comedias, las obras suyas han sido confundidas con las de su padre, de tal manera que el bibliógrafo tendrá que corregir muchos errores antes de poder establecer el canon de obras genuinas.” Los investigadores ingleses cotejan, con base en un estudio de diferentes índices y catálogos, la atribución inexacta de obras debido a que don Juan solía poner sólo el apellido Vélez o Véles para distinguirse de su padre. Además, aseguran que Juan escribió sobre todo loas, bailes, entremeses y zarzuelas las cuales muestran la influencia de don Pedro Calderón de Barca. Juan Crisóstomo, Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Varey, J. E., y Shergold, N. D., editores, Tamesis, London, 1970.

Considero que el argumento comparativo de las didascalias no es suficiente para dudar de la autoría de la obra, dada la complejidad del argumento, el exacto conocimiento de los asuntos de la corte y la forma en que entrelaza diferentes materias a la usanza de don Luis Vélez y como más adelante mostraré. Cabe añadir que, las ediciones cuidadas por George Peale consideran este tipo de aristas y se reservarían la edición de la comedia, como la han hecho con *El embuste acreditado y el disparate creído* que pese a la excelente y conocida edición de Arnold Reichenberg, también consideran el estudio ecdótico de Maria Grazia Profeti que concluye que no es de Vélez de Guevara. Cfr. “Luis Vélez de Guevara e l’esercizio ecdotico” *Quaderni di*

única obra en la que las acotaciones son deslumbrantes, ya no digamos detalladas y para muestra la siguiente de la comedia *El amor en vizcaíno*:

*Tocan todos los instrumentos, y salgan todas las mujeres, si pudieren, con tocados viscaínos y enaguas, cantando lo siguiente por parte, y Bermudo Tenorio por otra con el estandarte de Vizcaya, y tras él los viscaínos que salieron primero con sus chuzos, y tras ellos Dominga en trage galán de color, quitado el rústico, el mismo tocado y un bohemio negro muy corto, ella sola, y Teresa, también de gala, tras ella, y sentarse en una silla abran puesto debajo del árbol, y en los asientos de los lados los hidalgos viscaínos, y Teresa a los pies de Dominga, entre tanto van cantando.*¹⁰⁷

La distribución en el tablado responde, nuevamente, a una concepción casi coreográfica por parte del poeta que, aunado a la detallada descripción de la indumentaria regional, tanto rústica como de gala, se vuelven fundamentales para el desarrollo de la escena al mostrar la evolución de los personajes, esta es una característica del estilo cuidadoso que don Luis Vélez presta a sus didascalías. El autor, es decir el director, tiene en el texto las indicaciones necesarias para reproducir una escena cuya espectacularidad no recae en los aparatos, sino en el vestuario, la disposición de los actores en las tablas y, nuevamente, la presencia del canto.

La reflexión y estudio sobre la importancia del canto, la música, y el romancero lírico en la obra de Vélez de Guevara lo han destacado ya Lola Josa y Mariano Lambea. Los investigadores consideran que la adopción del romancero lírico y el tono en la obra velecina se debe, en parte, a su estancia en la corte de Felipe III y Felipe IV. Clasifican su música vocal de carácter incidental con acompañamiento en: popular interpretado por solista, popular con arreglos polifónicos, de autor con elementos tradicionales, populares

Lingue e Letterature, 5, 1980, pp. 49-94, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2011.

¹⁰⁷ Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, Maria Grazia Profeti ed., Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, Università degli Studi di Padova, Verona, 1977, p. 68.

para una o varias voces y música original del autor para una o más voces.¹⁰⁸ Sin duda, el canto es un recurso que no sólo tiene una incidencia en la acción dramática sino en el sentir del espectador.

La complicidad del espectador es fundamental en el hecho escénico, sobre todo si lo que se va a llevar a cabo en escena es un engaño en el que pueden entrar en juego diferentes objetos. Los elementos de utilería pueden cobrar mayor relevancia si recae en ellos la parte medular de la acción dramática; por ejemplo, en la comedia *El embuste acreditado y el disparate creído* la redoma en la que Merlín asegura tener a un demonio familiar encerrado es fundamental para crear el engaño, además de que es la única prueba que tiene de sus palabras. Después, cuando la supersticiosa duquesa Rosimunda cree estar volando por los aires, llevada por el dicho familiar que ha aparecido en la forma de su dama Isabela, el uso de un hacha encendida da verosimilitud al viaje cercano a *la esfera*.

ROSIMUNDA: ¿Dónde estoy ahora?

ISABELA: Fuera

de las distancias del suelo

(Dale Livia a Merlín un hacha encendida, y Merlín se la da a Isabela, y llegándosele al rostro a Rosimunda)

ROSIMUNDA: Pues abaja un poco el vuelo,
que voy entrando a la esfera.

ISABELA: ¿En qué lo ves?

ROSIMUNDA: En que ya
siento que me voy quemando.

*(El embuste acreditado y el disparate creído III vv. 1831-1836).*¹⁰⁹

Merlín le ha cubierto los ojos a la duquesa, convenciéndola de que lo hace para evitar “los enojos esféricos”, con lo que asegura el éxito del engaño al usar el recurso del hacha

¹⁰⁸ Lola Josa, “Reflexiones sobre la música como principio rector en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Criticón*, 129, 2017. [Consultado el día el 08 noviembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/3336>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.3336>]

¹⁰⁹ Luis Vélez de Guevara, *El embuste acreditado y el disparate creído*, ed. y notas Arnold Reichernberg, Universidad de Granada, 1956.

encendida. El efecto cómico se logra gracias a los elementos de utilería, a los cuales las acciones y las palabras han dotado de significado. La comedia fue conocida por otros títulos: *La industria de Merlín* y *Los encantos de Merlín*, lo cual refiere que no es sólo el embuste que urde Merlín para salvar a su amo, sino el modo de proceder, la forma en que lo resuelve y realiza.

Cuando en el texto dramático se describe un milagro, y no un embuste, entran en juego múltiples recursos escénicos ya que, en el terreno de lo sobrenatural, es posible que sucedan a la vista hechos prodigiosos o divinos. En las comedias de santos los efectos escénicos elaborados satisfacían el gusto del público por lo espectacular, para ejemplo, en la comedia *El lego de Alcalá*, Vélez utiliza con libertad todos los espacios que el escenario le ofrece para recrear los milagros del fraile Julián:

JULIÁN: Por esta santa verdad
y santa resurrección,
os pido en esta ocasión
que mostréis vuestra piedad.
Resucita este cordero,
para os imite a vos,
que yo, de parte de Dios,
se lo mando

(Estará un cordero vivo en el escotillón y tomarán el de pasta abajo y echarán esotro)

PASTOR: ¡Más ligero
que un ave se ha levantado!
¡Sueño parece! ¡un santo es!
Padre fray Julián sus pies
me dé.

*(El lego de Alcalá, II, vv. 2385-2396)*¹¹⁰

¹¹⁰ Luis Vélez de Guevara, *El lego de Alcalá*, George Peale (ed.), Juan de la Cuesta, Delaware, 2015, p 135.

El escotillón fue un recurso muy socorrido para las escenas que implicaban súbitas desapariciones. En este caso, la acción de “echar” al cordero hacia arriba es parte del efecto que Vélez está creando, pues lo refuerza con las palabras de sorpresa del pastor. El uso de animales dentro del teatro fue una práctica común,¹¹¹ sin embargo, lo destacable es la forma de resolver la entrada de éstos al corral, así como la razón de su presencia. Hacia el final de la comedia *Los hijos de la Barbuda*, la aparición de la protagonista es a caballo y su objetivo es alentar a sus hijos para ir a la guerra:

*Sale la Barbuda, con lanza, a caballo por el patio, acompañada de Mudarra y españoles.*¹¹²

Con esta breve acotación Vélez traza el carácter de la protagonista, pues con la lanza (utilería de mano), que es un símbolo de poder y bizarría dota al personaje femenino de unas características particulares.¹¹³ Al sugerir que se utilice "el patio", es decir, la planta baja del corral, que era ocupada por los mosqueteros, se puede pensar que su idea era integrar a los espectadores en la acción. Aunque es importante destacar que esta parte baja solía utilizarse como extensión del tablado, lo que puede contrastar con nuestra concepción actual del límite del escenario.

¹¹¹ José María Ruano de la Haza, “Los animales en los corrales de comedias”, *Bulletin of Hispaic Studies*, núm. 70, Liverpool, 1993, pp. 37-52. Más adelante, el bueno de Julián realiza otro milagro donde revive a un ave y echa a volar la que carga en una manga.

¹¹² Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, María G. Profeti, edición y notas, Universitá di Pisa, 1970, p. 205.

¹¹³ La mujer bizarra o dominante es un personaje recurrente en la obra velecina, el mayor ejemplo lo encontramos en la comedia *La Serrana de la Vera*, cuyo personaje se caracteriza por su virilidad, rudeza, fuerza y seducción. Julio Caro Baroja, va más lejos y asegura que: “Divinidades o figurillas míticas de carácter silvestre, viril, crueles y eróticas a la vez, a las que se les atribuían acciones terribles, son frecuentes. [...] Podemos usar el material folclórico español, para demostrar que “la Serrana de la Vera” es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas. “Es de origen mítico la “leyenda” de la Serrana de la Vera?”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2, 4, 1946, pp. 568-572. [72]. Por su parte, en el teatro breve de Vélez las mujeres tienen el peso de la acción dramática. Como menciona Héctor Urzáis “un tipo de mujer rebelde, decidida e ingeniosa, que suele ejercer en el entremés una considerable autoridad sobre los personajes masculinos, muchas veces peleles en sus manos.” *Luis Vélez de Guevara. Teatro breve*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2002, p. 42.

La aparición de animales en escena podía tener diferentes soluciones, ya reales como en los ejemplos anteriores, ya pintados en los paños o podían ser de bulto. En la comedia *Más pesa el rey que la sangre*, la presencia del león, al que se califica de manso y doméstico y que acompaña a don Alonso Pérez de Guzmán, no tiene ninguna acotación que indique cómo se mostraba en escena, si era un actor disfrazado o un animal similar. Es importante señalar que, leones, caballos, perros y aves vivos fueron comunes en los teatros. Sin embargo, podían ser descritos o presentarse de manera sinecdótica, por ejemplo, en la misma comedia histórica, ocurre un enfrentamiento entre don Alonso y la sierpe de Fez, previo a la batalla, el gracioso Costanilla le alega a don Alonso:

COSTANILLA: ¿Estás
endiablado? ¿Quién te ha dicho
que resuelto para sierpes
el corazón he tenido?
Estoy, el día del Corpus,
con todos mis diez sentidos
temblando de la tarasca,
sin veneno ni colmillos,
hecha de lienzo pintado
y alfagías, porque he sido,
para contigo y con Dios,
siempre medroso de bichos.
Y ¿una sierpe de las señas
que has pintado y que no has visto
quieres que embista? Eso no
(*Más pesa el rey que la sangre*, II vv.1519-1526).¹¹⁴

Las tradicionales tarascas que desfilaban el día del *Corpus Christi* por las calles estaban hechas de cartón, tela y madera. Estas construcciones móviles tenían la función de atemorizar, amedrentar y espantar a los espectadores, como lo confirma Costanilla,

¹¹⁴ Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, Fran Bianco (ed.), Puvill-Editor, Barcelona, 1979, p. 116.

inclusive de quitarles las caperuzas de la cabeza.¹¹⁵ Los materiales que describe el gracioso podrían ser los mismos de los que está hecha la cabeza que menciona la acotación al final de la pelea con la sierpe:

Sale don Alonso con la rodela y espada llena de sangre, y Costanilla con la cabeza de la sierpe.

Mostrar al espectador una parte del animal ayuda, por un lado, a dimensionarlo y reforzar la descripción previa hecha por algunos personajes en escena; y, por otro, forma parte de los efectos especiales más populares de la escena áurea: “la cabeza cortada”; aunque este efecto era para las cabezas humanas que aparecían decapitadas en escena, Vélez de Guevara lo utiliza como la prueba de la hazaña del héroe. En la comedia *La Serrana de la Vera*, este efecto cumple la misma función cuando Gila derrota al toro, el cual no necesita aparecer en escena, pues basta que don Nuño, el rey Fernando y la reina Isabel se presenten como testigos de la pelea entre la mujer y el animal. La acotación del final de la escena indica:

*Descúbrase ahora entre los paños la cabeza del toro solamente, y ella echándole patas arriba.*¹¹⁶

La convención sinecdótica del teatro es parte de un pacto que acepta el espectador; lo mismo ocurre con los recursos escenográficos, que al mostrar parcialmente un elemento dejan entender que ocupa todo el escenario; que al mostrar la parcialidad de un elemento se

¹¹⁵ S.v: Tarasca en *Autoridades*. María Concepción García Sánchez comenta que las procesiones con el Santísimo en la celebración del *Corpus* se vuelven más lucidas y brillantes durante el siglo XVII, cuando aparece las tarascas, símbolo del mal y que siempre serán vencidas por las fuerzas del bien. "Las fiestas del Corpus y el espectáculo teatral en Úbeda en el Siglo de Oro", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Edición digital a partir de *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México 1996, pp. 125-135.

¹¹⁶ Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Enrique Rodríguez Cepeda ed., Cátedra, Madrid, [1983], 2013, p.109.

entiende que ocupa todo el escenario; como destaca Ruano de la Haza para la comedia de *El águila del agua* de nuestro poeta, en la que aparece la proa de un barco tras las cortinas y así se indica que la acción se desarrolla en la cubierta.¹¹⁷

Luis Vélez de Guevara no sólo se valió de efectos especiales y elaboradas coreografías para realzar y construir intrincadas escenas. El poeta no se olvida que el principal recurso del teatro en escena es el actor. Como lo vemos, por ejemplo, en la comedia *El niño diablo*, en la tercera jornada, hacia el final de la obra, se desarrolla el enfrentamiento entre padre e hijo, o capitán y bandolero. Peregrino, furioso con su padre por ser él su perseguidor, lo amenaza y se lanza decidido sobre él:

PEREGRINO: Para quedar satisfecho
de esta infamia, está una furia
diciéndome que esta injuria
pide que te pase el pecho.

(*Acométele*)

CÉSAR: Esta misma furia airada,
permita el cielo, villano,
que te saque de la mano
a pesar tuyo la espada.
(*Caésele la espada*)
Ríndate tu misma furia,
y de la siniestra haga
otro tanto con la daga
que levantas en mi injuria
(*vaya haciendo lo que dice*)
y porque tu fuerza loca
se confunda a maravillas,
hinca en tierra las rodillas
y pon en mis pies la boca,
que, al más caduco, prolijo
y loco furor paterno, debe,
aun dentro del infierno,
tenerle respeto un hijo.
De esa suerte, ingrato,

¹¹⁷ José María Ruano de la Haza, *La escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994, p. 261.

estás como piden tus agravios,
que aún son indignos tus labios
de los besos que le das.
¡Hola, soldados!
Salen los soldados
(*El Niño Diablo*, III, vv. 2675-2695).

La escena deja evidencia de la intrincada relación entre acción-palabra-intérprete; muestra cómo puede representarse un prodigio sin ningún aparato, sólo con las habilidades de los actores, ya que las acotaciones (kinésicas) están dirigidas al que interpreta a Peregrino, y, aunque no hay acotación relativa a la voz para César, sin duda, se requiere de fuerza en la interpretación de las palabras, primero porque todas son órdenes, y segundo, porque de ellas depende la restitución del niño diablo.

Cabe destacar el recurso de lo sobrenatural en el desarrollo de esta escena, aunque el demonio ya no está presente; la espectacularidad recae en la intervención divina por medio de las palabras del padre, quien, con permiso del cielo, logra doblegar al niño diablo y el “loco furor paterno” doma la furia que consume a su hijo. Peregrino admirado por la fuerza y determinación de su padre acepta humilde su castigo y derrota.

La destreza y cuidado que Luis Vélez dedica en su obra tiene la finalidad de vincularse con la audiencia; pues ya sean comedias históricas ya novelescas, incluso de santos, el gusto y creatividad para usar la mayor cantidad de recursos teatrales, explotar al máximo el espacio escénico, retomar los temas tradicionales o conocidos de antemano y, que, por tanto, decodificaba la audiencia con sólo algunos indicios, son todos elementos que aseguraban su éxito. Spencer y Schevill destacan:

To fill out the generous outline of his heroic conceptions he took his material wherever he found it of suitable dimensions; he magnified it after the manner of an empresario who exaggerates certain bits of stagecraft in order to convey the desired impression as forcibly as possible to the people on the other side of the

footlights. As a result, his combinations have the atmosphere now of a romance of chivalry, now of imaginary stories of adventure, tempered with the naïveté of a fairy story in which certain details are permissible because they stir the imagination of the audience.¹¹⁸

El uso de los mecanismos de tramoya, u otras máquinas en el edificio teatral, forman parte del desarrollo del género dramático, lo cual, puede reflejarse en las acotaciones y didascalias que los poetas crean. Sin embargo, no toda espectacularidad viene de la mano de los recursos teatrales mecánicos, la importancia del actor en escena y el privilegio de su voz no puede ser remplazado.

La mayor parte de la temática en la producción del ecijano recrea episodios familiares para la audiencia; gracias a los detalles en la descripción o el uso de máquinas logra estimular la imaginación y memoria del público. Sirvan los ejemplos anteriores, entresacados del repertorio de Vélez, como entrada a su producción que analizo a continuación, ya que, para estudiar los elementos tradicionales de su obra, es indispensable unir el texto espectacular con el dramático.

2.2 Elementos tradicionales: temas, motivos y géneros

Al igual que con los recursos teatrales escenográficos, Vélez de Guevara utiliza con toda libertad creativa los diferentes elementos de la literatura tradicional, temas y géneros conocidos de la tradición oral como el paremiológico o las leyendas, y que forman parte del acervo cultural del espectador, por lo tanto, estimularán su memoria y su imaginación. El autor desarrolla diferentes motivos en escena: eventos sobrenaturales como apariciones fantasmales, difuntos parlantes, tesoros encantados y enfrentamientos con adversarios

¹¹⁸ Spencer y Schevill, *The dramatic works of Luis Vélez...*, *op. cit.* p. xxi.

fabulosos. Entiendo por tema el asunto central sobre el que discurre el texto, que se encuentra en un nivel abstracto y que va desentrañándose conforme avanza la intriga. El motivo es la unidad mínima narrativa que puede tener diferentes desarrollos y funciones, además, goza de estabilidad argumental ya que es una acción recurrente; dependiendo del texto pueden existir varios motivos, como en el cuento, o sólo uno como ocurre generalmente en la leyenda. Mientras que el tópico es un elemento cultural, un lugar, tiempo u objeto que aparece de forma reiterada y la audiencia reconoce.

En las obras que destaco a continuación analizo los elementos tradicionales que han pasado por un proceso de transmisión-asimilación-apropiación y adaptación por parte del autor. Por ejemplo, el tema tradicional del engaño, en la comedia *El diablo está en Cantillana*, se desarrolla por medio del motivo del disfraz fantasmal junto con otros tópicos: la villa de Cantillana, cuya historia está contenida en el refrán que expondré, y la fecha más calurosa del año: el verano, es decir, un ubicación espacio-temporal que hasta el día de hoy son referentes culturales. Los eventos sobrenaturales formaron parte de la realidad del espectador, de su cotidianeidad, como comenta Aurelio González:

para ser verosímiles en la creación dramática tienen que tener su correspondencia en la realidad del espectador que acepta que la magia y el encantamiento son algo más que tópicos de una literatura de aventuras. Es el ámbito de la maravilla, que de acuerdo con la mentalidad y el imaginario colectivo de la Edad Media y los siglos posteriores tenía una existencia real y no entraba en el terreno de la simple fantasía.¹¹⁹

La realidad de la audiencia se liga y sigue la obra porque le habla de asuntos que conoce, porque los temas que aluden son códigos que ellos descodifican y, además, forman parte de

¹¹⁹ Aurelio González, "Ilusión y engaño en el teatro cervantino", *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 207-219. [212].

la oralidad que les rodea, ya no solo supersticiones y creencias, sino cuentos, romances y literatura de cordel. En este “ámbito de la maravilla” se da cabida a la duda, a la inquietud de aceptar que, en efecto, pueden aparecer fantasmas en las noches de verano, o que existan tesoros resguardados por seres sobrenaturales.

2.2.1. *El diablo está en Cantillana*: El tema de los amores ilícitos

Para desarrollar la historia del fantasma que aparece durante el verano andaluz, Vélez de Guevara toma la primera parte de un conocido refrán español para titular su comedia novelesca: *El diablo está en Cantillana*.¹²⁰ En el vocabulario de Gonzalo Correas aparecen dos refranes que relacionan al diablo con la población de Cantillana, el primero dice: *El diablo anda en Cantillana y el obispo en Brenes*, del que Correas apunta:

Dicen algunos viejos de Sevilla que hubo un obispo de anillo que tenía hacienda en Brenes; y estando él allí unos sobrinos suyos hicieron en Cantillana algunos desafueros y ruidos de noche, formando estantiguas y espantando a la gente para fines de sus amores.¹²¹

En esta explicación se relaciona a los jóvenes con las estantiguas, cuya característica es “ofrecerse a la vista”,¹²² lo cual ayuda a generar la reacción esperada de espanto. El segundo refrán apunta: *El diablo está en Cantillana, urdiendo la tela y tramando [o tejiendo] la lana*. Del que Correas señala: “El rey don Pedro dice que pretendió allí el amor

¹²⁰ El recurso literario de utilizar una parte del refrán en los títulos de las obras fue usual en la producción áurea. Antonio Pérez Castellan comenta sobre esta práctica lo siguiente: “El texto dramático que se fijaba junto al refrán no podía dejar de influir en el contenido cultural de éste, y así, de forma lenta, parte del mensaje ideológico que se introducía en la comedia se iba integrando en los valores significativos del refrán”. en, “Fantasmas, diablos y refranes en una comedia de Vélez de Guevara”, *Revista de Folklore*, 153, 1993, pp. 83-89. [p.83].

¹²¹ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.

¹²² S.v. *Estantigua* en *Autoridades*.

de una doncella principal desposada y el esposo venía a verla de noche hecho fantasma por miedo del rey; vino a espantarse la gente y hacer este refrán”. En lo que coinciden ambas historias detrás del refrán es en la aparición fantasmal fingida, ya en conjunto, como los sobrinos del obispo, ya individual como el astuto esposo.

Si recordamos que la estructura del refrán es bimembre, podemos decir que la primera parte del refrán sólo varía en el verbo (*está* o *anda*), mas, la ubicación (Cantillana) y el sujeto (diablo) permanecen. En ambos refranes el diablo funciona por antonomasia de desorden, miedo y engaño, ya que el mayor licencioso del mundo es el demonio, por lo tanto, cualquier desmán de magnitudes considerables sólo es comparable con lo que él puede causar, aunque no esté presente; de ahí que también exista la expresión: “hubo una de todos los diablos” para referirse a peleas o trifulcas. También, la expresión “un diablo en Cantillana” la utiliza el propio Vélez para referirse a la fiereza y decisión de su personaje, don Alonso Pérez de Guzmán, en la obra *Más pesa el rey que la sangre*. Ya para el siglo XX, a decir de Luis Montoto, *anda el diablo en Cantillana* “se ha convertido en el equivalente de haber turbaciones e inquietudes en alguna parte”.¹²³

A pesar de la ubicación precisa del refrán, parece enunciarse como sinónimo de desmán en un lugar conocido y puede presentarse sin el segundo miembro, por lo que, excluye tanto al obispo, como a al rey don Pedro e inclusive al capitán Lope Tenorio que, según cuenta Gonzalo de Oviedo en las *Quincuagenas*, recorría las cercanías de Sevilla: “haciendo muchos males y desafueros; y porque ejercía generalmente sus depredaciones en Cantillana, los arrieros y caminantes se alejaban de aquel camino, y acostumbraban a decir:

¹²³ Luis Montoto y Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, 1921, p. 238. T. I

‘vamos por otra parte, que está el diablo en Cantillana’.”¹²⁴ Por lo tanto, el diablo funciona por antonomasia de desorden, desmán y miedo; Cantillana, irónicamente, se vuelve sinónimo de “alguna o ninguna parte”, recurso narrativo tópico.

En el segundo miembro del refrán ocurre la variación, ya que introduce a personajes diferentes: al anónimo obispo, del que sólo sabemos que es de Brenes, que era ayudante del arzobispo de Sevilla y que su ausencia causa las estantiguas en Cantillana.¹²⁵ En el segundo refrán, de manera implícita, se le relaciona con el rey don Pedro I de Castilla, “el cruel” o “el justiciero”, monarca medieval, vigilante, popular y violento.¹²⁶ Asimismo, en este segmento del refrán: *urdiendo la tela y tramando* [o tejiendo] *la lana*, remite al oficio del tejedor o la hilandera, específicamente: a la habilidad y cuidado que implica urdir los hilos para realizar un tejido. Esta minuciosa labor puede compararse con la maquinación que requiere pensar y llevar a cabo un engaño. Urdir la tela y tramar la lana son labores metódicas, que tradicionalmente se han relacionado con la creencia en la capacidad del diablo para modelar engaños y fraguar conflictos.

“¡Urde aya, que la trama el diablo la carga!”,¹²⁷ enuncia otra entrada del *Vocabulario* que, además de la acción de urdir, introduce a otro personaje, el aya, la nodriza que suele funcionar de alcahueta; puede referirse a quienes parecen “tener diablo” para

¹²⁴ Luis Montoto, *op. cit.* p. 239.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Diccionario de la comedia barroca*, “Este discurso medieval contrastaba con el discurso moderno, no oficial, del rey inasequible, distante, lejano y burocrático del siglo XVII. ” Crf. Rey don Pedro. Su controvertida figura se prestó para la creación literaria por parte de muchos ingenios de la época, como Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Juan de la Hoz y Mota entre otros. Luis Vélez retrata al monarca tiránico en voz de su vasallo Lope: “porque don Pedro es cruel, / mozo, rey y enamorado” (vv. 147-148. I.), dice, quien sufrirá los caprichos amorosos de Don Pedro. Pongo aquí el comentario porque no puedo en nota. En Lope de Vega aparece en *Los novios de Hornachuelos* y en *Las audiencias del rey don Pedro* donde se representa el caso del zapatero y el rey del que luego se sirve Zorrilla ya en el XIX.

¹²⁷ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...op. cit.*

crear enredos y embaucar incautos. Por ejemplo, aquellos que planean espantar a un pueblo por medio del recurso del disfraz fantasmal, y así, satisfacer libremente sus deseos como lo hacen los sobrinos del obispo y el rey don Pedro, quienes urden y traman un engaño.

Las apariciones fantasmales fingidas son un motivo tradicional que aparece en los diálogos del *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, cuando los interlocutores narran: “que muchas phantasmas y visiones son fingidas”¹²⁸ como el de la mujer loca que espanta a los frailes haciendo ruido debajo de la tumba del caballero, tapada con un paño de luto. Otras fuentes sobre apariciones fantasmales a finales del siglo XVI se encuentran en los legajos de la Inquisición, como lo describe José Manuel Pedrosa,¹²⁹ sobre un matrimonio que escuchan lamentos en la parte inferior del piso, la mujer veía una sombra o un hombre sin rostro que entraba a su habitación.

Luis Vélez de Guevara toma la conocida leyenda detrás del refrán, al personaje del rey Pedro y el recurso del disfraz fantasmal y genera dos historias paralelas cuyo punto de encuentro será “la fantasma” que tiene atemorizada a la villa de Cantillana. Por un lado, se desarrolla la historia de los amores entre Lope Sotelo y doña Esperanza; las peticiones amorosas del tirano rey Pedro y los celos de la reina María; y por otro, el asunto de la aparición fantasmal que, como ya ha enfermado a muchos en Cantillana, los alcaldes buscan resolverlo enfrentando a “este demonio o fantasma” (III, v. 4), aunque fracasan, graciosa y vergonzosamente al estilo de un entremés. La primera narración de *la fantasma* es en voz don García, criado del rey Pedro, a quien le cuenta:

GARCÍA: Dicen que de pocas noches

¹²⁸ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, *op. cit.*, p. 706.

¹²⁹ José Manuel Pedrosa, *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, *op. cit.* p. 169.

acá, que, a las doce y media,
muchacha gente de la villa,
como tan tarde se acuestan
por ser verano, ha encontrado,
arrastrando una cadena
y dando tristes gemidos,
una fantasma tan fiera
que a la casa de la villa
más alta con la cabeza
igualada, y aun sobrepuja;
y por esta causa mesma
hay mil enfermos de espanto.
(*El diablo está en Cantillana*, II, vv. 114-125.)

El relato corresponde a las características de la leyenda tradicional. Contiene los elementos propios del género: el inicio que señala a una autoridad anónima que relata el hecho con el: “dicen que”; la ubicación espacio-temporal es precisa, la villa, o aldea de Cantillana como la llamará el rey más adelante. El verano andaluz sirve como encuadre del supuesto suceso sobrenatural, pues la estación más calurosa del año genera una dinámica social nocturna más activa.¹³⁰ Por lo tanto, la aparición fantasmal ha sido escuchada y vista por muchas personas, valiéndose del recurso sonoro de las cadenas y los gemidos, lo que ha logrado enfermar a las personas de la villa.

Luis Vélez recrea las diferentes versiones de la forma de la aparición, y de paso, ridiculiza la capacidad para hiperbolizar que se le atribuye al vulgo, ya que lleva la descripción de la aparición fantasmal hasta la manifestación diabólica; pasa de ser tan alta como el tejado de una casa, a la siguiente descripción:

¹³⁰ En los relatos de Torquemada también se menciona la estación como un referente: “y con ser verano, ellas venían casi desnudas y en blanco”, p. 705. Por otro lado, José Castellano en su artículo “Los fantasmas en la tradición andaluza...” *op. cit.*, narra que: “Yo mismo recuerdo que, siendo niño, todos los veranos se corría el rumor por Cantillana de que había una fantasma en determinada calle. A la fantasma se la describía cubierta con una sábana y una olla sobre la cabeza llena de velas encendidas”. (Testimonio de A. J. Pérez Castellano, 29 años).

ZALAMEA: Todos cuantos de ella hablan,
diferencian en el modo:
unos dicen que es muy blanca
y tan alta, que pasea
los tejados con la cara;
otros, que es un bulto negro;
otros, que es como una vaca
con tres cabezas, echando
por todas tres humo y llamas;
mas ninguno se conforma
con el otro.
(III, vv. 124-133.)

Vélez ha logrado que la forma del fantasma se configure con base en el imaginario de los villanos de Cantillana, quienes generan variantes en la constitución del ente: alto, blanco, negro, con forma de bulto o de animal diabólico. La vaca tricéfala que escupe fuego es cercana a la tarasca que menciona el gracioso Costanilla, por lo que se relacionaría directamente con una manifestación diabólica.

Luis Vélez lleva a la sátira la superstición y a los supersticiosos los ridiculiza como a grandes miedosos. Por medio de las versiones de la aparición fantasmal, el poeta recuerda la capacidad del vulgo para añadir elementos de otras narraciones y tejer una nueva. Capacidad que mencionan los interlocutores del *Jardín* y que revela cierta dinámica de la oralidad: “Guárdeos Dios de que algunas cosas de estas cayan en el vulgo, que, además de no querer desengañarse, crecen tanto de mano en mano las mentiras, que de una pulga vienen a hazer un elephante”.¹³¹

Las variantes sobre la aparición fantasmal son una forma de divulgar el suceso, y de paso, ahuyentar mirones. Para su comedia, Vélez toma de la materia tradicional el trasfondo

¹³¹ Antonio de Torquemada, *El jardín...op. cit.*, p. 706.

del refrán, es decir, el tema de los amores ocultos e ilícitos; y utiliza el recurso del amante disfrazado de fantasma. Cabe recordar que, el rey Pedro al saber del rechazo de doña Esperanza, porque ama a don Lope, envía a “su vasallo más fiel” al sitio de Archidona y le prohíbe verla.¹³² La desobediencia de don Lope desata las apariciones fantasmales, ya que no sólo no abandona Cantillana, sino que se aprovechan de “la fama y recelo / de esta fantasma que dicen” (III, vv. 711-12) para visitar a su querida por las noches.

El hombre disfrazado de fantasmas que sale por las noches para poder visitar a su amante es un motivo que continúa vivo en la tradición oral andaluza como parte del tema de los amores ocultos o ilícitos.¹³³ Este motivo temático es de raigambre folclórica y continúa vivo en la tradición oral andaluza, como lo demuestran los relatos recopilados en el trabajo de campo realizado por Enrique Rodríguez y José Pérez:

Quando decían "por ahí hay un fantasma" pues no pasaba nadie por esa calle. Generalmente [los fantasmas] tapaban una relación ilícita, alguien que tenía una querida, una cosa erótica. [...] Yo lo sé porque, cuando apareció aquel fantasma, yo se lo dije a mi madre, y mi madre me acuerdo que nos decía "¿Quién será el pendón que ha echao al fantasma?". (Declaraciones recogidas por nosotros el 11-2-87).¹³⁴

Los relatos sobre fantasmas fingidos, además de conocidos desde antaño, aluden al “juego erótico” o la “cuestión de faldas”, es decir, un amor oculto, ilícito o prohibido.¹³⁵ Que alguien “eche” un fantasma a andar por las calles del lugar, requiere de urdir y tramar un

¹³² Con este dato, Vélez ubica históricamente la comedia en el momento de las guerras de Granada que ocurrieron entre 1482 y 1492.

¹³³ Como lo demuestra el trabajo de campo realizado por Enrique Rodríguez Baltanas y Antonio José Pérez Castellano, “Los fantasmas en la tradición andaluza (Testimonios orales y reflejos literarios)”, *Revista de Folklore*, 80, 1987, pp. 65-69. [67].

¹³⁴ Enrique Rodríguez Baltanas y Antonio José Pérez Castellanos comentan: “Más de tres siglos después de que el dramaturgo Luis Vélez de Guevara escribiera esta comedia inspirada en un motivo folclórico de Cantillana, ese mismo motivo –como vemos- sigue vivo en la tradición oral de esta localidad sevillana a orillas del Gualalquivir.”, p. 69.

¹³⁵ José Manuel Pedrosa, *Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folclórica)*, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, (eds.), *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2006.

engaño muy elaborado, las apariciones, según cuenta la tradición oral de Cantillana, pueden tener una cabeza de calabaza con velas o sostener candelabros o velas durante el paseo nocturno. Es interesante que, en la recopilación actual, estas estantiguas llegan a estar relacionadas con otro tipo de asuntos ilícitos como el contrabando.¹³⁶

El desorden nocturno que generan estos fantasmas fingidos le permite a Vélez de Guevara insertar un recurso aún más contundente, relacionado con la veracidad de la aparición: los enfermos de espanto. La decisión de los alcaldes de ir en busca del fantasma está motivada porque los hombres y mujeres que han tenido el encuentro sobrenatural han enfermado o cambiado.

2.2.2 Castigos y consecuencias del encuentro sobrenatural

El inicio de la tercera jornada de *El diablo anda en Cantillana* ha sido bien señalado por Maria Grazia Profeti y Héctor Urzáiz como una escena entremesil por: “la rusticidad cómica del episodio”, es decir, el espacio y los personajes rurales, la independencia del episodio del resto de la trama y otros detalles, como: “el hisopo del sacristán, los juramentos, las burlas contra el hidalgo hambriento, las pullas y amenazas entre los “alcaldes encontrados”, los personajes ataviados “graciosamente”, etc”.¹³⁷

Los alcaldes de Cantillana, -Carrasca, un alcalde labrador y Zalamea, el alcalde vejete-, son quienes encabezan el grupo que va en busca de la aparición para enfrentarla; gracias a la plática que se desarrolla entre ellos, mientras atemorizados esperan a que se

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Héctor Urzáiz, *El teatro breve de Luis Vélez de Guevara, op. cit.*, p. 36. Algunos entremeses de Quiñones de Benavente comparten el tema de los difuntos fingidos como: *Los muertos vivos* y *El gori-gori*.

apersone el fantasma, sabemos del estado de aquellos que se han topado con lo sobrenatural; tal es caso de Blas de Olaya, que “estuvo sin habla un día”, o el de Antona que está con tercianas, o la Polanca que malparió un hijo, o el que cuenta el alcalde:

CARRASCA: Antón Crespo,
de escuchar desde su cama
el ruido, habrá tres días,
y serán cuatro mañana,
que no come y que se sale
como tinaja quebrada.
(vv. 113-118. III)

El conocimiento del poeta sobre la tradición oral de su tiempo, así como de las supersticiones y creencias, lo vuelven ejemplo de apropiación de la cultura popular que utiliza a su antojo, en este caso con sátira. La mudez, las fiebres, los partos espontáneos y la falta de apetencia son, en efecto, algunas de las secuelas consideradas nefastas tras vivir un suceso sobrenatural. Las consecuencias pueden ser tanto psicológicas como físicas, y en algunos casos son abiertamente castigos ejemplarizantes, es decir, la amonestación de algún hecho execrable. En el *Jardín* de Torquemada se mencionan ambos ejemplos, el de un muchacho que: “del trabajo que pasó quedó sordo y abovado de manera que nunca fue el que antes era” o, las consecuencias físicas más drásticas y, por lo tanto, más ejemplarizantes, como la del hombre que parecía estar muerto:

Con señales de mucha admiración. Porque tenía los huesos todos molidos que tan fácil era doblar las canillas de los brazos y piernas una parte como para otra parte que todo el cuerpo parecía hecho de massa, y además de esto, no tenía lengua, que de rayz le avía sido arrancada, y aunque la buscaron, no pareció.¹³⁸

138 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, op. cit., pp. 669-671.

Los castigos sobrenaturales buscan aleccionar sobre lo que puede pasar si se anda en malos pasos. Los desmembramientos eran sanciones comunes que, aunque se atribuían a un demonio, significan el castigo divino hacia el blasfemo. Estos correctivos sobrenaturales están presentes, sobre todo, en los *exempla*, la literatura escatológica, inclusive en los sermones, fuentes de las cuales también abrevan las relaciones de sucesos. En la comedia, los casos que confirman haber visto o escuchado al fantasma abonan al engaño de don Lope, quien aprovecha la superstición en su doble vertiente: la aparición misma y las consecuencias o castigos debidos al encuentro.

Luis Vélez asume una posición de escepticismo con respecto a dichos fenómenos por medio del personaje del rey Pedro, para quien las supersticiones son “errores populares”, y:

REY: Estas suelen siempre ser
fábulas de las aldeas,
que es la ignorancia inventora
y amiga de cosas nuevas.
(II, vv. 130-134).

La posición del rey, con respecto a estos sucesos, es de incredulidad y escepticismo, lo cual contrasta con las múltiples creencias del pueblo, no sólo en “la fantasma”, sino en las secuelas del encuentro sobrenatural. A diferencia de los alcaldes y villanos, la reacción del rey no es de horror, pues cabe recordar que para él las apariciones fantasmales son

“quimeras”. Pero cuando le toca enfrentarse al fingido fantasma, cauteloso dice para sí:¹³⁹

“he de mostrar / ánimo sin recelar, / que esto debo a quien soy”, y enfrenta a la aparición:

REY: ¿Eres Blanca, que de esposa
sólo me diste la mano?
¿Eres Fadrique, mi hermano?
¿Eres don Juan de Hinestroza?¹⁴⁰
¿Eres mi madre? Responde
si algo hay menester,
que yo te prometo hacer
cuanto pidas, aquí o donde
te fuere más importante
a tu descargo y descuento,
que para escucharte atento
ánimo tengo bastante.
¿No respondes ni haces nada?
Pues hacerte hablar procuro
ya que no sé otro conjuro
que el acero de mi espada
(II. vv. 769-775)

El poeta, conocedor de la tradición en fantasmas y apariciones, aprovecha la posición de poder de su personaje para que sea él quien enfrente al fantasma y ofrezca su ayuda, si la aparición lo requiere. El rey menciona a su esposa, lo que me remite al motivo del regreso de la esposa muerta que reclama al esposo su comportamiento (E221),¹⁴¹ éste podría desarrollarse si en efecto el fantasma fuera doña Blanca. La creencia de que el fantasma es

¹³⁹ Noelia Iglesias realiza un estudio comparativo entre la obra de Vélez como fuente para la de Pedro Calderón, *El galán fantasma*. Me interesa destacar una de las reflexiones de la autora con la que coincido: “El tratamiento del tema de la superstición es análoga también en las dos piezas, en las que el personaje noble muestra una evolución que va del escepticismo ante la existencia de seres sobrenaturales a la creencia debida a su propia experimentación.” Iglesias, “¿El diablo está en Cantillana de Vélez de Guevara fuente de El galán fantasma de Calderón de la Barca?”, *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Quebec, 2011, pp. 576.

¹⁴⁰ Doña Blanca de Borbón fue la primera esposa de Don Pedro, cuyo matrimonio no llegó a consumarse. Muerta en 1386. Ayala afirma que por orden del rey. Don Fadrique, maestre de Santiago, muerto por orden del rey. Don Juan Fernández de Hinestroza murió en 1359 en combate aragonés. Fue leal al Rey y “muy amado de él”, Según, Pero López de Ayala. En George Peale, *op. cit.*, notas complementarias, p. 205.

¹⁴¹ Stith Thompson, *El cuento folklórico* [1946], trad. Angelina Lemmo, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 82-85. Todas las referencias siguientes son de esta edición.

un muerto, y que, si su alma anda en pena seguramente necesita ayuda para “descargo y descuento” de algún asunto, es cercana al motivo del muerto agradecido (E341) presente en múltiples leyendas tradicionales; sin embargo, cuando las preguntas del rey no obtienen respuesta no se desarrolla ninguno de los motivos anteriores ya que el fantasma no es un muerto.

Si el supersticioso es un temeroso en exceso, como los alcaldes que intentando restablecer el orden de la villa van en busca de “la fantasma” y no bien ha aparecido salen despavoridos, entonces, la reacción del rey sería la esperada dada su embestidura; es él quien enfrenta a la aparición y restituye el orden cuando descubre que es un disfraz, y aún más, que quien lo porta es su vasallo desobediente don Lope Sotelo. En el cierre de la comedia, como corresponde, se exalta el poder real, en este caso su perdón. La intervención de la esposa y reina María de Padilla, quien celosa ha seguido a su esposo disfrazada de hombre, cobra relevancia al final, cuando lo enfrenta. Finalmente, el rey proclama: “don Lope Sotelo sea de doña Esperanza esposo” (vv. 881-82).

El motivo tradicional de hablar con un fantasma entendido como difunto aparece de forma velada o sugerida por medio de las preguntas del rey, pues rememora a sus propios muertos –esposa, hermano, amigo- para así saber si la aparición sirve de aviso, petición o advertencia. Sin embargo, la finalidad de este fantasma que ronda Cantillana es bien distinta, como ya he mostrado, y dista de aquel que, en efecto, ha muerto y aun así entabla conversación con lo vivos. Tal motivo se desarrolla en la comedia *El niño diablo* que expongo a continuación.

2.2.3 La conversación con un difunto en *El niño diablo*

El motivo de “conversar con un difunto” se desarrolla plenamente, incluyendo tópicos tradicionales y personajes mitológicos, en la segunda jornada de la comedia de *El niño Diablo*. Para desarrollar el motivo, Vélez crea el ambiente propicio cuando Peregrino, el llamado niño diablo, escapa al monte junto con su amante Fénix, debido a que los persiguen los soldados del rey por bandoleros. Una vez en el monte, en casi un centenar de versos, Peregrino va narrando su traslado por el cerro agreste.

La acción de escapar al monte es desesperada para quien la realiza, como también ocurre con la posesa Catalina, la Rojela, en la comedia de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, quien vuela al monte una vez que se ve rodeada y perseguida por la justicia. De igual manera, perseguido, Peregrino se adentra en el monte, que junto con el cerro y las cuevas son considerados lugares propicios para lo sobrenatural, por lo tanto, son tópicos tradicionales. Desde la perspectiva escenográfica, el monte es un elemento del decorado, una rampa provista de ramas, papel y cartón para crear la ilusión de naturaleza. Peregrino, entonces, se adentra al monte y lo describe:

PEREGRINO, *dentro*:

¡Por acá, Fénix! Ha entrado
la noche obscura, y los mismos
robles y tejos del monte
sirven de celajes fríos
a la espantosa tiniebla.

Sale peregrino

¡Qué lóbrego sobrecejo
cubre estos medrosos riscos
con las ramas! ¡Fénix, Fénix!
(*El niño diablo*, II, vv.1988-99).¹⁴²

¹⁴² Luis Vélez de Guevara, *El niño Diablo*, George Peale (ed.), Juan de la Cuesta, Delaware, 2011, p. 48.

La noche y la oscuridad son tópicos que juegan un papel central en el desarrollo de esta escena, ya que, el miedo que infunde el monte nocturno en Peregrino aumenta al ritmo en que avanza por él y la oscuridad incrementa. El temor a los muertos surge en medio de la noche, él que ha sido cazador se vuelve presa; Podemos recordar y comparar la situación que experimenta el rey don Pedro, de la comedia de *El Diablo está en Cantillana*, que cuestiona a la aparición fantasmal también durante la noche y bajo sus propios temores, pues, los evoca por nombre y apellido ya que son sus muertos. Peregrino, al contrario, los rememora lleno de miedo, en una suerte de “alucinación terrorífica” cuya primera descripción *desde dentro*, es decir que el personaje está fuera de escena, sugiere que hay un decorado específico que estimula la imaginación del espectador, y que, cuando el actor sale a escena lo dimensiona con sus palabras cargadas de miedo:

PEREGRINO: Parece que cuando sigo
alguna vereda acaso
por el tiento, que al sentido
se me ocurren cuantos hombres
he muerto, y en el camino,
sangrientos se me aparecen
arrojando basiliscos
por la boca y por los ojos.
¡Apartad, fieros vestiglos
de las tinieblas, dejadme!
¿Qué me queréis, enemigos?
(II, vv. 2031-41).

Los anónimos muertos que el niño diablo parece ver sugieren ser almas en pena. Si retomamos lo que expone Covarrubias en su *Tesoro*¹⁴³ para esta entrada, veremos que hay

¹⁴³ S.v. Alma en pena: “es lo mismo que visión fantástica, o imaginación falsa. Visión, espectro, suelen acontecer a los que no están despiertos ni bien dormidos y tienen cabeza de flaqueza. Oras veces suceden por el mucho miedo que la persona tiene, y cualquiera sombra, o cuerpo, no distinguiendo lo que es, le parece

una equivalencia con “visión fantástica o imaginación falsa”, además de ser un evento que les acontece a aquellos que “tienen cabeza de flaqueza.” Peregrino se estaría enfrentando a una especie de alucinación con “hombres” furiosos que maldicen a su asesino y que se asemejan a monstruos. Alfredo Rodríguez lo llama “agitación psíquica”.¹⁴⁴ Este estado es el tópico del fantasma derivado del arrepentimiento y que Vélez describe en los versos anteriores como entidades terroríficas, ensangrentadas y que escupen serpientes por la boca y se asemejan a monstruos salvajes y horrendos.

Las experiencias sobrenaturales que vive Peregrino, pues recordemos que antes ha sido testigo de su propio funeral, marcan su vida y muestran su peculiaridad como personaje “marcado”, destinado a desarrollar o emprender alguna tarea trascendente.¹⁴⁵ La transición de la madrugada al alba se asoma por medio de los versos de Peregrino, quien, finalmente, encuentra una ermita edificada en lo más solitario del monte, y gracias a que, “el sol, confusamente ha salido”, pueda leer el epitafio:

Aquí yace Polidoro,
que después de haber servido
a su rey de capitán
de caballos treinta y cinco
años, tomó contra el mundo
esta ermita por asilo
y acabando felizmente

aquello que tiene representado en su imaginación, sin embargo, de que, permitiéndolo Dios, el demonio se le causare visiones interiormente en la potencia imaginativa.” *Tesoro de la lengua española, op., cit.*

¹⁴⁴ Vanessa González realiza un detallado estudio sobre el concepto y el personaje del fantasma en algunas obras griegas y latinas. Apunta que: “Para poder apreciar la representación de los fantasmas como apariciones de difuntos, tenemos que esperar a la obra de Plinio el Joven (s. I-II d. C.), en las *Cartas*, y más precisamente la carta en la que encontramos una referencia a estos seres sobrenaturales”. “Sobre fantasmas y muertos fingidos en los entremeses. A propósito de *La fantasma*, de Francisco de Castro”, María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega editores, *Brujería magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante Virtual Miguel de Cervantes, 2016. p. 215.

¹⁴⁵ Experiencia que ya ha iniciado en el primer acto, cuando Peregrino tiene la visión de asistir a su propio entierro y que expongo más adelante. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, estudio introductorio, *El niño Diablo, op., cit.*,

en ella, habiendo vivido
otros treinta, con sus armas
mandó en este sitio
enterrarse, donde aguarda
la trompeta del Jüicio.
(II vv. 2074-77).

Las grandes honras fúnebre de este difunto lo alejan de aquellos anónimos que sin sepulcro se vuelven almas suplicantes y desafiantes que se encuentran en el Purgatorio.¹⁴⁶ El epitafio de Polidoro nos coloca frente a un difunto que no pena, al contrario, se destaca su cualidad de ermitaño cuya aparición funciona para dar consejo al niño Diablo, como veremos. Cabe la lectura del nombre del personaje y de aquel al que podría estar haciendo referencia, el Polidoro de la materia mitológica, al cual el ecijano cambiaría uno de los aspectos más importante del relato antiguo: su tragedia.

Recordemos que el personaje de Polidoro aparece en las metamorfosis de Ovidio,¹⁴⁷ es el príncipe niño asesinado y sin sepulcro, arrojado al mar desde una peña. También, está presente en la *Eneida* y sí que es un alma en pena que, al no recibir sepulcro, impregna a la naturaleza que le rodea de su sangre, y cuando Eneas pretende arrancar las hojas y los pimpollos, estos sangran.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Javier Ayala, *Fantasmas de la Nueva España, Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Guanajuato, 2019, “piden que los vivos intercedan por su alma pues se encuentran en el Purgatorio.”

¹⁴⁷ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Ana Pérez Vega, traductora, “Frente a Frigia está la tierra de los bistones, y allí el palacio de Poliméstora a quien Príamo, furtivamente, había encomendado la crianza de Polidoro, para apartarlo de la guerra frigia. Su decisión hubiera sido sabia, si no le diera también grandes riquezas que incitaran su avaricia criminal. Al ser vencida Troya, Poliméstora tomó la espada y la hundió en la garganta de Polidoro y, por ocultar el crimen, arrojó desde una roca su cadáver al mar” (vv. 429- 438). Editorial CSIC-Press, 1991.

¹⁴⁸ Aurelio Espinoza Pólit (trad.), *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, Editorial Jus, México, 1961, p. 289.

Para cubrir las aras de verdura
llevarme quise las hojosas ramas,
mas ¡oh prodigio horrendo inconcebible!
Del arbusto primero que desgajo,

Es importante destacar el elemento folclórico detrás del relato virgiliano y que no está presente en la versión ovidiana -ya que el cadáver de Polidoro es arrastrado por la corriente y llega a la costa tracia donde está Hécuba, su madre-¹⁴⁹ es decir, el del niño o la niña asesinada que cuenta su historia cuanto alguien intenta cortar las plantas que han brotado de su cuerpo.¹⁵⁰ Vélez, sin embargo, pasa por alto el motivo maravilloso y convierte el sepulcro de su personaje en una ermita de mármol y perlas. Esas riquezas, por las que fue asesinado en el mito griego, Vélez las sepulta con él en lo más profundo del monte, en un acto de total libertad y creación poética.

Que Polidoro tenga una lujosa ermita donde descansar librará a Peregrino de hacer algún ritual fúnebre, como el que realizan Eneas y su tripulación, ya que, además, el personaje virgiliano los incita a huir: “heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum” (45-46, III). El personaje del difunto emisario creado por Vélez, por el contrario, lo invita a entrar al sepulcro y propicia el encuentro sobrenatural para desarrollar el motivo:

PEREGRINO: El mármol han levantado,
cuya estrañeza estremece,
y del sepulcro parece
que sale un difunto armado
Sale el muerto

rompiendo la raíz, manan corruptas
gotas sanguíneas maculando el suelo.
Frío horror me sacude, y en las venas
me hiela la sangre. Otro pimpollo,
por penetrar la causa del misterio,
me propongo arrancar: de la corteza
corre otra vez la sangre gota a gota. (45-46 III).

¹⁴⁹ La tragedia y posterior venganza de Hécuba cobra mayor protagonismo en la obra ovidiana y se vuelve, también, materia de creación dramática con la tragedia de Hécuba de Eurípides.

¹⁵⁰ María Rosa Lida lo destacó ya hace algunos años, y encuentra la presencia del motivo en *El cuento del higo*, núm. 152, de la recopilación de Espinosa hijo; el cuento de *La flor maravillosa* en Fernán Caballero, *El lirio azul*, *La flor de lliri blau* y comenta que este cuento tiene presencia: “en toda la América española de México hasta la Argentina”. *El cuento popular y otros ensayos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 28-29.

MUERTO: Ya estoy aquí
 PEREGRINO: Ya te veo
 MUERTO: ¿Atreveráste a bajar
 conmigo a mi sitio y dar
 audiencia a cierto deseo
 que nos importa a los dos?
 PEREGRINO: ¿Por qué no?
 MUERTO: Dame la mano
 PEREGRINO: Toma
 MUERTO: No hay furor humano
 a los impulsos de Dios
 PEREGRINO: Del propio temor vencido,
 el recelo venzo en mí.
 MUERTO: Entremos
 PEREGRINO: Yo voy tras de ti
 MUERTO: ¡Bravo valor has tenido!
 FIN DE LA SEGUNDA JORNADA
 (II, vv. 2100-2102).

Este encuentro sobrenatural cambiará el rumbo de la intriga, por lo que, el personaje del difunto ermitaño funciona como heraldo que le revelará secretos al valiente Peregrino; además, la armadura de este difunto recuerda la restitución del orden por parte de la autoridad real, que solo de ultratumba pudo prender al bandolero niño diablo, quien sale del sepulcro totalmente fuera de sí y decidido a: “dar satisfacción a los cielos con penitencias notables” (II, vv. 2248-50).

En la comedia de Luis Vélez, el personaje de Polidoro es un difunto emisario, un alma no en pena, sino una que tiene una tarea encargada por Dios. En consecuencia, es un muerto dotado de autoridad divina para cumplir una misión, funciona entonces como ayudante sobrenatural. Además, su cualidad de ermitaño, puede ser la clave para que conserve en su memoria sabiduría o consejo que le permite presentarse ante los vivos para

expresar sus sentimientos y memorias hacia ellos, en este caso el conocimiento de un secreto.¹⁵¹

A partir de este encuentro se develan otros secretos que la audiencia y el lector contemporáneo descubren junto con el personaje: que su amada Fénix, por quien se ha vuelto bandolero y enemigo de su padre, es el mismo diablo encarnado; de este asunto trato en el siguiente capítulo.

Los elementos que comparte el Polidoro mítico con el de Vélez son mínimos, sin duda, puesto que es lo opuesto del destino trágico del niño príncipe asesinado a traición y sin sepulcro del mito. Mas, la aparición de un ermitaño redentor es un motivo universal que, además, nos conecta con el que seguramente sirvió de base para la creación del personaje de Peregrino, Roberto el Diablo; recordemos que:

en la leyenda francesa de Roberto el diablo (versión de Etienne de Bourbon, primera mitad del siglo XIII) es un ermitaño el que enseña penitencia al hijo del diablo y lo absuelve finalmente de culpa. Casi ninguna de las versiones en prosa y casi ningún libro de la Baja Edad Media renuncia al personaje tan familiar. El hospedarse junto a un ermitaño se transformó en una especie de “marca épica” de punto más bajo en la evolución de un héroe literario.¹⁵²

El personaje del ermitaño funciona como catalizador para que el protagonista enmiende su vida; y, aunque en la comedia no se hospeda con Polidoro, sí que realiza un *descensus ad inferos* que le cambia la vida. En *La espantosa y admirable vida de Roberto el diablo*, el ermitaño es un personaje que aparece en dos ocasiones, primero son varios, y muestran el

¹⁵¹ Javier Ayala comenta que: “Como consecuencia de aceptar la idea acerca de la continuidad de la vida en ultratumba, se aceptaba también la conservación de los sentimientos y la memoria de los difuntos, y por consiguiente se admitía que se presentaban ante los vivos para expresar dichos sentimientos hacia ellos, ya fueran buenos o malos para los testigos,” *Fantasmas de la Nueva España, Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en documentos novohispanos...op., cit.*, p. 46.

¹⁵² Elizabeth Freznel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980, s.v: Ermitaño.

lado violento y sanguinario del personaje pues son asesinados salvajemente por Roberto, como anuncia el epígrafe:

CÓMO ROBERTO EL DIABLO MATÓ A SIETE HERMITAÑOS QUE HALLÓ EN EL MONTE, E FUE AL CASTILLO D'ARQUE, DO ESTABA A LA SAZÓN LA DUQUESA SU MADRE, Y DE LAS RAZONES QUE EN UNO OVIERON [...] ¹⁵³

El personaje medieval está catalogado en los motivos de Thompson dentro de *Crueldades monstruosas* (S223.0.1) y su historia forma parte del cuento tipo 756B *El contrato con el diablo*, ya que sus padres, especialmente su madre, que en la mayoría de las versiones es quien implora al demonio un hijo, y dice: “aunque sea como el mismo diablo”, o “aunque el mismo diablo lo conceda”; por lo tanto, el personaje, peregrino al fin, no es culpable de sus tendencias demoníacas. ¹⁵⁴

Los primeros ermitaños del relato medieval son personajes cuya función radica en generar un asomo de remordimiento, el cual, lo impulsa a buscar a su madre y, en consecuencia, comienza su catarsis pues, cuando Roberto se entera, de labios de su madre, que ha servido al demonio y que ella es la culpable, decide comenzar su cambio de vida. Más adelante, cuando Roberto ya ha comenzado su penitencia y llega a Roma, el Papa lo envía con un “sancto hermitaño” confesor suyo y se desarrolla el motivo del ermitaño en el episodio llamado:

CÓMO UN ÁNGEL APARECIÓ EN SUEÑOS AL HERMITAÑO Y LE DIXO LA PENITENCIA QUE AVIA DE DAR A ROBERTO.

En la comedia, Luis Vélez decide que la madre de Peregrino ni siquiera se mencione, y da al niño diablo una contraparte femenina: su hermana Venus, que funciona como pretexto

¹⁵³ “Historias caballerescas, La espantosa y admirable vida de Roberto el diablo, assi al principio llamado, hijo del duque de Normandía, el qual, después por su santa vida fue llamado hombre de dios”, en, Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVII*, 2 vol., Turner, Madrid, 1995, p. 559. vol. I.

¹⁵⁴ Stith Thompson, *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo, Universidad Central de Venezuela, [1946], 1972, p. 352 y 649.

para desarrollar la historia de amor y violencia del rey Carlos, de quien se vuelve víctima y es atacada por su propio hermano al creerla deshonrada.

Finalmente, el personaje del difunto y el motivo de dialogar con él puede desarrollarse junto con otros temas tradicionales, por ejemplo, el de dar aviso sobre la ubicación de tesoros o de su propia tumba. Este tipo de difunto también ejerce una autoridad sobre el interlocutor, ya que, por lo general, lo condiciona con no voltear atrás, llevarlo a cuentas o cumplir con un aviso a un tercero para obtener la recompensa. También, el tesoro escondido puede estar encantado debido a que un alma en pena lo custodia, dicho vigilante pueden ser hombres asesinados por el dueño del tesoro y enterrados en el mismo sitio para, precisamente, custodiarlo y no permitir que nadie lo desentierre.¹⁵⁵

¹⁵⁵ En años recientes, el *corpora* de literatura de tradición oral mexicana se han nutrido gracias a las actuales investigaciones realizadas en diferentes regiones culturales del país; en los estados de Michoacán, San Luis Potosí, Veracruz y Puebla. Los *corpus* recopilados son una extensa muestra de la tradición y herencia compartida y ejemplifican la tradicionalidad del motivo de la pérdida de conciencia y otros motivos y tópicos que mencionaré más adelante. Pueden consultarse: Mercedes Zavala Gómez Del Campo, *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, tesis, El Colegio de México, México, 2006. Lilia Cristina Álvarez Ávalos, *Textos tradicionales del Valle de San Francisco: motivos, temas, tópicos y fronteras genéricas*, tesis, El Colegio de San Luis, San Luis potosí, 2014. Gabriela Samia Badillo Gámez, *Relatos sobre el Tentzo y otros seres sobrenaturales de la tradición oral de la región centro-sur del estado de Puebla*, tesis, El Colegio de San Luis, San Luis potosí, 2014. Adriana Guillén Ortiz, *Personajes y espacios sobrenaturales en la tradición oral de Coatepec, Veracruz*, tesis, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2016. Alejandra Camacho Ruán, *La transformación y otros motivos en la literatura tradicional de la sierra p'urhépecha*, tesis, El Colegio de San Luis, San Luis potosí, 2016. En el corpus tradicional de México, algunas de estas leyendas están relacionadas con la época de la Revolución y con los tesoros robados que se creía enterraban los revolucionarios en los cerros o cuevas. En la tradición oral mexicana se encuentran múltiples relatos sobre custodios fantasmales que resguardan un tesoro enterrado y pueden manifestarse con sonidos de balazos y cascos de caballos, es decir, funcionan como aviso y advertencia para ahuyentar al pretendiente del tesoro. En *La transformación y otros motivos de la literatura de tradición oral de la sierra p'urhépecha*, *op. cit.* En el corpus de Mercedes Zavala recopilado en el noroeste de México se encuentra las leyendas: *La cueva del cerro del salteador*, *El gringo* y *La cueva Lamadrid* y *La cueva de los huesos*, en las que el vigilante del tesoro es un “ánima que sigue vigilando” y mató el soldado dueño del tesoro. *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, tesis, El Colegio de México, México, 2006, pp. 307-315. En otro sentido, cabe recordar que la consulta a los muertos es una creencia en la que los nigromantes se basaban para hacer sus rituales y conseguir la ubicación de tesoros o cuevas encantadas.

Los custodios de tesoros pueden ser personajes sobrenaturales no precisamente muertos, pero sí encantados, como lo muestra la leyenda que desarrolla Vélez de Guevara en la comedia de *El verdugo de Málaga*, y que expongo a continuación.

2.2.4 La leyenda de la mora encantada y el tesoro escondido en *El verdugo de Málaga*

Ya he comentado el especial interés del poeta ecijano por la Historia, pero cabe destacar su gusto particular por el tema moro, pues este ocupa “una quinta parte de toda su producción dramática”, según analiza Juan Matas sobre esta “moda teatral” de la que Vélez participó activamente.¹⁵⁶ La comedia de *El verdugo de Málaga* se desarrolla en el contexto histórico de la Reconquista, específicamente durante el cerco de Málaga, que según narra en la *Historia de los reyes católicos* Andrés Bernáldez, algunos soldados creían que con la presencia de la reina doña Isabel sería suficiente para que los moros se rindieran, pero éstos no dejaron de pelear, lo cual causó el elogio por parte de los cristianos. El ideal caballeresco medieval sobre la honra y el amor encuentra en el moro otra forma de expresión del personaje heroico, que seguramente respondía, también, al gusto del público por lo exótico.

¹⁵⁶ Juan Matas Caballero, "Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros", *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*, Toledo, 2005, p 319. Por su parte, Ángel J. Valbuena Briones apunta que Vélez: “ha superpuesto ingeniosamente el tema cristiano al tópico morisco” en esta obra. *Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón*, George Peale, *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1983, p. 40.

En la comedia aparecen Abencerraje, el moro caballero¹⁵⁷ y Zoraida, la dama mora, ambos personajes muestran el estatus del moro poderoso y van acompañados de sus criados, Gambali lacayo moro y Zulema. Es importante subrayar que Vélez decide integrar la parte mística que rodeaba a estos personajes y da principal importancia a la historia de la mora que habita en la torre encantada.¹⁵⁸ El personaje principal de la comedia es don Domingo de Meza, quien enfrentará al moro caballero, las calumnias de Zoraida y las apariciones de la mora encantada.

Antes de ser el verdugo de Málaga, Domingo es descrito por su padre como un pillo que ha “tenido mil pendencias”, que vende la hacienda paterna y acuchilla a quien le afrenta. Sin embargo, durante la discusión que abre la primera jornada, el hijo busca redimirse y le confiesa a su padre su deseo de ser labrador y ejercer ese “ejercicio bizarro.” La respuesta del padre hidalgo a su hijo descarriado es heredarlo en vida, le ofrece por hacienda una enorme casona ubicada: “De Málaga cuatro leguas / a la parte de Levante”, en la que hay abundancia de viñas, olivos y, por su cercanía al mar, pescado. Sin embargo, le advierte:

JUAN: Esto es lo bueno que tiene,
pero ahora, hijo, resta,
que lo malo, y los peligros,
que en ella se han visto, sepas.

¹⁵⁷ Los Abencerrajes fueron una familia muy influyente en la vida política y social del reino de Granada en el siglo XV. Además, en las crónicas medievales se elogia su “virtud como hidalgo caballero” así como el sentido de la honra y el amor. La historia ofrece testimonio del carácter caballeresco que tomó la guerra en Granada sus últimos momentos: la concepción sentimental del moro caballeresco. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Francisco López Estrada (ed.), Revista de archivos, bibliotecas y museos, Madrid, 1967. Diego Catalán, “Ideales moriscos en una crónica de 1344”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 579-582.

¹⁵⁸ María Jesús Lacarra comenta que son: “seres legendarios, cuasimíticos, capaces de acciones mágicas, constructores y acumuladores de tesoros encantados.” En “La imagen del otro, moros y moras encantadas en el folclor aragonés”, *Le forme e la storia*, VIII, 1, 2015, pp. 455-67.

Esta es fábrica de Moros,
cuyas levantadas piedras
puso en nombre de Mahoma
un Sultán Zelin de Zeura.¹⁵⁹
Ganáronla tus pasados,
cuya sangre en tus saetas
fueron rubíes esmaltados,
que en dichos templos cuelga.
No hay quien se atreva a habitarla,
porque en llegando a sus puertas,
oyendo medrosos aullidos,
y gran tropel de cadenas.
Y si es de noche parece,
que no hay piedra sobre piedra
y que en sus senos habita
la infernal morada eterna.
(*El verdugo de Málaga*, I, vv. 188-212).¹⁶⁰

Con esta tirada de versos se perfila la leyenda de una casa o torre encantada debido a su origen moro.¹⁶¹ Al narrar la historia de la casona y destacar que se construyó en nombre de Mahoma, el padre explica su origen pagano, y que, aunque arrebatada por el linaje de los Meza, guarda algún encanto, creencia que rodea a estos personajes aún en la actualidad. Calificar de “infernal morada” al caserío debido a los ruidos y aullidos es una forma de maximizar el efecto sonoro, el cual destacará lo sobrenatural del suceso y del espacio

¹⁵⁹ Es muy probable que se refiera al sultán otomano Selim II, quien fue derrotado en la batalla de Lepanto en 1571. Necesitaría consultar la edición de María Grazia Profeti para saber qué datos son los que ella investiga. Libro no encontrado.

¹⁶⁰ Luis Vélez de Guevara, *El verdugo de Málaga*, Reproducción digital a partir de *Parte diez y seys de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España ...*, En Madrid por Melchor Sánchez Acosta de Mateo de la Bastida ..., 1662, [18] h., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2010.

¹⁶¹ En el estudio de Daniel Salmador Hernández y Ángel Luis Salmador Martín, destacan que: “En la impronta residual arrastrada por la toponimia y el folklore ibérico estos seres sobrenaturales [moros, moras y encantadas] siempre están vinculados a la creación de accidentes geográficos relevantes, así como la construcción de castros y diferentes megalitos.” En “Las Moras y los Moros mitológicos”, *Raíz Ibérica*, Madrid, 2009, p. 1.

encantado y se volverá recurrente en las escenas con la aparición. El padre prosigue con la advertencia e inserta otros personajes que cambian el rumbo de la leyenda:

JUAN: *Unos dicen* que hay un mago
que los demonios sujeta
con palabras y conjuros,
a quien todos reverencian.
Otros que es una Mora encantada,
que por Zelin desde Persia
vino por su mucho amor
a darle muchas riquezas.
Y que hay dentro un gran tesoro
cuya espantosa grandeza
se guarda para quien diere
fin a su encantada fuerza.
(I, vv. 213-224).

Las variantes del suceso son distintivas de la apertura de los textos orales, en estos versos se sugieren tres leyendas diferentes en el lugar encantado: la del mago o nigromante que la habita, la leyenda de la mora encantada y la leyenda del tesoro oculto. La marca de oralidad del relato se refleja en la forma como inicia: “unos dicen” y “otros [dicen]”, es un rasgo distintivo de la tradición oral, específicamente del género leyenda; como en la del fantasma en Cantillana, la marca de una autoridad anónima está al comienzo del relato. Como podemos ver, una vez más, Luis Vélez está recreando no sólo el contenido del género tradicional, sino también, la dinámica de la transmisión en variantes que lo configuran.

Don Juan de Meza es conocedor de los rumores que rondan su propiedad y lo que se cuenta de la casa; inclusive, los moros que rondan el lugar saben de la leyenda de la torre, que está deshabitada debido a “mil visiones” (v. 810). Sin embargo, don Juan alienta a su hijo, recordando las hazañas que de él se cuentan, su bravura, rapidez, agilidad con la

espada y valor. Domingo y Bonete, su lacayo y gracioso, sufren una serie de peripecias en la torre que confirman los rumores sobre la torre encantada. En su primera noche tienen el encuentro sobrenatural con una aparición que se transforma en diferentes entidades en escena y a la vista del público:

Hacen ruido de cadenas.

BONETE: ¿Escuchas?

DOMINGO: Calla.

BONETE: ¿Está la lámpara bien?

DOMINGO: Déjala un poco más alta.

BONETE: Yo me echo, que estoy cansado.

DOMINGO: No duermas.

BONETE: Tal tropel anda,
que, aunque quiera no podré.

DOMINGO: Esta alerta que a esta cuadra
va saliendo un bulto negro,
que una gran cadena arrastra,
no pierda el uno la luz.

BONETE: Tú serás.

DOMINGO: De buena gana.

BONETE: Ya se acerca la visión.

DOMINGO: Socorredme, Virgen Santa.

Sale de un lado un hombre con una túnica, y cabellera negra, y esté el lado un palmo levantado de tierra. (I, vv. 1067-1080).

La acotación ofrece información no sólo para el montaje escénico, al especificar vestuario y utilería, sino también ayuda a recrear las grandes dimensiones con las que se suelen caracterizar en las leyendas a estas apariciones, como diría el alcalde de Cantilla: “que a la casa de la villa / más alta con la cabeza / iguala”. (*El diablo está en Cantillana*, II, vv. 122-124). En *El verdugo de Málaga*, el elaborado encuentro entre la aparición y los hombres se desarrolla en dos partes, primero al dejarse ver y seguir; después, se sugiere una búsqueda a oscuras debido a que la vela se ha apagado, por lo que Bonete cae por las escaleras, como lanzado con furia; finalmente, amo y lacayo van en busca de la visión:

DOMINGO: Colérico estoy, y pienso
hacer pedazos la casa,
hasta encontrar la visión,
a cozes y cuchilladas.

BONETE: Ya vuelve a salir.

DOMINGO: Camina.

*Entrase por una puerta, y salen por otra tras la visión, que volverá a estar en el
lado, y en medio de la tabla se volverá un demonio.*

DOMINGO: Por aquesta cueva baja

BONETE: Fuego por la boca arroga.

DOMINGO: No temas, sígueme y calla.
(I, vv. 1105-1113).

[Fin de la primera jornada]

El juego de entradas y salidas de los personajes genera un cierre dinámico y lleno de acciones: peleas, transformaciones a la vista, caídas y, finalmente, la aparición de un demonio que arroja fuego por la boca y desaparece dentro de una cueva. Nuevamente el encuentro con lo sobrenatural es cercano a una escena de entremés, pues el personaje de “la aparición” tiene muchas acciones y una de sus características es la multiforma, la metamorfosis en diferentes entidades. Asimismo, las acciones peculiares, como vemos más adelante cuando Bonete se queja con Domingo del estado en que lo tiene:

BONETE: Toda la noche he de andar,
cual murciélago o lechuza
mirando si el diablo cruza,
o si me quiere llevar
[...]
Sino se busca ocasiones
para darme malos ratos,
hoy me esconde los zapatos
y mañana los calzones.
(II, vv. 1313-1324).

La aparición de la torre encantada gusta de dejarse ver y así causar temor, como el fingido fantasma de Cantillana, sin embargo, esta sí es sobrenatural y aparece como demonio, sombra enorme, con cadenas, fuego y, además, realiza acciones cercanas a las de los

duendes, como esconder o cambiar objetos de lugar. Estas apariciones no volverán a verse en escena, pues más adelante sabemos que fueron originadas por la mora encantada que habita en la cueva que la mantiene presa, como veremos.

Una característica de los protagonistas de la comedia que trata temas sobrenaturales es ir y descubrir “el encanto”. Es decir, son personajes que para desenmascarar el engaño o el prodigio lo enfrentan. Como ya se vio con el rey don Pedro en la comedia de *El diablo está en Cantillana* o Peregrino en *El niño diablo*, don Domingo no es la excepción. Cuando ya es conocido como el Verdugo de Málaga - “que diez moros en prado, / por tu mano has degollado”, como le dice el Abencerraje derrotado (II, p. 128)- decide volver solo a la torre y esperar. Por la noche, escucha un canto sobrenatural que lo llama y lo compara con “el bravo Cid campeador” y con “al valeroso Bernardo”. El canto lo guía a la cueva en cuya entrada:

Salen dos con túnicas negras, y hachas encendidas, y un león en medio, y prosiga Domingo.

[...]

Empieza a dar de cuchilladas al león y entrase y descubre una cortina donde estarán joyas como de tesoro y una Mora que es la encantada.

Las visiones con las que pelea Domingo, aunque parecen poderosas, huyen al escuchar su fe en Cristo. Finalmente, el caballero Domingo vence la visión y descubre a la mora. Quien relata su leyenda:

MORA: Llega gallardo mancebo,
 que por secreto divino
 las treguas de aqueste encanto
 con tu valor has rompido,
 que por permisión de Alá
 en estas cuevas habito
 de un espíritu engañado
 a quien la memoria rindo.
 Cien años a que está aquí

este tesoro escondido,
que a falta de honrados pechos
con encantos le resisto.
Por tu valor, y obediencia
que hoy a tu padre has tenido,
y por rezar un rosario,
que ha fundado otro Domingo.
Y por tus intercesores
que con Dios mucho han podido,
mereces que yo me ausente,
y quedes tu ufano y rico.
Y que así me lo manda Dios,
por el Ángel que has tenido,
y tienes por guarda tuya,
bien te ha guardado y servido.
Vive alegre, que jamás
verán aquí los nacidos,
ni los que están por nacer,
sombra, visión, ni peligro.
(II, vv. 1952-1979).

El poeta retoma los elementos culturales conocidos sobre las leyendas de tesoros ocultos en cuevas al personaje de la mora que funciona como guardiana y custodia del tesoro es decir, que el tesoro no está encantado por sí mismo, sino que es ella quien utiliza las apariciones y ruidos como estrategia para resguardarlo en espera de quien lo merezca. Las virtudes que Domingo muestra, como la obediencia y la devoción, así como la protección divina, ayudan a que el héroe se vuelva merecedor del tesoro que, además, necesita, pues baste recordar que la mujer que él ha deshonrado, Aldonza, vive ahora en la casa paterna esperando casarse con Domingo. La mora reconoce las hazañas de Domingo, “verdugo fuerte” y lo invita a pasar y tomar el tesoro que ha ganado.

Luis Vélez toma varios elementos de la conocida leyenda de *La mora encantada*, cuya referencia aparece en el prólogo al *Tesoro de la lengua* de la pluma de Sebastián de Covarrubias:

... por conformarme con los que han hecho diccionarios copiosos y llamándolos Tesoros, me atrevo a usar deste término por título de mi obra, pero los que andan a buscar tesoros encantados suelen decir fabulosamente que, *hallada la entrada de la cueva* do sospechan estar, les salen al encuentro *diversidad de monstruos fantásticos*, a fin de les poner miedo y espanto para hacerlos volver atrás, amenazándolos un fiero jayán con una desaforada maza, un dragón que echa llamas de fuego por ojos y boca, un león rabioso que, con sus uñas y dientes, hace ademán de despedazarlos; pero venciendo con su buen ánimo y con sus conjuros todas estas fantasmas llegan a la puerta del aposento, donde hallan a *la mora encantada* en su trono, sentada en una real silla y cercada de grandes joyas y mucha riqueza, la cual, si tiene por bien de les dejar sacar el tesoro, van con recelo y miedo de que en saliendo afuera, se les ha de convertir en carbones. Yo he buscado con toda diligencia este Tesoro de la lengua castellana y lidiado con diferentes fieras, que para mí y para los que saben poco, tales se pueden llamar las lenguas extranjeras...¹⁶².

Aunque Covarrubias lleva su disertación hacia sus propios fines al comparar a las fieras con las lenguas extranjeras, sin duda también da una versión muy detallada de la idea del tesoro encantado y resguardado por seres fabulosos. Los tesoros encantados que describe están ligados al tópico de la cueva y al motivo de los adversarios sobrenaturales. Ambos recursos tradicionales están presentes, también, en la escenificación de Vélez, así como, la aparición de la mora encantada rodeada de riquezas. Se suma al relato de Covarrubias la extendida creencia de que los tesoros encantados pueden volverse carbón. Lo que se conoce como “tesoro de duendes” y que proviene del *Thesaurus carbones facti sunt*.¹⁶³ Si bien, no se desarrolla el motivo en esta comedia, sí hay una alusión por parte de Bonete cuando su amo le cuenta que ha desencantado el tesoro y quiere sacarlo de la torre: “BONETE: esas joyas son de duende, tiene de quedarse aquí.” (III, vv. 2489-90).

¹⁶² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española.... apud.* Alberto E. Martos García y Aitana Martos García, "Etiología y hermenéutica del motivo folclórico y el proverbio clásico *Tesoro de duendes*," *Andamios* 12, 27, 2015, pp. 213-235.

¹⁶³ Alberto Martos concluye: “Desde el Siglo de Oro la noción tesoro se monetariza y se racionaliza, de forma que el interés por el folclor es objeto de numerosas citas literarias: el tesoro pasa a ser, por antonomasia, un cofre con monedas de oro que han dejado los moriscos y el tesoro de duendes, un dicho que resume un bien inasible, evanescente.” *Ibid.*, p. 227.

El personaje de la mora encantada se volvió frecuente en el siglo XVI. En este caso muestra a una custodia femenina, por lo general las mujeres son parte del tesoro no quienes lo resguardan, de ahí que considere importante señalarlo. Por otro lado, el personaje también está presente en algunas relaciones de sucesos, en las que las moras son la perdición del cristiano.¹⁶⁴ A decir de Alberto Martos: “las moras encantadas son como divinidades tópicas, númenes o *genius loci* vinculados a enclaves singulares con una toponimia específica, hoy opaca”.

Las características de este personaje aún se encuentran en la tradición española actual. Con sus respectivas variantes, *La leyenda de la mora encantada*, *La cueva de la mora* o *La encantada* son leyendas que narran la misma historia: una mora, hija de un jefe árabe, se enamora de un cristiano, viven un amor imposible que finalmente es descubierto y, en algunas versiones, el padre confina a la hija en una torre hasta que muere en otra, la maldice y se convierte en gallina y sus damas en polluelos. La aparición de la chica o la gallina sucede durante la noche de San Juan y quien la ve queda encantado, o si atrapan a la gallina tendrán riqueza.¹⁶⁵ Como resume María Jesús Lacarra:

Las moras del folclore aragonés tienen su correlato en otras regiones de España, con diferentes nombres. Son las mouras de Galicia, las xanas de Asturias, las lamiak del

¹⁶⁴ Claudia Carranza comenta sobre el personaje de la mora que fue un “tópico frecuente en las historias sobre cautiverios es el del encuentro con las hermosas e independientes moras, más peligrosas aún para los católicos, puesto que seducen a los hombres para doblegar su fe. [...] la de la mora rica sería, a decir de Sola, una “figura tan matizada” que probablemente fue constante desde el siglo XVI” *De la realidad a la maravilla...op., cit.*, p. 284

¹⁶⁵ Las leyendas que cito las tomo de páginas de internet [Consultadas el 6 de noviembre 2020: <https://cacereshistorica.caceres.es/patrimonio-oculto/historias-y-leyendas/> y <https://www.cuadernosmanchegos.com/region/castilla-la-mancha/leyendas-de-castilla-la-mancha-la-mora-encantada-1-10126.html>]

País Vasco, las ‘mozas de agua’ de Cantabria o las donas d’aigua de Cataluña, pero también tienen sus paralelos en el universo imaginario europeo.¹⁶⁶

Al personaje de la mora se le relaciona con acciones como hilar, amamantar niños o acicalar sus largos cabellos negros con un peine de oro o de plata. Además, se le asocia con transformaciones del paisaje, ya que se cree que cargan pesadas rocas en la cabeza y las trasladan de un lugar a otro.¹⁶⁷

El tema del tesoro oculto-encantado puede presentarse en una enorme variedad de realizaciones, por ejemplo, ligado a “animales mágicos” (B100-13199), o formar parte de los avisos nocturnos como en “el tesoro soñado” (Tipo 1645). En la comedia, el motivo del tesoro tiene además una aplicación verosímil al resolver las carencias de los personajes, asimismo Luis Vélez entreteje todos los elementos de la conocida leyenda de la mora encantada, que, además, corre de manera paralela con el encuentro, pelea y derrota entre Domingo y el caballero moro Abencerraje. La construcción de historias paralelas ayuda a desarrollar el suceso sobrenatural a la par del evento histórico llevado a las tablas artificio común en la creación velecina.

La leyenda de la mora encantada contiene diferentes motivos que pueden desarrollarse de manera independiente, por ejemplo: la torre en la que habita, que además de ser un tópico, está encantada por sus industrias, el tesoro oculto y el enfrentamiento con adversarios sobrenaturales. Por lo tanto, puede considerarse una leyenda compleja con múltiples aristas de estudio.

¹⁶⁶ María Jesús Lacarra, “La imagen del otro, moros y moras encantadas en el folclor aragonés”, *Le forme e la storia*, VIII, 1, 2015, pp. 455-67. P. 466.

¹⁶⁷ Daniel Salmador Hernández, Ángel Luis Salmador Martín, “Las Moras y los Moros mitológicos”, *op. cit.*, p. 15.

Sobre los adversarios fabulosos, baste por ahora decir que suelen ser una de las pruebas del ascenso del héroe, puesto que el mayor adversario del caballero y de los héroes de cuentos maravillosos es el dragón, aunque, también puede funcionar como un símbolo. El motivo tradicional de asesinar al dragón forma parte del repertorio de nuestro poeta, y la hazaña corre a cargo de don Alonso Pérez de Guzmán, en la comedia *Más pesa el rey que la sangre*, que merece su propio análisis.

2.2.5 La pelea con la serpiente de Fez en *Más pesa el rey que la sangre*

La obra *Más pesa el rey que la sangre* es un drama histórico-novelesco, cuyo personaje principal es don Alonso Pérez de Guzmán (1256-1309) “El bueno”.¹⁶⁸ La defensa de Tarifa en 1292 es la hazaña más sobresaliente por la que se recuerda a don Alonso Pérez, ya que elige sacrificar a su propio hijo antes que rendirse y entregar el sitio. Se cuenta que él mismo lanzó la daga con la que los moros asesinan a su hijo. En la comedia de Luis Vélez, don Alonso dice:

ALONSO: Por Tarifa le ofrecí,
 que el moro me amenazó
 con él sino la rendía,
 y para que más seguro
 lo intentasse, desde el muro
 le eché el puñal que traía,
 porque mi lealtad pregone
 el sol. Ya ha rendido agora

¹⁶⁸ Ignacio Arellano resume: “Estuvo al servicio del monarca de Marruecos combatiendo en África, de donde fue llamado por Alfonso X para que le ayudara contra la rebeldía del príncipe don Sancho, pasando nuevamente a África más tarde, hasta la muerte del sultán Aben Yusuf. Cuando Sancho sube al trono lo nombra alcaide de Tarifa, fortaleza que defiende ante las tropas de los moros en cuya alianza iba el príncipe don Juan, protagonistas todos de los episodios que vemos en la comedia”. “Entre Castilla y Marruecos: las aventuras heroicas de Guzmán el bueno en *Más pesa el rey que la sangre*, de Luis Vélez de Guevara,” en Mohammed Salhi (coord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*, El Jadida-Casablanca, Rabat, 1997, pp. 53-64.

Pedro a la inclemencia mora
la vida.

(*Más pesa el rey que la sangre*, III vv. 2425-33).¹⁶⁹

La lealtad de don Alonso Pérez se demuestra con esta drástica acción, sólo comparable con la conferida por Dios a Abraham. Asimismo, la lealtad de don Alonso puede relacionarse con la del héroe caballeresco medieval, el Cid Campeador, con el que comparte, también, el destierro, la relación con los moros y la pleitesía del león.¹⁷⁰ La materia caballeresca que se entreteje en la biografía de don Alonso encuentra su máxima expresión en la leyenda de la pelea con la sierpe de Fez, en la centraré mi atención, pues no hay elemento de raigambre folclórica más añejo que la pelea contra un ser fabuloso relacionado con reptiles.

La leyenda de don Alonso tiene, por lo menos, tres fuentes escritas, la crónica: *Origen de la casa de Guzmán por mosén Diego de Valera*, a mediados del siglo XV; la obra de Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (1540), en la que aparece el relato del dragón con más detalle y contenido caballeresco además, es la versión más conocida; y el romance titulado *De cómo estando Guzmán el bueno a servicio del rey de Marruecos, mató una sierpe, y domó un león que con ella combatía* (anónimo).¹⁷¹ De este último reproduzco los últimos versos:

¹⁶⁹ Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, Fran Bianco (ed.), Puvill, Barcelona, 1979.

¹⁷⁰ Javier J. González Martínez en su estudio concluye que: “El destierro, la lealtad sin fisuras, el dominio de los leones y la lucha con la sierpe convierten a Guzmán en un miembro más del selecto grupo de arquetípicos héroes de caballería.” *Más pesa el rey que la sangre*: el Guzmán de Luis Vélez junto al *Quijote* y el *Cid*, Desirée Pérez Fernández (coord.), Juan Matas Caballero, José María Balcells (editores), *Cervantes y su tiempo*, Universidad de León, León, 2008, pp. 439-448, T. I.

¹⁷¹ Los investigadores R. Spencer y Schevill consideran que la obra *Chronica De Los Mni excelentissimos señores duques de Mcdinacidonia etc.*, por el Maestro Pedro de Medina, sea posiblemente la crónica en la que Vélez se basa, sin embargo, debido a las fechas, es más probable que sea la de Barrantes escrita años antes. El texto de Barrantes lo tomo de la reproducción que hace para su trabajo Antonio Romero Dorado, “Fuegos

¡Oh, gran Don Alonso Pérez
que en la vida estás gozando
ser semejante á dos santos
en hecho tan señalado:
A San Jorge en darle muerte
a la sierpe que has matado;
y á Jerónimo, pues tienes
león á tus pies postrado!¹⁷²

San Jorge es considerado el santo de los militares, protector de los cruzados, los caballeros y los soldados. La leyenda de San Jorge y el dragón se narra en la *Legenda Sanctorum* (S. XII) o *Legenda aurea* (S. XIII) de Santiago de la Vorágine. Se cuenta que San Jorge liberó a la ciudad libia de Silca de un dragón que con su aliento destruía todo y arrasaba con los ganados. Una de las versiones cuenta que San Jorge condicionó la salvación del pueblo, él eliminaba al dragón y ellos se volvían cristianos.

La acción que comparten San Jorge y don Alonso Pérez es la de oponerse a un ser fabuloso que mantiene aterrorizada a una población. El adversario sobrenatural por excelencia es el dragón o la enorme sierpe; el enfrentamiento con este oponente es un elemento frecuente en las novelas de caballerías y en los cuentos maravillosos.¹⁷³ Por ejemplo, en los cuentos: *El Dragón asesino* y *Los dos hermanos* que contiene el episodio del *Rescate del dragón*.¹⁷⁴ Además, el concepto del dragón o adversario fabuloso está

artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: en torno al ideal ético y el repertorio estético de la casa de Medina Sidonia”, *Cartare. Revista de Humanidades*, núm. 5, 2015, p. 39.

¹⁷² *Romancero general, ó, Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán*, Editor D. M. Rivadeneyra. Madrid. 1851, pp. 28-30. Aparecen otros cuatro romances que tratan sobre la defensa de Tarifa mas no está presente el episodio de la sierpe.

¹⁷³ Como ya lo ha señalado Antonio Romero, quien relaciona este episodio con la novela de *El caballero del León* de Chretien de Troyes. Antonio Romero Dorado, “Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁴ Stit Thompson comenta sobre el estudio de Emil Ranke quien analizó una enorme colección de cuentos sobre hermanos viajeros descubrió que el más antiguo está en un papiro egipcio. Concluye que tanto el cuento

presente en los mitos como el de Perseo y Andrómeda y aparece en otros cuentos de rescate de princesas. Tanto el caballero como el héroe desarrollan el motivo del dragón asesino que está presente en múltiples cuentos cuya raigambre folclórica es muy profunda.¹⁷⁵

La comedia de Luis Vélez de Guevara toma como base la crónica de Barrantes, cuya narración sobre la pelea es más detallada, y recrea la historia del fundador del linaje de los Guzmanes, a decir de Ignacio Arellano. Por su parte, Spencer y Schevill comentan que también pudo haber tomado algunos conocimientos de la literatura oral, pues tanto la leyenda de San Jorge como los cuentos maravillosos formaban parte de la tradición oral y de la literatura con los libros de caballerías. El gracioso Costanilla muestra este conocimiento general cuando continúa su reticencia a pelear contra la sierpe y le alega a su amo:

COSTANILLA: ¿Fuiste con San Jorge acaso
 a la escuela cuando niño?
 ¿Tienes ensalmos de a pelo?
 ¿Criástete en algún libro
 de caballerías?
 (II vv. 1535-39).

El gracioso Costanilla se caracteriza por hacer burlas directas, así como comentarios sagaces a sus interlocutores, y es quien dimensiona que la empresa que pretenden es cosa de leyendas y libros de caballerías. Las alusiones que introducen los versos anteriores ofrecen información suficiente para ubicar al receptor en un contexto de ficción: legendario

del dragón asesino como el de los hermanos son de los más antiguos de la tradición europea: “El lugar en el cual la forma característica de estos dos cuentos tipo se precisó parece ser Francia, porque la difusión desde Francia hacia diversos rumbos ofrece la mejor explicación sobre la distribución del cuento. De Francia pasó a la península Ibérica y de aquí al Nuevo Mundo.” *El cuento folclórico, op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁵ Tipo 300. Stith Thompson, *El cuento folclórico, op. cit.*, p. 59.

–con la leyenda de San Jorge-; mágico/religioso –al referir los ensalmos-, y maravilloso/literario -cuando alude a los libros de caballerías.

La detallada descripción que realiza don Alonso Pérez a su escudero Costanilla funciona para que el personaje y la audiencia configuren al monstruo en su imaginación. Para detallar al adversario fabuloso, Vélez toma los elementos conocidos del personaje sobrenatural como las alas con las que no vuela, pero las tiene, la dureza de la piel, la voracidad de la bestia. Estos rasgos de identidad están presentes en la descripción de Pedro Barrantes:

dezian ser ymposible, porque naturaleza que a todas las cosas dió armas para se defender y ofender, la proveyó de unas conchas ó escamas tan duras y mas que si fueran de azero, que algunas vezes acaeçió yr de camino diez ó doce onbres sobre aviso con sus ballestas y lanças, salir y dar sobre ellos y ni le entraban las saetas ni le herian las lancas, y con unas alas que tenia, aunque no bolava con ellas por el ayre, ayudavase á dar grandes saltos y á correr medio bolando por el suelo tanto y mas que un cavallo, y al primero que alcançava hazia en el presa y entretanto se salvavan los otros.¹⁷⁶

No puede asegurarse que Vélez tomara a pie juntillas la descripción de don Pedro Barrantes; aunque, si consideramos que la leyenda de San Jorge vivía en la tradición oral, cabe la posibilidad de que ambos autores se nutrieran de ella. Las coincidencias saltan a la vista:

ALONSO: Ya sabrás que, en estos campos,
por aborto o por prodigio
del infierno, para asombro
de los siglos venideros,
vive una sierpe tan fiera,
y un monstruo tan peregrino
que hace verdad las mentiras

¹⁷⁶ Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla, 1541*. Pacual Gayangos (ed.), *Colección Memorial Histórico Español de la Real Academia de la Historia*, Madrid. 1857, pp. 116-127 del tomo IX. *Apud*, Antonio Romero Dorado, “Fuegos artificiales...”, *op. cit.* p. 51.

de los contextos antiguos;
de tan horrible grandeza,
que no es gentilhombre un risco
de su estatura, y parece
que se mueve un monte vivo.
Condensa con el aliento
nubes en el aire frío,
que llueven de muertas aves
venenosos torbellinos.
De una vez que se paze un valle,
entero se bebe un río,
y es una red barredera
de cabañas y de apriscos;
de su insaciable furor,
destos pueblos convecinos,
como si de carne fueran,
le tiemblan los edificios.
Cortáronle estas arenas
al gigante basilisco,
de chamelotes escamas
un verdinegro vestido.
Dos alas dizen que tiene,
al modo del hipogrifo,
que, auque no vuela con ellas,
son de las plantas cuchillo.
(II vv. 1446-1479).

En más de ochenta versos, el héroe describe al temible monstruo y la tarea asignada por el moro Aben Jacob. Esta minuciosa descripción muestra, por un lado, la influencia del estilo gongorino que Vélez introdujo en su obra casi de manera inmediata a la publicación de las obras del cordobés.¹⁷⁷ Y, por otro, funciona, como decía, para estimular la imaginación sobre todo de la audiencia, ya que el enfrentamiento con la bestia ocurre fuera de escena.

¹⁷⁷ En su estudio introductorio, Frank Bianco menciona que: “There than follows a series of hyperboles which Góngora employed to exaggerate his monster’s size. [...] The echo of Góngora’s work is again suggested in the opening scene of Act III where Vélez employs a highly baroque an eloquent style of speech in the descriptive octavas”. Por su parte, Germán Vega García-Luengos comenta que, “siempre se ha considerado el gongorismo como un rasgo que caracteriza al Vélez tardío y, en general, a la generación de los poetas nuevos

Omitir la acción principal de la vista del público y dejar que los personajes narren lo que sucede (escenografía de palabras) es un recurso que ayuda al autor y al poeta a recrear estas escenas maravillosas; motiva la imaginación del espectador por medio de la palabra, además de que la audiencia cuenta con los referentes culturales necesarios para reconstruirla; por ejemplo, conocen la leyenda de san Jorge y otras más sobre moros y monstruos, incluso los cuentos folclóricos. Aliatar, Aben Jacob y Jafer narran la evolución de la pelea. Es decir, por medio de la mirada y la descripción de los moros enemigos la audiencia reconstruye la escena.

Finalmente, don Alonso derrota a la sierpe, y es el propio Aben Jacob quien exclama el fin de la fiera a manos del español, que: “con el azero cruzado / le derriba el cuello altivo.” (II vv. 1595-96). Al final, Costanilla muestra la cabeza como la prueba de que el héroe ha triunfado. En los cuentos maravillosos la cabeza de la fiera puede funcionar como una prueba falsa por parte del personaje impostor (carbonero, comerciante) que quiere tomar como suyo el triunfo y conseguir la recompensa: la princesa y el reino. La lengua de la bestia es la evidencia contundente. En algunas versiones son hasta siete lenguas, una por cada cabeza del dragón, las pruebas de la hazaña del héroe. En el mito de Tristán e Isolda, Tristán cae enfermo debido al veneno de la lengua que guarda en sus calzas. Inclusive, en la propia leyenda de don Alonso de Guzmán de la versión de Barrantes, el héroe pide a dos que están con él le corten la lengua a la sierpe.

a partir de mediados de los años veinte del siglo XVII, Don Pedro Miago, escrita en 1614, apunta una huella mucho más temprana, que obliga a adelantar la fecha del fenómeno”. En, “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006. Para muchos críticos decimonónicos, este gusto oscureció el repertorio del ecijano, como menciona el historiador G. Ticknor quien dice de esta obra que “como todas las demás de su autor, está llena de hinchazón y gongorismo”, *apud* Germán Vega García-Luengos.

El uso de recursos teatrales como las máquinas y los diferentes espacios del escenario fueron parte del desarrollo mecánico y espectacular de la comedia barroca. Nuestro poeta no es ajeno a las convenciones y principios del teatro de la época. La temática preferida de Vélez de Guevara se inclina hacia lo histórico, sin embargo, su conocimiento y uso en escena de la tradición oral y de las creencias de su tiempo logra estimular la imaginación de la audiencia y, a la vez, su memoria, su tradición sobre prodigios sobrenaturales que descodifica con sólo algunos indicios.

Hasta ahora, los motivos sobrenaturales que he analizado están relacionados con personajes específicos de la tradición oral: fantasmas, muertos emisarios, custodios de tesoros. Los encuentros sobrenaturales que Vélez de Guevara toma de la tradición son aludidos y recreados con toda libertad ya que el poeta decide cambiar, agregar u omitir elementos de los relatos tradicionales como de la Historia. Vélez cuenta, además, con la prenotoriedad del público y su conocimiento sobre estas temáticas que circulaban en la tradición en cuentos y leyendas. Del mismo modo, nuestro comediógrafo utiliza con toda soltura creativa los recursos propios del teatro como espacio destinado para la ficción, en el que pueden ocurrir milagros, transformaciones y prodigios.

Los motivos sobrenaturales que he destacado en este segundo capítulo, aunque pueden tener puntos de contacto con lo diabólico, no tienen como protagonista al diablo, él no ha aparecido en escena hasta ahora.

CAPITULO III

ELEMENTOS TRADICIONALES EN LOS DIABLOS DE LUIS VÉLEZ

Se dice que cuando el diablo se encarna en ser humano suele tomar actitudes amigables, seductoras y condescendientes. En la literatura de tradición oral el diablo posee características particulares: es multiforme, pues puede tomar la apariencia de animales como perros, cerdos, gallos, burros; o de seres humanos, hombre o mujer; se suele presentar en las leyendas como el amigo dadivoso y desconocido, que pretende satisfacer alguna necesidad materializando placeres y deseos del ser humano, mismos que luego desaparecen, dejando al incauto lleno de frustración o terror. Otra de las estrategias que el diablo utiliza es la seducción, esta es su arma fatal; puede aparecer como galán que busca a mujeres virtuosas para desencaminarlas o poseerlas, y, quizás más peligroso aún, puede encarnarse en figura femenina y empeñarse en destruir al hombre, llevarlo a su perdición y obtener su alma para el infierno.

Luis Vélez de Guevara retoma este imaginario del diablo tradicional para desarrollar a sus personajes: el amigo traicionero, el galán seductor, el diablo encarnado en mujer. Las acciones, palabras y actitudes que son propias de un demonio se desarrollan gracias a la relación que entabla con sus interlocutores, a los que podrá hacer volar por los aires, aparecer súbitamente en otro lugar, e inclusive, generar un trance y causar el ardoroso deseo del que son víctima los devotos. El personaje del demonio de Vélez comparte con los de otros autores de su época su caracterización visual, heredera tanto del carnaval como de los relatos tradicionales: ataviarlo con plumas, lentejuelas y cascabeles.

El personaje del diablo con el que se ha asociado a Vélez de Guevara es, sin duda, el Cojuelo al que dedica su única novela, de la que trataré en el siguiente capítulo, sin

embargo, el personaje del diablo cojuelo ya se asoma en el Auto sacramental *La abadesa del cielo* de su producción temprana. Un cojuelo que disfruta del chisme y del enredo, que no es bufonesco ni termina burlado, sino que es vencido por la fe y por la capacidad humana para enmendar su camino.

3.1 El amigo traicionero de *La corte del demonio*

“Y entonces decía el diablo:
-Amiga mía, dime la una,
-Amiga de Dios sí, pero de ti, no”
*Las doce palabras de San Juan*¹⁷⁸

En la comedia *La corte del demonio*, Luis Vélez de Guevara crea un personaje demoniaco complejo y con múltiples facetas de desarrollo. Para construirlo, el poeta toma de la tradición al diablo que se presenta como amigo, cuyo trato es cercano, casi servil, y le añade la concepción culta (fáustica), al presentarlo como seductor que ofrece conocimiento. Además, es un demonio que tiene un complemento femenino: su hermana Luna, diablesa elocuente y embustera. El personaje del demonio se presenta así en su máximo desarrollo y complejidad, lo cual, responde a la complejidad misma de la obra. La innovación de la comedia velecina radica en la fusión de la leyenda mítica de Semíramis, reina de Asiria, con alusiones sobre hechos recientes en la Corte madrileña, de la que Luis Vélez estaba al tanto, todo enmarcado en el contexto del episodio bíblico sobre el profeta Jonás y la ciudad de Nínive.

Sobre el personaje de la reina asiria existen datos diversos, desde leyendas y mitos, hasta fuentes arqueológicas e históricas. En el terreno literario, Semíramis se vuelve una

¹⁷⁸ Jesús Suárez López, *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*, Red de Museos Etnográficos de Asturias, Oviedo, 2009, pp. 251.

mujer guerrera y astuta, a quien se le atribuye la construcción de la ciudad de Babilonia y, en *Las Metamorfosis* de Ovidio, de la gran muralla. En el *De claris mulieribus* de Boccaccio se describe a “esta bellaca mujer”, amancebada con su hijo y famosa por la ley en la que permitía a sus súbditos que “acerca de las cosas de la sangre y apetitos de lujuria, hiciesen lo que les pluguiese”.¹⁷⁹ Asunto, este último, que desarrolla Vélez en la comedia.

En cuanto a las referencias a la Corte, Yaquelin Caba señala que el poeta pudo tomar algunos datos de los memoriales: *Cargos contra el Conde-Duque y El Nicandro*, ambos de 1643, en los que se habla a favor y en contra de las acciones del Conde-duque de Olivares durante el reinado de Felipe IV.¹⁸⁰ El personaje del demonio, entonces, estaría inspirado en el controvertido valido, pues la investigadora afirma: “la comedia constituye, sin lugar a duda, una defensa del Conde-Duque de Olivares por parte de Luis Vélez de Guevara”. Además, considera que la obra fue escrita hacia 1644 con base en los datos históricos.¹⁸¹

Con respecto a la materia bíblica, en la comedia se alude y recrean los elementos propios del relato de Jonás: la voz de Dios que le ordena ir a Nínive, la resistencia de Jonás, el episodio de la tormenta rumbo a Tarsis, no así el de la ballena que solo menciona;

¹⁷⁹ Johan Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494, f. 6 r y ss. [Consultado el 18 de octubre 2020 en: <http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mujeres/Boc/Semiramis.html>]

¹⁸⁰ Como recuerda George Peale: “Durante el reinado de Felipe IV la fortuna del poeta prospera notablemente. Favorecido por el conde-duque de Olivares, ocupa una sucesión de oficios palaciegos colmados, en 1625, por el de Ujier de Cámara, cargo que desempeña por más de dieciocho años. [...] Con la excepción de su camarada, el Secretario Real, Mendoza, ninguno tendría mayor acceso como observador de los vaivenes, mañas y contingencias de Palacio que Luis Vélez desde su puesto en la Cámara del Rey. Pero, es más, es el único artista de su tiempo que logró superar las barreras de clase social y relacionarse con los poderosos de la Corte de los Austrias españoles”. George Peale, “Vélez de Guevara contextualizado”, *op. cit.*, p. 56

¹⁸¹ María Yaquelin Caba, “Estudio preliminar”, en Luis Vélez de Guevara, *La corte del demonio*, ed. y notas de William Manson y George Peale, Juan de la Cuesta, Delaware, 2006, p. 25.

los pregones de Jonás por la ciudad, e incluso, el episodio de la choza/refugio que el profeta construye y Dios echa abajo provocando el enojo y posterior reflexión del hombre.¹⁸²

La variación al relato bíblico que Vélez propone y desarrolla es la aparición en escena del maligno, y no uno sino dos demonios: altivos, poderosos y sabios. La obra comienza con la llegada de estos despampanantes hermanos diabólicos, Lucero y Luna, a la ciudad de Nínive para servir al rey Nino, quien sostiene una relación incestuosa con su madre Semíramis. El personaje de Príncipe es bienvenido en la Corte y se vuelve el consejero de Nino, quien lo considera “un prudente amigo” (v.625.), confiable y astuto; tanto, que le otorga la libertad de mandar a su arbitrio en el reino. Presentar al que es conocido también como “el enemigo” como amigo es un recurso tradicional, pues la finalidad de un diablo amigo es socializar y mostrar cordialidad para al final traicionar y destruir. La admiración y respeto que el gobernante Nino muestra a su nuevo amigo se nota, inclusive, cuando alaba su hermosura y gallardía. Luis Vélez crea a dos demonios seductores, pues Luna por su parte, despierta la envidia y los celos de la reina.

Príncipe entabla una amistad de mayor familiaridad con Matachín, el gracioso de la comedia, quien funciona como cómplice y testigo de los prodigios diabólicos de su amo, el cual siente simpatía por el gracioso desde su primer encuentro, debido a que su nombre le “parece de demonio” (I, vv. 450). En el inicio de la obra el personaje de Matachín aparece

¹⁸² La *Biblia*, Sociedad Bíblica Católica Internacional, Editorial Verbo Divino, Madrid, 2005. Libro de Jonás, Una escena similar ocurre en la comedia de santos *El legó de Alcalá*, en la que, el abnegado Julián construye una choza para descansar de los diablos, Lucifer y Soberbia, que lo han intentado tentar y lo han molestado a lo largo de toda la obra y, en este episodio, echan abajo el humilde refugio del futuro santo, quien los ahuyenta a gritos y manotadas. Estos demonios responden a las necesidades del género, a las alegorías como la de Alcalá y Henares que también aparecen en la obra.

bailando y cantando; y más adelante, nuevamente en tono festivo, anuncia las dobles bodas: Príncipe con su hermana Luna y Nino con su madre Semíramis. Aunque no se menciona si su vestuario es colorido, como el característico de la danza de los matachines,¹⁸³ Matachín es un personaje cercano a lo demoníaco desde su nombre hasta sus acciones, peticiones y amistad con el diablo. La relación de Matachín y Príncipe se sella cuando éste le obsequia una bolsa con oro:

PRÍNCIPE: Gusto creo
 que gastáis
MATACHÍN: No tengo blanca
 y ansí gasto lo que tengo.
PRÍNCIPE: Pues, tomad este bolsillo,
 porque no os falte dinero
 que gastar, y estéese el gusto
 en pie.

(Dale un bolsillo el PRÍNCIPE)

(La corte del demonio, I, vv.399-404).

Con esta acción, el demonio ha “comprado” los servicios de Matachín como criado, quien, admirado de que se le haya dado sin pedir, se desvive en elogios para su nuevo amo; cuando lo llena de alabanzas lo llama “príncipe, ángel, lucero”, claras referencias al ángel caído. Lo sigue nombrando de diferentes maneras a lo largo de la comedia: “Jugador de manos”, “diablo”, “nigromante”, “mágico”. Desde un inicio, el gracioso intuye que su amo es el demonio, y lo confirma más adelante, pues los otros apelativos con que se refiere a él conciernen a actividades que se cree son propias del diablo o se relacionan con él, como el juego y la magia.

¹⁸³ S.v: Matachín. s. m. Hombre disfrazado ridiculamente con caratula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fómase destas figuras una danza entre quatro, seis o ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dán golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Covarr. le da la etymología del verbo Matar, porque con los golpes que se dán, parece ván a matarse unos a otros. Latín. *Mimus personatus. Ludio larvatus. Autoridades.*

La acción de recibir un bien otorgado por el demonio es una forma de establecer un pacto demoníaco tácito; ya que se la ha dado la riqueza sin solicitarla directamente, aunque el diablo conocía su deseo. Pero no hay que olvidar que la amistad y los bienes del demonio siempre serán traicioneros. Cuando el incauto hurga en su faldriquera y no encuentra el bolso con oro, lanza furiosas exclamaciones, realiza una búsqueda exhaustiva, llora y se maldice, lo cual, mantiene más divertido al demonio durante toda la escena. Al final, Matachín maldice:

MATACHÍN: Mis faldriquetas
deben haberse trocado
con otras. ¡O ha sido sueño,
o es el demonio mi dueño
o me los han encantado!
¡Mal haya quien me parió,
que soy un perro, un gallina!
¡A ahorcarme voy de una encina!

PRÍNCIPE: (*Ap.* Para eso te los di yo).
(I, vv. 984-88)

El desarrollo de esta escena es un complejo juego de apartes en los que cada personaje está lidiando con su propia angustia: Nino con el enojo de su madre, Semíramis con los celos provocados por Luna y Matachín con la pérdida de los “quinientejos” que ni siquiera gozó. La mayor diversión de los hermanos diabólicos es justamente ver la angustia de los hombres, demonios al fin que disfrutan con sus propios enredos.

El asunto de la bolsa desaparecida o “trocada” se resuelve en la siguiente jornada, cuando Príncipe realiza otro prodigio propio del demonio: la aparición súbita. Para satisfacer los deseos de su criado, Príncipe traslada a las damas Irene y Gala a palacio; sin fatigarse mucho, “como si estuvieran volando” (III, v.1192), las damas aparecen en palacio. Matachín descubre lo diabólico de su amo cuando ve que, de súbito, entran las mujeres que

pretende como esposas. Las reacciones de las damas al descubrirse en palacio reafirman la acción repentina de aparecer en otro lugar.

La escena está construida de modo que no se requieran maquinas ni aparatos para la aparición de las mujeres, quienes, como lo acota Matachín, entran por dos puertas tomándole medidas a un sastre y a un galán. Es decir, la micro-escena de las damas trabajando, que se sugiere ocurre en su taller, se desarrolla en palacio ante los ojos del Príncipe y el asombro de su criado. El demonio “amigo” nuevamente concede los deseos del gracioso, esta vez, de tener dos mujeres como lo dictará la nueva ley. El incauto criado, asombrado, descubre su bolsa en manos del “barbado” galán, quien se la da a una de las mujeres. Finalmente, los hombres salen de escena y ellas exclaman:

GALA: Mas, ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?
IRENE: ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?
MATACHÍN: ¡Bravo
jugador de manos eres!
GALA: ¿Irene?
IRENE: ¿Gala?
GALA: ¿Soñamos?
¿Quién nos ha traído aquí
sin sentillo?
PRÍNCIPE: El desearos
hablar a las dos.
(II, vv. 1215-1221).

Las apariciones sobrenaturales o diabólicas según la tradición oral se caracterizan por ser súbitas, generar obnubilación o la pérdida de consciencia. Las damas adjudican su súbita aparición en palacio al sueño, al igual que Matachín lo juzgó en el momento que entraron: “si no sueño, las dos juntas por dos puertas han entrado” (vv. 1197-8); más adelante,

agrega: “¡Y yo voy loco, / o entre dormido y borracho! (II, vv. 1263-1264). Y al finalizar la II jornada, remata: “Todos juntos parece que soñamos” (III, vv. 1420).¹⁸⁴

En su estudio preliminar sobre esta comedia, Yaquelín Caba considera a este motivo como “visiones divinas”; sustenta su argumentación en las visiones y los consejos que Sor María de Ágreda daba al rey Felipe IV, los cuales influyeron en algunas decisiones del gobierno; y concluye: “De ahí que no resulte sorprendente que las visiones y los sueños estén asociados con una fuerza diabólica en *La corte del demonio*”.¹⁸⁵ Recordemos que muchas veces las visiones se le atribuían al mismo demonio, quien suele copiar las acciones divinas en beneficio propio.

Los hermanos demoniacos, Luna y Lucero, utilizan sus artimañas de enredo y embeleso, por un lado, y por otro, sus facultades inherentes para realizar prodigios como el anterior en el que se sugiere la aparición súbita. La confusión que parecen generar es más cercana al caos, y, por lo tanto, al mal; no así las visiones o voces divinas que se caracterizan por ser muy claras y precisas, como la voz de Dios que ordena a Jonás ir a Nínive. Tampoco resulta sorprendente la relación sueño-demonio porque no se debe olvidar el ambiente supersticioso de la época y la enorme influencia de los tratados, manuales,

¹⁸⁴ El tópico grecolatino *Theatrum mundi*, o teatro del mundo, tiene su etapa cumbre durante el periodo Barroco. El principal exponente es Calderón de la Barca, con *La vida es sueño*. En esta escena entre el demonio y Matachín, la noción del sueño está asociada a las visiones de las que ha sido testigo el criado pillito.

¹⁸⁵ Yaquelín Caba comenta: “Pere Molas Ribalta resume las ideas políticas de Sor María en tres pautas principales: “a) no confiar en ningún privado; b) mantener la paz con los príncipes cristianos; y c) respetar la autonomía de los distintos reinos de la monarquía. Es decir, el reverso del programa de Olivares.” *op. cit.*, p. 22. Con respecto a estas mujeres, las investigadoras, Inés Carzolio y Cecilia Lagunas, comentan que: “Algunas mujeres monjas gozaron durante estos siglos XVI y XVII, de un particular prestigio: el de ser “visionarias”. Mujeres de estamentos privilegiados, requeridas por miembros encumbrados del poder, como es el caso de Teresa de Ávila en el XVI, o, en el XVII, la madre Luisa de Carrión (quién terminó siendo juzgada por la Inquisición). A estas mujeres se les atribuía milagros, visiones, profecías, eran admiradas y escuchadas, gozaban de autoridad en oposición a la tradicional opinión de los teólogos, para quienes la mujer no tiene la palabra en materia religiosa. Felipe IV, por ejemplo, buscó apoyo espiritual en Sor María de Ágreda, con quien mantuvo una intensa correspondencia”. En “El demonio en el monasterio. Apuntes sobre el proceso inquisitorial a Teresa del Valle de la Cerda, siglo XVII”, *La Aljaba*, XII, 2008, pp. 53-70. [p. 59].

horóscopos, augurios, etcétera. No sólo el rey Felipe IV creía en las visiones y los sueños de las mujeres extasiadas, la mayor parte de la población lo creía también.

Las acciones “diabólicas” que se están representando en la comedia son del tipo folclórico o tradicional y no están relacionadas con las visiones de aquellas mujeres particulares. La mancuerna Príncipe-Matachín se presta para desarrollar el motivo tradicional de la aparición-desaparición súbita de objetos y personas por intervención diabólica. También, se insinúa el motivo de la transformación del oro en carbón. Después de ver entrar a las damas en palacio, Matachín deduce lo siguiente:

MATACHÍN: (*Ap. ¡Bravo mágico es, por vida de Matachín! No me espanto si es así. ¡Que mi bolsillo dé en andarse de picos pardos de aquí para allí picones¹⁸⁶ haciendo, y si viene a mano, de carbón será el dinero u de suelas de zapatos!*)
(II, vv. 1225-1231).

Matachín se está refiriendo a la superstición que se resume en un refrán: “tornáronse carbones, dichas son de hombres”,¹⁸⁷ como lo registra el refranero; y también, el motivo tradicional menciona las virutas como resultado de la transformación (N558). Además, conecta con la creencia “tesoro de duendes” que comenté en el capítulo anterior. Las suelas de zapatos no es un tópico, es variable dada la rima del verso, lo cual es una innovación por parte del autor, pero la equivalencia es válida, pues tanto el carbón o la ceniza, como las suelas de zapatos son objetos sin valor.

¹⁸⁶ *Andarse o irse a picos pardos*. “Phrase con que se da a entender, que algunos pudiendo aplicarse a cosas útiles y provechosas, se entrega a las inútiles e insubstanciales, por no trabajar, y por andarse a la briva” *Diccionario de Autoridades*, s.v. Pico. El destacado es mío.

¹⁸⁷ *Diccionario de Autoridades*, s.v. Carbón.

El *Diccionario de Autoridades* comenta sobre el tesoro de duendes que: “explica la insubsistencia de las felicidades y bienes de los hombres, que se desaparecen aun antes de su logro.” Como le sucede al propio Matachín, quien no gozó ni una moneda del oro. Sin embargo, también alude a los tesoros, “que el vulgo dice se han vuelto carbones a los que van a descubrirlos, por haber comunicado a otros el sueño o la superstición”.¹⁸⁸

En las leyendas relacionadas con el motivo de la transformación del oro en carbón, ceniza o tierra, los beneficiarios pueden recibir el tesoro de manera fortuita por parte de un ser sobrenatural, por ejemplo, ser el obsequio de un extraño niño o de una misteriosa mujer.¹⁸⁹ En estos casos, el regalo fortuito es carbón o ceniza que se trueca en oro cuando el incauto se deshace de él e incumple la orden comandada.

En la versión de la comedia, el demonio obsequia el oro sin que se lo pida el criado, es decir, de alguna manera, Matachín también obtiene este obsequio fortuitamente, sin embargo, él supone que después de desaparecer, si el oro vuelve a él será como carbón; no lo duda porque la creencia así lo dicta. La acción de recibir el obsequio sabiendo lo que es y ambicionarlo tiene la función ejemplar de sancionar la codicia, al igual que cuando se desprecia el obsequio por ínfimo. Al ser de procedencia sobrenatural, el tesoro condena al propietario al arrepentimiento y a la desdicha.

¹⁸⁸ *Autoridades*, s.v. Tesoro.

¹⁸⁹ Sirva como ejemplo la siguiente narración actual recopilada en campo, en la comunidad de Somiedo, España: “Y otra vez contóme mi buela que a una mujer de Corés que se le presentara una persona, una mujer, y que le diera una cosa envuelta en un mandil. Según decían, que se le presentara como la Virgen, y que le diera unas cuantas cagaratas de las ovejas, pero envolvióselas bien y dijo ella: –Nu lo mires hasta que llegues a casa. Y ella cuando vino aquí por bajo tirólas, pero quedóle alguna enganchada, y cuando llegó a casa eran monedas de oro.” Jesús Suárez López y José Manuel Pedrosa, *Folklore de Somiedo. Leyendas, cuentos, tradiciones*, Red de Museos Etnográficos de Asturias, España, 2009, soporte digital. [Consultado en línea: https://www.gijon.es/multimedia_objects/download?object_type=document&object_id=121224. 8 de septiembre 2020.]

El personaje demoníaco que crea Vélez de Guevara es realmente complejo. Por un lado, retoma motivos tradicionales de raíz folclórica, como hemos visto, inclusive se disfraza de caminante para persuadir a Jonás de no llegar a la ciudad diciéndole que si lo hace será asesinado; le "aconseja", como amigo, nada menos que desobedecer a Dios, motivo común en los Siglos de Oro. Asimismo, gracias a la relación que entablan Príncipe y Matachín descubrimos los prodigios diabólicos. El personaje del criado remite a los diablos festivos del carnaval: juguetones y embusteros, y además, es quien da voz a las creencias del pueblo sobre eventos prodigiosos.

El personaje de Príncipe es el del demonio que muestra su sabiduría diabólica y consejo; impone respeto por altivo, es decir, es el *Principis magnificentiam ostendere, jactare*.¹⁹⁰ Tanto él como su hermana Luna son personajes orgullosos y elegantes, La única acotación sobre su atuendo se encuentra al inicio, cuando entran “muy bizarros”, el resto de las alusiones sobre su porte y belleza se enuncian por voz de los otros personajes, como lo muestra la reina de Nínive al recibir a Luna:

SEMIRAMIS: Y de suerte que el traje
Ostentáis ambos dos
que sois hijos de algún dios
y no de mortal linaje.
Vuestra hermosura hace ultraje
a cuantas el Asia cría,
que vuestra soberanía,
nacida en mayor esfera,
es del mundo forastera
y ciudadana del día.
(I, vv. 117-22).

¹⁹⁰ S.v. Príncipe en *Autoridades*.

Luna es una deslumbrante diablesa, que merodea y se aparece ante sus anfitriones sólo para embelesar y generar discordia, celos, sobre todo. El personaje desempeña el rol del diablo seductor que gusta más de las palabras que de las acciones, teje y enmaraña conflictos que atormentan a los amantes, pues sabe que “los celos comparó / el mismo Dios al Infierno!” (I, vv. 745-748). Y más aún, desea la destrucción de todo el pueblo ninivita:

LUNA: ¡Mueran los hombres, Lucero,
 y confundiéndose cuanto
 crió Dios, con nuestro espanto
 al caos se vuelva primero
(I, vv. 989-992).

Luna es un personaje que, aunque no lleva el peso de la acción dramática como su contraparte, Luis Vélez la utiliza para mostrar su concepción del lado femenino de la figura diabólica, es decir, es un personaje cortés, hermoso y seductor.

A pesar de sus acciones, encantos y enredos el mal tiene que ser derrotado, por lo que al final de la comedia los demonios hermanos abandonan su empresa al presenciar el poder de Dios:

Tocan chirimías y vanse, aparecen en una apariencia el Príncipe y Luna
[...]

LUNA: Pongámonos en huida
 agora que baja el cielo
 sobre nosotros, y a vista,
 de Nínive el perdón
 que les ha dado publica.
PRÍNCIPE: Huyamos, Luna, de ver
 las amorosas caricias
 que Dios a los hombres hace,
 y el infierno nos reciba.

Húndanse bajo el tablado.
(III, vv. 2505-8).

Inclusive en la inevitable derrota esta pareja diabólica es altiva y arrogante ya que no hay peleas ni confrontaciones, los demonios bizarros, aunque vencidos, sólo desaparece en una

huida espectacular bajo el escenario, el poeta respeta la altivez de los personajes hasta el final y a la vez destaca la humillación de quien huye como cobarde.

Luis Vélez desarrolla una construcción compleja del personaje diabólico que conjuja sus facetas más conocidas y temidas: soberbio y poderoso cuyo peligro es su cercanía y su capacidad para seducir y llevar al mortal a su perdición. Y a la par, muestra acciones cercanas al diablo tradicional que engaña y se deleita con las angustias humanas. Por lo tanto, el diablo amigo siempre será traicionero, ya sea que se presente como el príncipe bizarro y respetado o como un camarada amigable.

3.2 El demonio seductor de *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*

Otro demonio galán y atractivo aparece, sólo de manera fortuita, aunque con mayores detalles de vestuario, en la primera jornada de la comedia de tres ingenios,¹⁹¹ *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*,¹⁹² (Luis Vélez, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua), me centro en la primera jornada a cargo de Luis Vélez de Guevara, quien trae otra faceta el diablo a escena, en la que desarrolla el tema de la posesión demoníaca como consecuencia de un mal bautizo. Las acciones del personaje de Catalina Díaz Rojela, la Rojela o Resala, pueden considerarse propias de una posesa: “saber lenguas no aprendidas, / y las cosas escondidas / hacémoslas manifiestas.” (*El pleito...*, III, vv. 2461-63), además, no puede entrar a la iglesia, blasfema y teme a la cruz. Al final de la obra, en la jornada de Mira de

¹⁹¹ Las partes sueltas fueron un fenómeno de creación colectiva que devino en lo que se conoce como comedias de consumo; las cuales eran mal vistas por autores como Lope de Vega o Quevedo y el mismo Vélez, aunque participara junto con otros ingenios en la creación de estas. Alejandra Ulloa Lorenzo, “Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las partes”, *Criticón*, 108, 2010, pp. 78-98 [81].

¹⁹² Luis Vélez de Guevara, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* ed. y notas George Peale y William Manson, estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso y Abraham Madroñal, Juan de la Cuesta, Delaware, 2012.

Amescua, durante el exorcismo sabemos que vivían en el cuerpo de la mujer “treinta legiones”, que reafirman: “Casi un millón de demonios / en esta mujer estamos” (III, vv. 2631-54).¹⁹³ Las diferentes acciones diabólicas que realiza la mujer requieren de la capacidad interpretativa de la actriz, por ejemplo, lograr un gran manejo vocal al engolar la voz durante el exorcismo.

Fuera de la posesión, el demonio sí aparece en escena una sola vez, justamente en la primera jornada que corresponde a Luis Vélez de Guevara, la cual, cabe mencionar es la que tiene la mayor carga de acción:

Entra UN MUCHACHO vestido de negro, con lentejuelas de plata, y diga entre sueños la ROJELA

MANCEBO: ¿Catalina?

CATALINA: ¿Quién me llama?

MANCEBO: Mi amor, que los rayos busca
de tus ojos soberanos,
de tu divina hermosura

CATALINA: ¿Quién eres, mancebo hermoso,
que en el vestido las plumas
de pavón de Juno imitas
con tantas estrellas juntas?

(El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos, I, vv. 911.18).

La caracterización del diablo seductor, como hombre hermoso y joven, forma parte de la herencia renacentista que configuró al diablo tentador. La seducción es una de las armas de perdición que el enemigo utiliza, en este caso, la belleza del muchacho y sus palabras elogiosas y seductoras, a las que se suma el brillo de su vestimenta, la cual es característica

¹⁹³ En la relación que narra el suceso dice que la mujer tenía 46 legiones de 6666 demonios cada una. *La relación y autos del pleito que el cura de Madrilejos tubo con el demonio sobre que saliese del cuerpo de una criatura*. Estudio introductorio, *op. cit.*, p. 17.

de los diablos en escena,¹⁹⁴ como lo demuestran las acotaciones de diferentes autores.¹⁹⁵ Su indumentaria puede ser, también, reminiscencia del diablo del carnaval, como lo exponen las relaciones de fiestas en las que se describe a un diablo con lentejuelas y cascabeles, como he apuntado. La belleza desbordante con que Vélez caracteriza al personaje deslumbra a la mujer, quien al verlo dice:

CATALINA: Mucha es tu hermosura y mucha
la deidad que en ti contemplo.
Digo... ¡Digo que soy tuya
mil veces! [...]
El alma, divino Adonis,
me llevas.
(I, vv.934-945).

La mujer lo llama más adelante “Celestial Narciso”, lo que dimensiona la belleza y gallardía del muchacho. La chica cae en la tentación y le entrega su alma. La seducción del demonio es efectiva porque manipula la voluntad y la conducta con su cortesanía y gallardía, igual que lo hizo Príncipe en *La corte del demonio*.

Seducir a Catalina es la última estocada del demonio, pues ella ha estado posesada desde la infancia -recordemos que su madrina la malbautizó al bendecirla solo en nombre del Padre y del Hijo-, y durante todo ese tiempo, en más de una ocasión, su hermana la ha creído enferma. María exclama: “¡Notable melancolía / de la sangre quemada! / Como los médicos dicen” (I, vv. 203-5). La relación de la enfermedad con la posesión era un tema

¹⁹⁴ José María Ruano de la Haza comenta que los vestuarios de ángeles y demonios eran convencionales, los primeros de blanco y los segundos de negro con llamas bordadas o mantos estrellados. “El vestuario”, *La escenificación de la comedia, op. cit.*, p. 306.

¹⁹⁵ En su estudio sobre el diablo en el teatro áureo, Francisco Sáenz Reposo comenta: “Pedro Calderón de la Barca recurre al manto estrellado para caracterizar a ciertos personajes alegóricos como la Idolatría, la Noche o la Culpa en algunos de sus autos sacramentales (*Mística y real Babilonia, Tu prójimo como a ti* o *El valle de la Zarzuela*), pero también en alguna comedia, como *La Aurora de Copacabana*. En todas ellas, dichos personajes aparecen vestidos de negro “con estrellas”. *El personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato, Javier San José, Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios...op. cit.*, p. 532.

en las discusiones y debates desde la Edad Media y muy presente, también, en la cotidianeidad de los siglos XVI y XVII.¹⁹⁶

El personaje del demonio en la comedia de *El pleito* se manifiesta por medio de la mujer posesa; su apariencia como un “hermoso mancebo” que seduce a la futura monja no se retoma en las siguientes jornadas, lo anterior me hace suponer que Vélez utiliza el recurso del engaño para personificar uno de los demonios que habitan en la mujer y esto ayuda a realzar el punto culminante de la primera jornada, pues después de ver al mancebo, Catalina despierta y se entera, gracias a su hermana, que la justicia rodea su casa, y dice:

CATALINA: Señor Alcalde,
si es que prenderme procura,
mire si me alcanza.
(*Vuela.*)
TEMBELEQUE: ¡Vaya
el demonio con tu enjundia!
ALCALDE: ¡Yo lo he visto y no lo creo!
JUNA: ¡Nueva y prodigiosa fuga!
TEMBELEQUE: ¡Al volantín que quisiere
se la doy de dos la una!
[Fin de la primera jornada]
(I, vv. 1029-37).

Finalmente, se restituye el orden cuando el cura de Madrilejos interpone un pleito al demonio y lo hace hablar.¹⁹⁷ Catalina, una vez liberada, por servir mejor a Dios, toma los hábitos en el convento de Santa Clara. El tema de la relación monja-demonio puede

¹⁹⁶ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, 1978. Menciona que las posesiones grupales y los exorcismos fraudulentos formaban parte de la sociedad de comienzos del siglo XVII, además agrega: “tampoco podremos dejar de comparar estas apariciones diabólicas con las que se cuentan en algunos procesos de brujería, en que el demonio se muestra a la mujer como un galán seductor”, p. 66.

¹⁹⁷ María Jesús Zamora Calvo comenta que el fraile Josep Naxara en su *Espejo mystico en que el hombre interior se mira* (1627) indica que la postura del exorcista ante el demonio debe ser en tono agresivo e inquisitorial para forzarlo a hablar y mantener así una disputa verbal. “Posesiones y exorcismos en la Europa barroca”, en *Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de la Cultura Popular*, 3, 2003, pp. 213-229. [223].

sucedir de diferentes maneras, ya sea, como ocurre con Catalina, que decide volverse monja después de ser poseída, ya sea que el demonio seduzca a una monja para que renuncie a la vida consagrada.

Los procesos inquisitoriales son una fuente de recuperación de relatos sobre monjas posesas o sobre encuentros de monjas con el diablo.¹⁹⁸ Quede como mejor ejemplo lo ocurrido en el monasterio de San Plácido, en Madrid, durante los años de 1625 al 1637, tiempo que duró el proceso contra las monjas que aseguraban ver al demonio y que presenciaban los prodigios que sus hermanas hacían.¹⁹⁹ Por su parte, las relaciones de sucesos también dan cuenta de estos eventos; con su peculiar estilo, enfatizan las capacidades sobrehumanas del endemoniado, la sin igual rabia, las acciones blasfemas y las transformaciones físicas, ya sea de la voz o de los ojos. Las relaciones de sucesos explotan, también, el tema del exorcismo y la conversación entre el cura y el demonio. Lo cual nos indica, nuevamente, cómo en la comedia áurea se explotan estos temas y recursos.²⁰⁰

¹⁹⁸ Cabe destacar que en los procesos inquisitoriales novohispanos también figuran monjas posesas o seducidas por el diablo. Antonio Rubial García en su artículo: “¿Herejes en el claustro? Monjas ante la inquisición novohispana del siglo XVIII”, comenta que, durante los siglos virreinales poco más de media docena de casos de monjas fueron juzgados por el Santo Oficio, por ilusas o por alumbradas”. en *Estudios de Historia Novohispana*, 31, 2004, pp. 19-38.

¹⁹⁹ María Inés Carzolio y Cecilia Lagunas, “El demonio en el monasterio. Apuntes sobre el proceso inquisitorial a Teresa del Valle de la Cerda, siglo XVII”, *La Aljaba*, XII, 2008, pp. 53-70. [p. 59]. Caro Baroja comenta que este suceso dio pie a múltiples relatos folletinescos, destacó que hacía falta una revisión del proceso a Teresa del Valle, el que ahora presentan estas investigadoras basadas en cartas y relatos de la propia monja.

²⁰⁰ Claudia Carranza, *De la realidad a la maravilla, op., cit.*, p. 231.

3.3 El diablo encarnado en mujer en *El niño diablo*

Las posesiones demoniacas son una intervención diabólica desde dentro del cuerpo humano, por lo que la persona muestra cambios de actitud y de ánimo. Sin embargo, hay otras formas de intromisión diabólica, inclusive más macabras, como la encarnación del demonio en el cuerpo de una persona conocida y cercana, es decir, encarnarse en un amigo, familiar o amante para así, tomar el alma del hombre. Inclusive, puede llegar al extremo de encarnarse en el cuerpo de un muerto. Este elaborado engaño por parte del diablo suele tener una función ejemplar y es un tema que desarrollo en el siguiente apartado, pues nuestro autor también recrea al diablo encarnado en mujer entre su repertorio.

En la comedia *El niño diablo*, Peregrino, el protagonista, muestra su carácter irascible y desmedido desde el inicio de la comedia, cuando tras las primeras dos coplas del romance que abre la obra calla a los músicos que están por recibir al rey Carlos de Nápoles:

PEREGRINO: No canten más,
MÚSICOS: Pues ¿por qué?
PEREGRINO: Porque no quiero que canten
 en esta calle en esta noche.
MÚSICOS: ¡Determinación notable!
 (*El niño diablo* I, vv. 10-13).

La determinación de Peregrino está motivada por el deseo de ver a su amada Fénix, quien vive en el convento de la calle donde pasará el séquito real; con estas palabras de inicio se presenta la personalidad del protagonista. El inicio *in media res* de la comedia también expone su relación con lo sobrenatural pues una misteriosa voz “*desde dentro*”, según anota la acotación, se escucha cuando él intenta entrar al convento y sube la escalera para llegar al balcón. Repentinamente, el joven es atacado por fuerzas invisibles que lo obligan a detenerse. Después, Peregrino sale a la calle enfurecido en busca del oponente y es ahí

donde ocurre el segundo suceso sobrenatural, pues se vuelve testigo de su propio cortejo fúnebre. Lo cree ilusión y vuelve a su empresa, aparecen entonces cuatro mastines negros que “con licencia del cielo” iban a matarlo.

Un episodio similar se encuentra en el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, en el cual, cuando un galán va en busca de la dama encerrada en el convento ubicado en la misma calle donde vive, es atacado por dos fieros mastines que lo despedazan: “Esse pagó lo que merecía su pecado, y así había Dios de permitir que fuesen castigados todos los que intentan de violar los monasterios, tan en ofensa de su servicio”,²⁰¹ lo que reafirma la ejemplaridad del relato.

En la comedia, dicha ejemplaridad recae sobre el personaje de la mujer, Fénix, ya que las prodigiosas advertencias que padeció Peregrino resultan funestas para ella, pues, aunque su padre la obligó a profesar, como monja ha faltado a su voto y a su monasterio, por lo que recibe un castigo fatal. En cambio, las voces sobrenaturales que se han escuchado, *desde dentro*, son indulgentes con Peregrino después del ataque:

VOZ: ¡Dejadle, nadie le ofenda,
que no hay quien a Dios entienda!
(I, vv. 193-4).

Peregrino, ignorante de lo sucedido con su amada, encuentra a su padre en el camino y le cuenta sobre el evento sobrenatural que acaba de experimentar; en más de dos centenares de versos, Peregrino contextualiza su empresa y su caso. César, marqués de Santelmo,²⁰² ruega a su hijo rectifique sus pasos, pues este “peregrino suceso” es sin duda una

²⁰¹ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, *op. cit.*, p. 686.

²⁰² Cabe destacar que, tanto en la novela medieval como en obras posteriores o fragmentos que suelen emplear este argumento, los padres suelen ser personas de renombre o con poder en sus poblaciones. Claudia Carranza Vera, “Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII” *Revista eHumanitas*, 22, 2012, p. 410.

advertencia divina, lo exhorta para que vuelva y asuma su marquesado, además, le advierte:

CÉSAR: Ya es Fénix esposa suya,
deja que el cielo la goce,
que pocas veces consiente
adulterios de los hombres
(I, vv. 572-575).

Las palabras del padre hacen entrar en razón al hijo, pero Fénix, quien por primera vez aparece en escena, llega justo cuando el arreglo se había logrado. Esa Fénix obligada y abnegada, se presenta ahora transformada y busca a Peregrino para revelar su deseo de vivir con él fuera de la ley. Peregrino, el público y los lectores sabremos hasta la tercera jornada que este cambio obedece a que el diablo ha tomado su cuerpo.²⁰³ La dama aparece vestida de varón, recurso teatral y tradicional sumamente socorrido en la comedia áurea. Una vez que Peregrino reconoce a Fénix bajo el atuendo, ella, o sea el diablo encarnado, lo chantajea con dejarse gozar por el primer “villano tosco que tope” si él no acepta su propuesta; Peregrino cede a los deseos diabólicos:

PEREGRINO: [...]Fénix
Yo lo he de ser de tus soles,
aunque le pese al infierno,
y aunque los cielos se enojen.
FÉNIX: Yerros de amor, Peregrino,
cuando el Amor no lo dore,
la mocedad los disculpa.
PEREGRINO: Esto es hecho. ¡Adiós, prisiones
cobardes del albedrío!

²⁰³ Lo que Alfredo Rodríguez llama en su estudio: “el ámbito metateatral” y comenta sobre este aspecto que, “Lo que está claro es que la dramaturgia de la obra nos ha situado, ha situado al espectador, en un trampantojo mental: Fénix no era más que una manifestación teatral del Diablo y en consecuencia la obra entera se revela en el tercer acto como una obra oculta en la que todos los episodios desde el final del cuadro primero hasta la segunda unidad del tercer acto eran en realidad meta-episodios del meta-teatro con el que el Diablo, bajo el personaje de Fénix, ha estado elaborando su discurso teatral”. En, “Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro”, *Teatro de palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 5, 2011, pp.143-138 [152-3].

(I, vv. 678-686).

Peregrino ha renunciado a todo, a su herencia, a su marquesado, a la reconciliación paterna, por su dama. Aunque, como ya ha dejado ver, es un muchacho temperamental que no asume su posición de poder, por lo tanto, se involucra el libre albedrío el cual es puesto a prueba constantemente por el diablo. Asimismo, Vélez tejen otras voluntades: la de Dios, que permite que sucedan las cosas, la del diablo que desea atormentar y conseguir almas y la del ser humano. A partir de ese momento, comienza la vida de bandolero del niño diablo. Los “yerros de amor”, como los nombra Fénix, son errores de juventud, por lo tanto, pueden rectificarse con acciones buenas que los compensen, como deberá hacer Peregrino, pues la Fénix humana, ya ha sufrido el castigo divino.

El demonio encarnado en mujer es la máxima expresión de la seducción y, por lo tanto, de la manipulación.²⁰⁴ El personaje de Fénix es el de una mujer-diablo lista para la acción: “¡Que se beba norabuena!” (II, v.868); provocativa: “¡Vamos al monte!” (II, v.1063); y altanera, como lo muestra tanto en la venta con los salteadores, como al enfrentar a los soldados reales:

FÉNIX: ¡A las cajas enemigas,
 con más furor y arrogancia,
 respondan las nuestras!
 (II, 1522-24).

El discurso de Fénix induce a Peregrino a renunciar a su marquesado, pero hace más que eso, lo incita a una vida de bandolerismo y violencia, ya que su finalidad es llevarse su alma al infierno. Una vez que Peregrino huye con Fénix al monte y se hace líder de los

²⁰⁴ Que también es uno de los tópicos más recurrentes en historias de santos

salteadores con los que había peleado en la venta, la diabólica pareja se dispone a reunir un grupo mayor de bandoleros,²⁰⁵ por lo que ordena publicar el siguiente bando:

El Niño Diablo, por la gracia de Fénix y de sus brazos, rey de la Campaña, azote de los pueblos, rayo de los caminos, prodigio de los montes y espada del infierno. A todas las personas de cualquier estado y calidad a que fueren, quisieren valer y ser de su valor, hace saber que lo recibirá en su amparo, perdonándole cualesquiera delitos que haya hecho, por atroces que sean haciéndoles mercedes con honras y acrecetamientos. (14-16).

El bando advierte, además, que pasarán “a sangre y fuego” sobre las villas y ciudades que se resistan. Las noticias sobre los destrozos del Niño Diablo llegan a oídos del rey Carlos por medio de una misiva del capitán de Turpia. El rey solicita a don César, capitán y padre de Peregrino, que atrape y lleve ante él al chico que se ha autoproclamado rey, ya que ha atentado directamente contra el poder real. No solo las palabras de Peregrino son desafiantes y altaneras, su gallardía será propia de los demonios, que refuerzan su galanura por medio del vestuario que detalla el poeta en las didascalias:

Éntranse unos por una parte y otros por otra, y tocan al arma, y por dos bajadas de monte baja PEREGRINO, con mallas, tahalí con pistolas y bastón, y por la otra, FENIX, vestida de pieles de tigre, calzón y capotillo y pistolas, un bonete redondo de lo mismo, y plumas, y los que pudieren de salteadores.

²⁰⁵ En el relato de *Roberto el Diablo*, se cuenta sobre este aspecto del “reclutamiento” de salteadores de la siguiente manera: “Y como supo que la gente de su padre lo iba buscando para prenderlo, huyó con sus compañeros por el monte adelante y en lugar muy apartado ordenaron hacer casa donde se acogiesen y defendiesen. Y hecha la casa, allegaron más gente y cogían ladrones, robadores, salteadores, y matadores y todos los que de mal vivir y de seguir sus pisadas desseo tenían”. Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo xvi*, 2 vol., Turner, Madrid, 1995, p. 559. vol. I. Los hechos históricos en los que se basa la comedia como: “la importancia del bandolerismo en Italia, que se suma a la recurrencia del motivo en comedias que pueden denominarse de pecado y conversión, como las de santos y bandoleros estudiadas por Parker, la relación de esta forma de violencia con la nobleza y la biografía de Alfonso Piccolomini, que enlaza con la familia Doria y el problema de «la sustitución de la casa de Anjou por la Corona de Aragón, y en las prerrogativas adquiridas por la familia genovesa Doria tras los servicios de Andrea Doria a Carlos V» [...] Así, el personaje de Peregrino se construye sobre el molde de Piccolomini y Marco Sciarra, de quien toma el título de «rey de la Campania»”, en Adrian J. Sáez, “El niño diablo de Vélez de Guevara y algunas comedias de Calderón”, *Criticón*, 117, 2013, pp. 209-219. [p.210].

El detalle del vestuario sirve para distinguir a los protagonistas del resto de salteadores y mostrar la galanura diabólica; vale destacar la indumentaria de Fénix, ya que es animalesca y salvaje con plumas y pieles, remite un poco a la entrada de Gila, la Serrana de la Vera, igualmente salvaje e independiente. A unos pasos de llegar a la aldea que pretenden asaltar, se escuchan las cajas que anuncian a la guardia real, quien encabezada por don César, va en busca de los salteadores. Fénix y Peregrino se adentran en el monte huyendo de los soldados y se separan. Hacia el final de la jornada se desarrolla el encuentro sobrenatural con el difunto Polidoro, que como ya he comentado, marca un cambio drástico en el rumbo de la obra. Peregrino abandona a sus salteadores y le confiesa a Fénix:

PEREGRINO: Fénix, adiós, que no tengo
 valor para pecar más,
 y para seguirte menos.
 (III, vv.2251-53).

Ella monta en cólera al saber que se ha arrepentido y pretende dejar la vida de salteador que llevaba junto con ella. Él quiere persuadirla para que también cambie de vida, se arrepienta, haga penitencia y no ignore que *por el Cielo están hablando los muertos*; esto enciende más la ira de Fénix, quien recurre de nuevo al chantaje seductor. Tras constatar que Peregrino está decidido a realizar “penitencias notables” para obtener el perdón de Dios y entregarle su alma, llega al furor extremo y le revela que su alma ya la tiene “hecha donación” y le confiesa:

FÉNIX: [...] Esto,
 que me escuchas, Peregrino,
 que Fénix, estáme atento,
 aquella noche murió
 de espanto, que siempre el Cielo
 ha tomado de esta suerte,
 venganza en tus adulterios,
 con ser pensamientos solos,

con ser solamente intentos.
PEREGRINO: ¿Pues quién eres?
FÉNIX: Soy tu mismo
sobrenombre que me dieron
los cielos para castigo
tuyo esta licencia, y quiero
de lo que he sembrado en ti
llevar el fruto.
(III, vv. 2265-2279).

El espanto, del que incluso hay quien se cura, forma parte de las creencias relacionadas con enfermedades físicas y mentales. El “espanto” del que murió Fénix puede relacionarse con los sucesos sobrenaturales que padeció Peregrino, consecuencia que resulta de presenciar un evento prodigioso. Sin embargo, la muerte de Fénix y la encarnación de un demonio bajo su forma es una licencia del cielo para tomar el alma de Peregrino.

Las extrañas voces “*desde dentro*”, que exclamaron los incomprensibles designios divinos, cobran sentido ahora con la revelación del demonio; es decir, los mastines enviados a despedazarlo son frenados por el mismo Cielo, que, al parecer, decide un castigo aún más ejemplar, y permite que el mismo demonio encarne en la muerta Fénix para tomar el alma del niño diablo para el infierno.

Esta Fénix muestra ya todas las características del demonio: ira, fuerza sobrehumana, capacidad de volar, porque encolerizada por la renuencia de Peregrino para seguirla, lo toma y vuelan sobre el monte; desde el aire, le muestra el infierno al que pretende llevarlo. Finalmente, al escuchar que Peregrino, ya arrepentido, acepta ir al infierno si es ese su castigo. El Cielo entonces aparta a la diabla que en seguida desaparece, “*y Peregrino cae rodando al teatro*”. El diablo encarnado no vuelve a aparecer más en escena. El objetivo de la persecución por parte del rey Carlos es reclutar a Peregrino para

que luche contra turcos y africanos, siendo esa la “mayor penitencia” que hará en nombre de Dios el ex niño diablo.

En el imaginario barroco el binomio mujer-demonio encarna un temor mayor debido a la relación cercana, inclusive íntima que puede generar, a diferencia de la del hombre-demonio. Aunado a este binomio aparece el tema del engaño que Vélez lleva al máximo en esta comedia, pues no sólo funciona al interior de la obra, sino que genera una sorpresa para la audiencia que se entera del ardid demoníaco junto al incauto Peregrino. Propuesta genial para un drama de acción como es *El niño diablo* que además desarrolla el tema de bandolerismo y es el personaje demoníaco quien lleva la batuta de las acciones: manipula a Peregrino, pelea con salteadores a los que después liderea, reta a los soldados reales, vuela por la boca del infierno. Una comedia llena de tradición sobrenatural que el poeta magistralmente lleva a cabo de principio a fin.

3.4. El diablo embustero y el trance diabólico de *La abadesa del cielo*

Las situaciones que se han desarrollado en escena en las anteriores comedias sugieren, en más de una ocasión, que son bajo un estado de conciencia alterado, baste recordar que los encuentros sobrenaturales o demoníacos se caracterizan por causar una especie de excitación, obnubilación o pérdida, como comentaré a continuación con el trance diabólico que envuelve a dos religiosos.

Luis Vélez desarrolla y adapta el tema tradicional de la religiosa fugada en un género distinto, en el Auto sacramental *La abadesa del cielo*,²⁰⁶ en cual que el canónigo, don Andrés huye con la abadesa, doña Juana, quien entró al convento obligada y se lo confiesa a la Virgen cuando va a entregarle los hábitos y las llaves de la abadía. Las razones de doña Juana para declinar al matrimonio con Cristo son aparentemente amorosas, pues como ella dice: “esposo humano procuro”.²⁰⁷ Sin embargo, durante el desarrollo sabemos que la abadesa y el clérigo han sido tentados por el demonio que aparecerá en escena regodeándose de su triunfo.

El relato de la monja tesorera y suplantada por la Virgen es una leyenda tradicional con múltiples versiones. La más antigua es la que se registra en el libro *Milagros ilustres e historias memorables* de Cesáreo de Heisterbach del siglo XIII.²⁰⁸ En esta versión se encuentran todas las características que se recuperan en las otras versiones escritas como las cantigas de Alfonso X El Sabio. Los elementos estructurales de la versión antigua de la leyenda en general son: la devoción y consagración de la monja a la Virgen, la resolución de la monja de huir de la abadía ya sea tentada por el demonio o seducida por el galán, el cual suele ser un clérigo; la despedida de la monja que entrega las llaves y los hábitos a la

²⁰⁶ Existe una edición anotada de Ruth Hanson Fulladosa, *A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's La abadesa del cielo*, tesis, University of Georgia, Georgia, 1971. Sin embargo, no la he conseguido.

²⁰⁷ Luis Vélez de Guevara, *Auto sacramental de la abadesa del cielo*, Ángel Lacalle ed., *Luis Vélez de Guevara. Autos*, Editorial Hernando, Madrid, 1931, p. XIV ss. A decir de Mary G Hauer, en su artículo: "An addendum to Luis Vélez de Guevara: A critical bibliography": "Hanson's edition is based on the manuscript in the Biblioteca Nacional and includes paleographical notes. In her introduction she relates the play to the history of the auto sacramental and the legend of Sister Beatrice. Hanson notes variations between Vélez's dramatic rendition and other versions, including Alfonso X's Cantigas de Santa María\ Lope de Vega's *La buena guarda*, o *La encomienda bien guardada*; Fernández de Avellaneda's. *Los felices amantes*, interpolated in his apocryphal *Quijote*; Charles Nodier's *Légende de Sœur Beatrice*."

²⁰⁸ Jaime Blume Sánchez, comenta que se trata de las cantigas LV, LVIII, LIX, XCIV y CCLXXXV, que han sido objeto de atención de numerosos estudios, en "Alfonso X, El Sabio y la cantiga XCIV", *Aisthesis: revista chilena de Investigaciones*, 27, 1994, pp. 121-131.

Virgen, la suplantación de la abadesa por la Virgen, el arrepentimiento de la monja y, finalmente, el perdón divino.

Tradicionalmente se le atribuye al diablo ser el causante de que en los seres humanos se despierten las pasiones y la lujuria, más aún si sucede entre una monja y un clérigo. El tema de la monja que se fuga tiene una larga tradición y en todas las versiones el diablo interviene, así en la leyenda de sor Beatriz del libro *Milagros ilustres* y en las Cantigas alfonsíes. En una de las leyendas más antiguas, la de Heisterbach del siglo XIII, se cuenta:

Cierto clérigo que la viera, la deseó y comenzó a solicitarla. Al desprecio con que la monja acogía las expresiones lujuriosas, respondía el clérigo con insistencias cada vez más inoportunas *hasta el punto que la serpiente antigua inflamó su corazón de tal manera que no pudo soportar por más tiempo el fuego del amor.*²⁰⁹

En esta versión se omite el nombre del demonio y se alude a él por medio de la imagen bíblica, además de que el tentado es el clérigo.²¹⁰ Por su parte, en la cantiga 94, sí se menciona al diablo, pero éste tienta a la abadesa: “hízola querer de gran manera a un caballero, que no le daba reposo hasta que la hizo que saliera del monasterio”. Por lo tanto, el diablo desata la pasión en los amantes y es el culpable de incitar al pecado a ambos jóvenes, los cuales deberán redimir sus acciones con otras más notables, como lo hace Peregrino. Como Vélez está escribiendo un Auto, resalta el arrepentimiento y la intervención divina y parece dejar fuera deliberadamente el libre albedrío.

En el auto de Vélez dichos elementos se encuentran trastocados: la devoción abnegada de la monja no es tal, como ya mencioné; además, el personaje del diablo juega

²⁰⁹ Cesareo de Heisterbach, *Libro VII de los Milagros*, apud Jaime Blume Sánchez, *op. cit.*, las cursivas las destaco yo.

²¹⁰ El personaje del clérigo se presta para diferentes representaciones teatrales, sobre todo en los entremeses en los que aparece en oposición al vejete con quien puede disputarse el amor de la chica.

un papel mucho más activo en el desarrollo de la intriga. Es un demonio que reflexiona sobre la condición de la mujer, a la que califica de “poco seso y flaco ser” (vv. 263-265). La reflexión del demonio sobre la mujer contrastará con la de la Virgen, “cuya potencia” lo ha derrotado y oprimido, convirtiéndola en su enemiga terrenal. También, pretende desprestigiar a la Abadesa ante los pobres que asisten a pedir limosna a la abadía, por lo tanto, es el demonio cizañador y que se mueve entre los hombres más humildes. El poeta presenta en su primera intervención en escena al diablo disfrazado “en traje de pobre cojo” y sucede una vez que la Abadesa se ha despedido de la Virgen, entregado los hábitos y las llaves, y se dispone a partir con el clérigo Andrés, quien la espera en la puerta:

ANDRÉS: Ya ha corrido la cortina
a la imagen
JUANA: Esto es hecho.
Vamos Don Andrés, agora.
ANDRÉS: Vamos mi adorado dueño.
(Vanse)
Sale el demonio en traje de pobre cojo.
DEMONIO: Victoria por mi poder;
venció mi encendido pecho;
mas, estaba lo más hecho
pues era monja y mujer.
(La abadesa del cielo, vv. 245-252).

Una vez que los amantes han huido, el demonio se regocija en su victoria. Triunfante recuerda sus peleas y tentaciones pasadas, en alusión a Adán y Eva. En esta comedia el diablo utiliza el artificio del disfraz en dos ocasiones, la primera, de pobre y lisiado para poder acercarse a la abadía; la segunda, de ciudadano, para poder reprender a la abadesa. Este recurso, tanto teatral como tradicional, le permiten interactuar con todos los personajes. Pero antes de analizar cómo desarrolla el demonio esta interacción en escena, me interesa reflexionar sobre la capacidad del diablo para causar el "encendido pecho" de

la abadesa y el clérigo, pues este motivo está relacionado con dos temas tradicionales: el del extravío diabólico y el de la intercesión divina que lo resuelve.

Cabe recordar que el Auto forma parte de los dedicados a Nuestra Señora del Rosario, por lo que su tema desarrolla los milagros y la intercesión de la Virgen María en favor de sus devotos, los cuales no pecan porque sean malos, sino porque han sido extraviados por el demonio.²¹¹ En este caso, se dejan llevar por la tentación y actúan en consecuencia: la abadesa decide irse del monasterio y el clérigo ir por ella al convento para poder gozarla. La capacidad del demonio de "encender pechos" le brinda confianza en su empresa, de modo que afirma:

DEMONIO: Mas a esta monja si puedo
no la tiene de valer
que la tengo en mi poder
perdida entre amor y miedo.
Esta he podido sacar
entre tantas que ha amparado
y si yo puedo al ganado
otra vez no ha de retornar.
(vv.283-288).

El demonio asegura tener perdida a la abadesa "entre amor y miedo", lo cual sugiere una excitación propia de ambos sentimientos, así como una especie de estupor, como si de un psicotrópico se tratara. La Virgen llama trance a la condición de la abadesa, es decir que,

²¹¹ Como menciona Jaime Blume: "El pecado del caballero se relaciona más con la negligencia de distraídas doncellas que con la maldad de un hombre de sentimientos torpes". *op. cit.*, p. 128. Comenta también que "La Virgen, humana a la vez que obradora de portentos, satisfacía tanto los impulsos religiosos de las gentes como las ansias de lo maravilloso. Acontecimiento, devoción y libre juego imaginativo se dan la mano para provocar, ya en el siglo XII, pero sobre todo en el XIII, una suma frondosa de tradiciones mariales, que al poco tiempo pasan a constituir el cuerpo de múltiples recopilaciones literarias. A lo dicho habría que agregar la preocupación creciente que en el siglo XIII despertaban problemas teológicos tales como el de si la fe sin obras bastaba para la salvación. La sutil especulación escolástica era remplazada, al nivel de la amplia audiencia, por una narración directa e impactante, en la que el ejemplo y el milagro decían de un modo vivido lo que el razonamiento teológico intentaba trabajosamente esclarecer. Episodios como el que nos ocupa de religiosas fugadas ilustraban a las mil maravillas, y con gran aceptación del público, los planteamientos de la reflexión teológicos." en "Alfonso X, El Sabio y la cantiga XCIV", p. 130.

por un lado, reconoce lo peligroso de la situación en que se encuentra su devota y, por otro, sugiere que la mujer se encuentra en un estado mental de obnubilación, por lo tanto, interviene sabiendo que sólo requiere del llamado divino para hacerla entrar en razón.²¹²

VIRGEN: Porque por la devoción
del Rosario he de ampararla
y deste trance sacarla
con divina advocación.
(vv. 461-4).

El demonio no ha tentado a cualquier monja, sino a la encargada de la abadía, cuyo estatus le confiere responsabilidades y deberes. Además, doña Juana debe ser ejemplo de consagración y devoción para el resto de las monjas; por lo tanto, su extravío significa un triunfo para el demonio y una afrenta para la Virgen, pues, finalmente, la que se ha descarriado es una de sus devotas y esposa de su hijo, por lo que no la deja de amparar. Las equivocadas o malas acciones que ha realizado doña Juana fueron provocadas por el influjo de un trance, como ella misma reflexiona, avergonzada, después de ver la milagrosa aparición de Jesús en el camino:

JUANA: ¿Es posible, que soy yo
quien tan grande ofensa ha hecho
al esposo que eligió?
O tuve de fiera pecho
o quien soy se me olvidó.
(vv. 728-732).

De esta manera se reafirma que la mujer no es mala, sino que está cegada por el diablo.²¹³

Probablemente, ambas son las razones, deseo y extravío, por las que la abadesa comete la

²¹² Es importante destacar que el trance también puede referirse a la resolución precipitada de la abadesa de huir sin reparar en los riegos. Como lo muestran las excepciones de *Autoridades* y *DLE*

²¹³ Según comenta Jaime Blume sobre el galán y la monja de las *Cantigas*: “Su contacto no mancilla y la acción sacrílega de la cual es protagonista es considerada por la Virgen como "necedad", palabra que vincula

falta que podría haberle costado la vida; recordemos a Fénix, en *El niño diablo*, que no tienen la devoción a la Virgen y muere, aunque haya quedado sólo en “intentos” de fugarse del convento; las intenciones de Vélez son distintas en dichas comedias, como vimos. La abadesa, en cambio, sale del trance y reconoce que realizó sus acciones de forma inconsciente, arrebatada por el fiero pecho. Según la tradición oral, los encuentros sobrenaturales o demoníacos se caracterizan por causar esta especie de ofuscación o pérdida que, para este caso, claramente es originada por el demonio y, generalmente, se sale de dicho trance gracias a la intervención divina. El caso de la abadesa no es la excepción.

Cuando los amantes van en camino, con tal “estrépito y estruendo”, y descubren que han avanzado sólo una legua, la abadesa reconoce el “notable caso temerario y fuerte” y de inmediato lo asocia con un “castigo del cielo”, que no los dejará seguir adelante (vv.529-32). En el camino, las sospechas de doña Juana la hacen pensar que la causa del fenómeno puede ser que no se han dado manos de esposos, por lo que le solicita a don Andrés llevarlo a cabo. El clérigo decide, entonces, realizar esta ceremonia y pone como testigo a su criado, Caracuel, nombre de demonio, por cierto, así como a “cuantos olmos y chopos en la sierra vemos” (v. 565). Doble transgresión, pues tras el Concilio de Trento queda prohibida esta ceremonia y se trata de dos religiosos que han profesado. Justamente cuando se han dado mano de esposos ocurre la aparición milagrosa:

Ábrase un árbol y descúbrase en él un CHRISTO crucificado que deje caer un brazo al mismo tiempo.

CHRISTO: ¿Cómo si me la diste a mi primero?

el episodio a la parábola de las vírgenes necias.” Así como en este episodio la Virgen justifica a sus devotas, lo hace la del Auto al considerar su falta un trance.

Juana; ¿no soy yo tu esposo?
¿pues qué novedad es esta
que con tanta mengua tuya
por hombre humano me dejas?
(VV. 574-578).

El Cristo crucificado interrumpe el casorio y le recrimina a doña Juana su falta. Finalmente, le reprende su ingratitud y le advierte que es probable que ya no lo encuentre si vuelve. Las palabras celestiales logran mellar el trance de doña Juana, quien reconoce su yerro y suplica la divina presencia: “Aguarda esposo, aguarda, espera / con sed busco la sangre de tus venas” (vv. 667-8).

El camino se convierte en el lugar de lo sobrenatural. El encuentro milagroso que saca del trance a la abadesa y al clérigo ocurre en el terreno agreste, en el espacio inseguro, comparado con el monasterio del que los amantes pretenden huir a toda prisa. El camino y también el corto viaje se vuelven el espacio-momento de la catarsis para doña Juana y el de expiación para don Andrés, quien, igualmente arrepentido, decide hacer “la mayor penitencia” para redimir su delito, y suplica a los montes algún lugar donde: “viva y penitente muera” (v. 690). Por su parte, la abadesa, desesperada por encontrar el camino de regreso al monasterio y a su amado Cristo, realiza una poderosa invocación:

JUANA: Hijas de Jerusalén,
por las cabras, por las selvas,
por los montes y los valles
y por las fuentes risueñas,
por los corzos fugitivos
por los hijos de las ziervas
os conjuro, os obligo
como esposa primera
que me digáis de mi esposo.
(vv. 655- 663).

El conjuro que Vélez pone en voz de la abadesa forma parte de los conjuros a la naturaleza, un tópico poético de invocación al entorno que es una poderosa formulación mágica amorosa; cabe destacar que la abadesa no reza, sino que conjura, quizás por la urgencia y el tono imperativo de la petición, lo que son rasgos característicos del conjuro, así como, enlistar diversos elementos de un mismo campo semántico, en este caso, las selvas, los montes, los valles y las fuentes; todos son espacios abiertos, salvajes y rudos, además de los corzos y las ciervas. Encontramos el hipotexto de esta exclamación en el tercer canto de libro bíblico del *Cantar de los cantares*:

ESPOSA: Yo os conjuro, oh, hijas de Jerusalén,
si encontráis a mi amado,
¿qué le habéis de decir?
Que estoy enferma de amor.

En el *Cantar*, tanto el esposo como la esposa conjuran en siete ocasiones a las “hijas o doncellas de Jerusalén”.²¹⁴ Vélez hace encajar a la perfección el pasaje bíblico con el tema de su escena: la ausencia del amado y su búsqueda. La abadesa conjura a otras mujeres, mortales como ella, a escucharla y las exhorta para que la ayuden. Estas “hijas” que habitan el espacio agreste del que la monja pretende escapar, son conjuradas con la doble finalidad de encontrar al esposo divino y salir del peligro que la aqueja. Estas enigmáticas mujeres también, son nombradas en el evangelio de Lucas, cuando Jesús va rumbo al calvario y les pide que no lloren por él sino por ellas:

Porque he aquí vendrán días en que dirán: Bienaventuradas las estériles, y los vientres que no engendraron, y los pechos que no amamantaron. Entonces

²¹⁴ “EL ESPOSO: Yo os conjuro, oh, hijas de Jerusalén, / por las gacelas o por las ciervas del campo, / que no levantéis ni despertéis a mi amor, / hasta que quiera.” *Cantares* 3, 5 [consultado en línea: <https://bibliaparalela.com/lbla/songs/3.htm> 12 de septiembre 2020].

comenzarán a decir a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados: Cubridnos. Porque si en el árbol verde hacen estas cosas, ¿en el seco, ¿qué se hará?²¹⁵

La relación de las mujeres con la naturaleza es constante tanto en el libro de los *Cantares* como en este de *Lucas*. La abadesa no conjura a los montes ni a los valles para que la hundan, sino para que la vuelvan al camino que ha perdido. Y aún más, evoca una serie de elementos naturales para satisfacer su deseo de reunirse con Cristo y poder volver al monasterio.²¹⁶

Es sobresaliente que el poeta decida que doña Juana no recurra a algún santo o santa para salir del peligro, sino que conjure a estas misteriosas hijas de Jerusalén, sobre todo si consideramos que los conjuros se asocian con diferentes prácticas mágicas que usan fórmulas para dar poder a la palabra; quizás sea porque el Rosario lo usará contra el demonio, como veremos a continuación.

En la leyenda y en las *Cantigas*, después de unos años o algunos meses, dependiendo de la versión, la monja vuelve a la abadía, ya sea arrepentida porque la pasó mal con el caballero, ya porque regresa al lugar y la mueve la curiosidad por saber de la abadía. La sorpresa de la mujer, y del receptor de la historia, se presenta al descubrir que nadie ha notado su ausencia porque la Virgen ha tomado su lugar. Vélez resuelve el milagro de la intervención mariana suplantando a la abadesa de manera muy sencilla: la Virgen se ha cubierto con los hábitos que la monja le ha dejado y sale para realizar las tareas de la

²¹⁵ Lucas 23: 27-31. [Consultado en línea: <https://bibliaparalela.com/rvg/luke/23.htm> 11 de septiembre 2020]

²¹⁶ Araceli Campos, “Las palabras mágicas invocan seres o fuerzas sobrenaturales, formulan y ordenan los deseos que se pretenden conseguir. Son instrumentos efectivos, herramientas maravillosas que pueden alterar el orden común de las cosas: provocar la intervención de los dioses, extraer el daño incrustado en el cuerpo de un enfermo, eliminar las influencias malignas, brindar protección contra los peligros, etcétera.” en, “Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos, una literatura tradicional de la época colonial mexicana”, [<http://www.elem.mx/genero/datos/13> consultado el 15 de septiembre 2020]

abadesa, como darles de comer a los pobres. Bajo esta apariencia - ¿disfraz? - ocurre el enfrentamiento verbal entre ella y el demonio, quien la reconoce debajo del hábito:

DEMONIO: ¿Qué es esto, cielo?
¿Tanto ha de ser tu poder?
Ya te conozco, mujer,
que eres amparo del suelo.
[...]
Si su escudo sacrosanto
eres mujer celestial
preservada de *abeterno*
¿Quién podrá en tierra y infierno
atreverse a hacerla mal?
(456-476).

La presencia divina le ordena al demonio: “¡Vete, y no estés más aquí!”. Vélez no termina aquí su auto; el demonio continúa con su empresa, aunque ofendido, mas no vencido, pues en un segundo disfraz busca alejar a doña Juana y no permitirle llegar a la Abadía. T toma la imagen del hombre poderoso, es decir, un ciudadano que goza de ciertos privilegios en la ciudad de la que es vecino,²¹⁷ por lo tanto, el demonio la increpa con autoridad:

DEMONIO: ¿Mujer,
qué buscas desta manera
sin vestido, honor ni ser?
JUANA: Quiere el cielo que aquí muera,
y este amparo he menester.
DEMONIO: ¿Ahora vuelves?
JUANA: Sin duda
ha conocido quien soy
que nunca la culpa es muda,
muerta de vergüenza estoy.
DEMONIO: De quien pretendes ayuda
ahora
JUANA: Deste rosario (*saca un rosario*)
que en el enemigo fiero
del mundo enemigo y vario

²¹⁷ S.v. Ciudadano: “El vecino de una Ciudad, que goza de sus privilegios, y está obligado à sus cargas, no relevándole de ellas alguna particular exención. Lat. *Civis.*” *Autoridades.*

mi defensa hacerle espero.
(vv.743-53).

La abadesa descubre al maligno bajo su disfraz y lo enfrenta utilizando el Rosario, objeto cargado de significado y que es utilizado en múltiples relatos, es el arma de fe que derriba y atormenta al demonio. Además, como en los cuentos tradicionales, nuevamente, es la mujer quien le gana al demonio, y en este caso, es doblemente vencido por mujeres: la abadesa y, antes, la Virgen cuando lo expulsa de la abadía. El diablo cojo de este auto guarda similitudes con los diablos de pastorelas y comedias de santos que son irremediablemente vencidos. La fascinación de Vélez con este diablo lo lleva a seguir creando a partir de él y a dedicarle su única obra en prosa, como veremos.

Las comedias hagiográficas, en donde interviene el diablo y es vencido, como decía, tienen la particularidad de presentar demonios de más jerarquía. Recurso empleado también por nuestro poeta, quien lleva a escena a Luzbel en su comedia *El lego de Alcalá* (1620). El protagonista es Julián, un sastre en extremo devoto, al que sus compañeros de oficio toman por loco y los demonios por "bárbaro ignorante" y "simple sin aliento". Como toda alma devota despierta el interés de los demonios, sin embargo, durante la comedia, no pueden tentar al futuro santo y utilizan otra estrategia: lo agreden físicamente. En su última entrada a escena lo apedrean y Julián los enfrenta y los vence gracias a un rosario y a la fuerza de sus palabras. Los diablos, Soberbia y Luzbel, reconocen su empeño llamándolo "segundo Miguel", comparándolo con el Arcángel "que mejor fuerza no he visto después de la de Miguel". Finalmente, es coronado por un ángel "por su estraño valor" (vv. 2550) con el que, en nombre de Dios, derrotó a Luzbel.

Los demonios de esta comedia de santos responden a los diablos peleoneros que tientan, hostigan, e inclusive, agreden físicamente. Son demonios muy distintos, en su *modus operandi*, al Cojuelo, que prefiere la intriga y el chisme para perder primero a la abadesa y de paso a los devotos pobres, los que, como el buen Julián, se resisten y vencen.

3.4.2 El diablo y “el escuadrón de pobres”: un episodio entremesil

Al interior de sus comedias y los autos sacramentales, don Luis inserta episodios de carácter entremesil. Héctor Urzaiz y María Grazia Profeti han destacado estos episodios en las comedias: *El águila del agua; Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros, Los novios de hornachuelos, Correr por amor fortuna, El diablo está en Cantillana*.²¹⁸ Lo cual muestra el gusto del poeta por la burla y la sátira, y que, para lograrla, intercala en sus producciones mayores secuencias de corte entremesil. Son pocos los entremeses atribuidos a Vélez;²¹⁹ según el estudio de Urzaiz son seis entremeses, tres loas y un baile.²²⁰

Nuestro poeta explota la fórmula diablo-pobres para conseguir el efecto de burla y sátira propia del entremés. De este modo, considero que la escena entre los pobres y el diablo cojuelo del Auto sacramental de *La abadesa del cielo* contiene un claro carácter entremesil. El diablo cojuelo no sólo es aludido sino que juega un papel muy activo en el desarrollo y, además, al aparecer relacionado con un grupo de pobres tullidos, me remite al

²¹⁸ Héctor Urzaiz Tortajada estudia las escenas entremesadas de las comedias: *El águila del agua; El diablo está en Cantillana, Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros, Los novios de hornachuelos* en su edición del libro: *Teatro breve de Luis Vélez de Guevara...op. cit.* Así como, en su reciente artículo: “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*”, *Criticón* [En línea], 129 | 2017, Publicado el 10 mayo 2017, consultado el 15 octubre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/3315>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.3315>

²¹⁹ Como lo comenta Urzaiz, la práctica de intercalar episodios entremesiles fue común en la época.

²²⁰ *Teatro breve de Luis Vélez de Guevara...op. cit.* p. 30.

episodio del “garito de los pobres” de la novela *El Diablo Cojuelo*. Aunque con finalidades distintas y con la gran diferencia entre los pobres devotos y los pícaros, ambas escenas son de corte entremesil y comparten un elemento fundamental en común, la falta de respeto hacia el demonio.

La función del entremés consiste en engranar el espectáculo teatral y servir de “destensador”²²¹ entre jornadas, es decir, ayudar al público a “descansar” de los argumentos de las comedias. Función que cumple el episodio de los pobres que se acercan a la abadía, pues Vélez lo coloca después del escape de la abadesa y el clérigo, y antes de su arrepentimiento; episodios que contienen la mayor carga lírica. Este episodio ayuda a desarrollar el motivo de la Virgen que suplanta a su devota para salvarla del mal, en consecuencia, aparece el enfrentamiento con el demonio. Su importancia radica en mostrar la rivalidad y triunfo de la Virgen.

La relación que el personaje del Diablo Cojuelo establece con los pobres y tullidos no es buena, ni en este Auto ni en la novela, como veremos. Los atrevidos que no tienen el menor respeto o consideración por el demonio, curiosamente, son semejantes a él en lo que atañe al aspecto físico y a su condición de rechazado. Los tipos cómicos del entremés reflejan una realidad social caricaturizada de “el otro”, ya sea el diferente, el extranjero o el loco; estos personajes marginales se vuelven tipos de la materia entremesil. Además, están relacionados con el vulgo, como dice Lope de Vega “Entremés de rey jamás se ha visto”,²²² el público esperaba y aplaudía el mini-espectáculo donde era permitido casi cualquier

²²¹ *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, s.v. Entremés.

²²² *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 73.

desfiguro y burla soez. El personaje del marginado, ya desde los pasos de Lope de Rueda aparece en escena y se presentan como el negro, el bobo y el Vizcaíno.

El episodio que nos ocupa comienza con la llegada de los tullidos a la abadía. El convento es un tópico literario presente en diferentes obras de ficción, misceláneas, cuentos folclóricos; por lo que, es un referente cultural de fácil descodificación por parte del público, quien lo asocia con el espacio sagrado que, al profanarse, genera algún suceso sobrenatural, como ya lo hemos visto en la comedia de *El niño diablo*. El convento era el lugar de reunión habitual de los pobres porque se solía regalar comida. El tópico aparece aludido como “las limosnas de la sopa de los conventos” en *El Diablo Cojuelo*.²²³

La aparición de los personajes en escena se desarrolla entre las burlas de los tullidos. Parte de la comicidad verbal de la literatura áurea se sustentaba en las burlas, y en los entremeses éstas se agudizan, ya que están pensadas como un juego en el que participan personajes que son reconocibles para el espectador y con los que se busca la complicidad teatral en la que uno actúa de forma pasiva, recibe o es objeto de la burla, y el otro es el personaje activo que genera la burla o el insulto.

Los pobres aparecen en escena en parejas: el manco y el cojo, y, el ciego y el viejo. Entre burlas e insultos se acusan unos a otros de contrahechos y de abusar de la petición de limosnas. Al final, se suma el soldado fanfarrón, quien goza del menor aprecio por parte del resto:

MANCO: Ya viene el soldado allí.
COJO: Todo serán boberías
de Flandes y del Peñol.

²²³ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. Román Valdés, estudio preliminar Blanca Periñón, Crítica, Barcelona, 1999, tranco IX, p. 115.

MANCO: Sí, y con sus piojos al sol.
Sale el soldado, muy roto, con una muleta.
(vv. 340-43).

El personaje del soldado roto y pobre que introduce Vélez no formaba parte del repertorio típico de los *pasos* de Lope de Rueda, aunque, el rufián podría ser el antecedente del soldado valentón que exagera sus glorias pasadas. Los pobres son, pues, los primeros interlocutores del diablo disfrazado, porque hay que recordar que ha decidido que *pobre se quiere fingir*, aunque la cojera no es parte del disfraz, sino de su condición de diablo, como lo demuestra su plática con el soldado. Éste, fiel a su tipo, habla de las glorias pasadas; menciona su participación en la “batalla naval”, para referirse a Lepanto, y que perteneció a la armada de Felipe II,²²⁴ al que llama “el atroz”. El Cojuelo disfrazado es el interlocutor que asegura haber participado en esas batallas también:

DEMONIO: Yo me hallé también ahí
 como un Roldán matasiete.
SOLDADO: ¿Quedaste de algún mosquete
 o de alguna pieza así?
DEMONIO: De otra batalla más fiera
 (en que me hallé) quedé así,
 de otra caída que dí,
 que si entonces no cayera
 entiendo que fuera mío
 el cielo.
SOLDADO: ¿El cielo?
DEMONIO: Sí, el cielo
 y la redondez del suelo.
VIEJO: ¡Qué notable desvarío!
 A la fe que se han juntado
 los dos bien.

²²⁴ “Felipe II había tenido siempre la esperanza de que el catolicismo fuese restaurado en Inglaterra. La ejecución de María Estuardo en 1587, después haber estado largos años prisionera de la reina Isabel I, fue lo que decidió la expedición. Se preparó, como es sabido, una espléndida flota, que se llamó la Grande Armada o la Felicísima Armada, y que pronto empezó a llamarse también —sobre todo después de su destrucción— la Armada Invencible”. Julián Marías, *Cervantes en clave española*, Alianza editorial, Madrid, 1990. s/n p.

(vv. 381-394).

Definirse como un “Roldán matasiete”, es decir, un espadachín jactancioso, animoso y valentón, es una forma velada de señalar algunas características cercanas al Cojuelo. Refiere, además al cuento del *Sastrecillo valiente* que mato a siete de una vez. El cojuelo está relacionado con los bailes y la fiesta, por lo que un espadachín “animoso” puede congeniar con esta peculiaridad del diablo. La cojera del “nuevo pobre” se debe a otra batalla, una celestial, y a otra caída, del cielo a la tierra. Este asunto lo trata Vélez de manera explícita en la novela, cuando le explica al estudiante madrileño don Cleofás que, aunque todos los diablos cayeron, él fue llamado así por ser el primero:

Me llamo de esta manera porque fui el primero de los que se levantaron en la rebelión celestial y de los que cayeron y todo; y como los demás dieron sobre mí, me estropearon, y así quedé más que todos señalado de la mano de Dios, y de los pies de todos los diablos y con ese sobrenombre.²²⁵

El camarada de don Cleofás es un *señalado de la mano de Dios*, es decir, está estropeado, es un lisiado y, por eso, será objeto de burlas y vejaciones por parte los hombres y de los mismos diablos. El defecto corporal marca una distancia entre el demonio bizarro que se presenta e impone respeto, y el diablo roto, que incluso, genera cierta condescendencia, de ahí que se le nombre Cojuelo, en diminutivo y despectivo. Denominación más bien familiar, cercana y afectuosa.²²⁶

Retomemos el objetivo del demonio en el Auto, ya que no sólo sus alusiones a la caída lo delatarán sino también sus palabras embusteras. Él Utiliza el recurso del disfraz

²²⁵ Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, op., cit., tranco I, p. 15.

²²⁶ Como menciona Maxime Chevalier, “no es aventurado estimar que buena parte de los españoles del siglo XVII consideraran al Diablo cojuelo como buena persona, como personaje gracioso, si no simpático”. En, “¿Diablo o pobre diablo? sobre una representación tradicional del demonio en los siglos de oro”, María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Barcelona, 2004, pp. 81-88. [p. 127].

para alcanzar su propósito diabólico de desprestigiar totalmente a la monja “y publicar su deshonra” (v. 397) entre los pobres que esperan la limosna. Dada la tardanza de la monja, el Cojuelo urde la estrategia del chisme y trama la intriga:

DEMONIO: ¿Estáis descuidados del suceso?
VIEJO: ¿Qué hay de nuevo?
DEMONIO: ¿Bueno es eso?
¿Ahora a saber llegáis
cómo ha dejado el convento
desde anoche la abadesa,
tras una amorosa empresa?
MANCO: ¡Qué notable pensamiento!
¿Qué decís?
DEMONIO: Que doña Juana,
la abadesa, se ha salido
con un hombre.
(vv. 397-406).

El ardid del diablo no resulta frente a la devoción de los pobres, a quienes trata, en vano, de convencer sobre la fuga de la abadesa. Las palabras de demonio no sirven, los pobres se burlan del diablo, lo toman por dormido o borracho. El demonio busca maximizar la falta de la monja dando santo y seña, menciona la hora de partida de la abadesa, el nombre del clérigo y dice: “lo he visto por los ojos”, con desesperación. Este diablo parlero que en todo mete cizaña levanta las sospechas del suspicaz viejo:

VIEJO: Recelo
que sois el Diablo cojuelo
que también hay Diablos cojos.
De la Abadesa no habléis
de esa suerte, que os darán
pan de perro.
(vv. 422-24).

El “escuadrón de pobres”, como los llama el soldado, son los primeros en descubrir al diablo, es decir, son los marginados quienes rechazan a otro en su misma condición de

pobre y desvalido; el cojuelo no puede contra ellos porque son pobres devotos que rechazan sus palabras y así lo vencen, pues no dudan de la monja caritativa, aunque irónicamente, el diablejo tiene la razón. Los ánimos se caldean casi al punto de los golpes ya con la amenaza de bordones y manotadas, pero interviene el soldado, lo que confirma las dudas sobre el cojo parlero:

MANCO: Sólo en aqueste lugar
pudiere un demonio hallar
soldado, que lo defienda,
que éste no puede ser hombre.
(vv. 434-437).

El cierre del episodio deviene en una pelea verbal que casi llega a los golpes, pero aparece oportunamente la Virgen disfrazada de la abadesa. Es la mujer celestial quien vence y expulsa al diablo de la abadía al ordenarle: “¡Vete, y no estés más aquí!” (vv. 477). La impostura de la Virgen es un motivo tradicional, recordemos que lo retoma Cristóbal Lozano, en el cuento inserto en la obra *El gran hijo de David más perseguido, Jesucristo*.²²⁷ Al final, la Virgen, que ha suplantado a la esposa del pactante con el diablo, le ordena al demonio que vuelva al infierno y el príncipe de las tinieblas obedece. El poder de la orden divina es parte del enfrentamiento eterno entre estos personajes, tópico que se encuentra no sólo en los autos sino en los cuentos e inclusive en las fiestas, baste recordar cómo los demonios que acechan en las plazas durante las fiestas son encadenados al carro de la Virgen.

La genialidad de Vélez consiste en que no termina el episodio con palos, característico del entremés, sino con las palabras de la Virgen quien restituye el orden y

²²⁷ Cristóbal Lozano, *El gran hijo de David más perseguido, Jesucristo, Historias y leyendas*, II, pp. 155-161, *apud*, Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983, p. 151.

expulsa al diablo. El diablo cojo que Vélez crea para el Auto sacramental (1613), está construido, por un lado, con base en el demonio teologal o hagiográfico cuyo objetivo es la destrucción de las almas mortales. Y por otro, es el diablo folclórico y bien conocido por parlero y embustero. Tan conocido es el Cojuelo que lo descubren los pobres bajo el disfraz.

Hasta ahora, los diablos que Luis Vélez de Guevara lleva a escena muestran diferentes facetas, los caracteriza como: el Príncipe Lucero, el “amigo” y “consejero” que busca la destrucción de todo el pueblo ninivita; una monja tornada en diablesa bandolera, la Félix demonio que pierde a Peregrino y casi se lleva su alma al infierno; también, se asoma como un joven hermoso y anónimo que seduce a una mujer, a la que posee toda una legión. Y, finalmente, el Diablo Cojuelo que busca el enredo y el desprestigio de la abadesa. Hace más de veinte años, la investigadora Maria Gracia Profeti recordaba la aparición del propio cojuelo en el auto *La abadesa del cielo* y señalaba el poco interés que se mostraba por la figura del diablo como personaje teatral en la obra del poeta.²²⁸ Considero que, con lo expuesto en las páginas anteriores, se muestran los estudios que ya se han realizado hasta la fecha, así como la atención prestada en esta investigación al corpus de temas sobrenaturales y los diablos de Luis Vélez.

Para sus fines compositivos y cumpliendo distintas funciones, Vélez de Guevara se vale de una legión de posibilidades de manifestación de la figura del diablo, un diablo

²²⁸ Maria Grazia, Profeti, "Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro." *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Piedad Bolaños y Marina Martín (eds.), Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte. 1996, pp. 63-77. [66].

alimentado por la tradición, puesta al servicio del poeta, recreada y llevada a la escena.

Analicemos a continuación el diablo en su prosa al que dedica su única novela.

CAPÍTULO IV

ENTRE TRANCOS Y ENTREMESES ANDA EL DIABLO COJUELO

Como es *El Diablo Cojuelo*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos. Suplícote que los des en su leyenda porque tendrás menos que censurarme y yo que agradecerte.²²⁹

La edición de 1945, a cargo de José A. Sánchez Pérez, reúne tres obras de Luis Vélez de Guevara: “La graciosa obra *El Diablo Cojuelo*; y dos de sus más bellas y menos conocidas obras teatrales: *El asombro de Turquía y valiente toledano* y *El ollero de Ocaña*”. En el prólogo de esta edición de bolsillo, el editor reconoce las investigaciones previas llevadas a cabo por Adolfo Bonilla y San Martín (1910), y Francisco Rodríguez Marín (1919), por lo que deja claro que su edición no pretende ser para eruditos ni competir con los maestros antes dichos. Entre las libertades que el estudioso declara haber tomado, llama poderosamente mi atención la siguiente: “A cada capítulo, que en la novela denomina trancos, hemos añadido un título, del que carece la obra original, en que damos cuenta en breves líneas del contenido del capítulo”.²³⁰

Esta libertad editorial, práctica muy común en los editores, no se la había tomado nadie desde la primera impresión en 1644, por lo que esta publicación es muy singular y su objetivo es de orden práctico, pues Sánchez Pérez persigue fines de difusión y considera que para su minilibro (sus dimensiones son de 8x5 cm.) algo falta en la novela, que la obra tiene una carencia: la síntesis previa que en las obras de la época suele presentar a cada

²²⁹ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Carta de recomendación al cándido o moreno lector, ed. y notas Ramón Valdés, estudio introductorio Blanca Perrián, Crítica, Barcelona, 1999, p. 9.

²³⁰ Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo; El asombro de Turquía y valiente toledano; El ollero de Ocaña*, introducción y notas, José A. Sánchez Pérez, Aguilar, Madrid, 1945. [p. 19].

apartado. El epígrafe²³¹ ayudaba como guía de lectura; utilizado desde los libros de caballerías hasta los pliegos de cordel, con sus grandes títulos descriptivos que dan una síntesis del tema; que Vélez decidiera no titular sus trancos es un acto deliberado.

Este hecho que expone la total rebeldía de la creación, “la brida de la prosa” como nos lo anuncia en su carta al lector, es tan deliberado como el carácter episódico y misceláneo del *discurso*, y cómo no, si vamos de la mano del “diablo corredor” que por cojuelo avanza a trancos, y recordemos que éstos, metafóricamente, valen para “abreviar un negocio y acortarle, no yendo por el camino ordinario y por sus pasos contados”.²³²

Bajo la lectura de Rodríguez Marín, cada uno de los diez episodios que conforman la novela “sabe a cosa diferente de los demás”, y considera que son “cuadros distintos e independientes entre sí”, cuyo único hilo conductor es la presencia de alguno de los protagonistas.²³³ No se puede negar su carácter fragmentado, pero con él muestra casi una “visión cinematográfica”, como el propio Marín comenta, en la que se presentan diferentes partes de España: Madrid, Sevilla, Écija, “el itinerario toponímico vertical (de norte a sur)”;

²³¹ María José Alonso Veloso, “Antecedentes de los epígrafes de la poesía en Quevedo en literatura clásica y el Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre autoría”, *Revista de Literatura*, 147, 2012, “La costumbre de anteponer un título a ciertos poemas líricos breves, de carácter amoroso, moral o satírico, se gestó ya en la antigüedad grecolatina. Este paratexto, inicialmente manuscrito, se convirtió en práctica editorial frecuente con la imprenta, no sólo en ediciones y traducciones de autores clásicos, que proliferaron en el Siglo de Oro, sino también en las de muchos escritores españoles en lengua romance de los siglos XVI y XVII. Los epígrafes —término que considero equivalente a la actual acepción de «título»— eran por lo general una síntesis del tema del poema e iban seguidos en ocasiones por subepígrafes, explicaciones complementarias que podían contextualizar el texto literario o aclarar circunstancias con él relacionadas. [p. 2].

²³² Covarrubias dice: “Tranco: el salto que se da echando delante el un pie y atrás el otro, como los que saltan algún arroyo, y esto se llama atrancar. José Sánchez, “Nombres que reemplazan a Capítulo”, *Hispanic Review*, 2, 1943, pp. 143-161.

²³³ Luis Vélez Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Francisco Rodríguez Marín (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. XXVIII. (RM)

como lo señaló Agustín de la Granja;²³⁴ y simultáneamente, diferentes estilos de vida, las costumbres y cotidianeidad de la sociedad barroca española.

Novela de perspectivas, la llamó Rodríguez Cepeda en su edición de 1984, que se logran gracias a la técnica de distanciamiento que los protagonistas toman para observar el mundo. Los puntos de vista que el diablillo le devela a don Cleofás son parte del espectáculo que el Cojuelo, en agradecimiento por liberarlo de la redoma, se ha asignado como tarea: mostrarle al estudiante la “otra vida” que, recordemos, forma parte del subtítulo de la obra: *novela de la otra vida traducida a esta por Luis Vélez de Guevara*. Por medio de los vuelos mágicos, lo que Blanca Perinián llama la fuga como figura estructural del relato,²³⁵ y el viaje como tema principal, los trancos del Cojuelo conforman una unidad dentro de su variedad.

Si bien, el *Cojuelo* tiene una serie de elementos que lo acercan a las novelas de su tiempo, como lo apunta Ramón Valdés: cortesana con la sátira al amor entre don Cleofás y doña Tomasa; bizantina por las peripecias que pasan los protagonistas y los personajes episódicos; picaresca, el tipo con que se le ha relacionado más, por la rebeldía y el desparpajo de los protagonistas, y por supuesto, el tema del viaje; sin embargo, no es ninguna de las anteriores ya que, como asegura Valdés:

Conflictos, desventuras, simulaciones, confusiones, anagnórisis, dilatación de la trama y *amplificatio* con relatos y casos de amores secundarios... todo ello falta en el *Cojuelo*; falta conscientemente, porque no interesa. A Vélez no le interesan

²³⁴ “La estructura del relato obedece -sin embargo- a una rigurosa técnica compositiva de «desbordamiento» espacial (continuos vuelos por el aire) o temporal (simultaneidad de imágenes y descripciones) muy propia del gusto barroco; una técnica que ya fue magistralmente analizada por Emilio Orozco”. Agustín de la Granja, *Por los trancos de El diablo Cojuelo*, en Piedad Bolaños Donoso, *Luis Vélez de Guevara y su época: IV Congreso de historia de Écija*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp.

²³⁵ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. y notas Ramón Valdés, estudio introductorio Blanca Perinián, Crítica, Barcelona, 1999, p. XIV-XV. (RV)

casos amorosos, sino algo distinto: los podríamos llamar “casos satíricos y burlescos”, episodios divertidos que enhebra en el hilo narrativo, pero sin desarrollar un enredo novelesco.²³⁶

El enredo amoroso o novelesco entre don Cleofás y la “doncella chanflona”, Tomasa, sólo funciona como punto de partida, pero no es el centro de la intriga; como lo ha señalado ya María Gracia Profeti²³⁷ sobre el trabajo de Margarita Levisi,²³⁸ en cuyo artículo expone las relaciones entre los elementos de la novela y la comedia barroca de Vélez, aunque de manera limitada, pues se centra en asociar al Cojuelo con el gracioso o la figura del donaire y a don Cleofás con el galán. Sin embargo, el conflicto que sirve como hilo conductor es que ambos protagonistas son prófugos y están constantemente perseguidos, lo que genera su itinerancia y que el relato se llene de variedad de episodios y personillas que se encuentran en el camino. En su producción dramática, el poeta no presta atención a las comedias de capa y espada tan llenas de enredos y conflictos amorosos. Son los casos burlescos, las sátiras a la corte, a la sociedad supersticiosa, a las costumbres, a las academias, lo que le importa a Vélez y así conforma al *Cojuelo*.

Luis Vélez también poseyó otra veta creativa, la de académico. El ingenio de nuestro poeta quedó ampliamente registrado en los documentos de estas reuniones; algunas de sus composiciones para dichas competencias están incluidas en su novela. Específicamente, el de la *Academia Burlesca* de 1637 para la fiesta de carnaval, que él

²³⁶ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, op. cit., XXXIX.

²³⁷ María Grazia, Profeti, "Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro", Piedad Bolaños y Marina Martín (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*. Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 63-77. [66].

²³⁸ Margarita Levisi, *Los aspectos teatrales en El Diablo Cojuelo*, en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Écija, 1983, pp. 207-218. [p. 214].

presidió; en este discurso introductorio ya da indicios de su intención de dejar “los consonantes”, además, muestra una actitud irreverente ante las formas de los certámenes:

Qué pensaron vuestras mercedes que el señor presidente había de hacer en la Academia como en el Arroyo Cedrón una oración donde sudase consonantes de sangre, hartos he sudado en cuatrocientas comedias que he hecho sin los niños y viejos que son los Romances, Sonetos, Décimas, Canciones y otras barias poesías que han corrido de mi como una fuente agua.²³⁹

Expresar el cansancio que implica el quehacer poético y la queja sobre sudar “consonantes” es una idea que Vélez, como puede leerse, manifiesta cuatro años antes de la *Carta al cándido o moreno lector* de su *Cojuelo*, en la que avisa de su liberación de “la jineta de los consonantes”. Asimismo, hay que recordar que estas premáticas redactadas para la *Academia*: “tuvieron tanto éxito que su autor las incluye sin más que levísimos retoques en la escena académica del *Diablo cojuelo*”; como lo expuso la investigadora Hannah Bergman en su estudio del texto *Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos* y que más adelante retomaré.

Concuerdo con la reflexión de George Peale con respecto de lo mucho que devela *El Cojuelo* de las cualidades literarias de su autor; por ejemplo, de su estilo y gusto por los ingeniosos juegos verbales y el ornamento, en este caso, de la trama. Coincido plenamente con su siguiente conclusión:

El dinamismo escenográfico, tan logrado en sus comedias, en su prosa se traduce en un colorido pictorismo de singulares efectos satíricos. Gran parte del libro, desde el protagonista titular hasta las situaciones que éste descubre, está informada por la tradición popular o por los tópicos literarios más conocidos del día. Hasta la modalidad de su narración es semi-dramática, desarrollada en la estructura

²³⁹ Hannah E. Bergman, “El “Juicio final de todos los poetas muertos y vivos” (M. S. inédito) y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, T. 55, 1975, pp. 55- 610. [p. 578].

dialogada del género anatómico. Pero resulta difícil interpretar *El Diablo Cojuelo* desde su teatro porque su problemática y temple son radicalmente diferentes.²⁴⁰

Por supuesto que son distintos, y no sólo el propósito y la actitud humorística; pienso que el poeta, comediógrafo y académico, ahora vuelto narrador, toma como suya la libertad del conocido personaje del diablo corredor, “que, aunque cojo es más ligero”, lo que le permite brincarse, inclusive, las bridas de la prosa de su tiempo y organizar su relato con toda libertad: itinerante, lleno de escalas y de encuentros. Además, advierte con clara honestidad que no es libro, sino discurso. Si nos detenemos en una de las acepciones de la entrada discurso del *Diccionario de Autoridades* también es: “el camino que se hace a una parte y otra, siguiendo algún rumbo”.

Es decir, que el recorrido, la carrera, la persecución misma son el motor de la trama, de ahí que lo importante sea el movimiento, las fugas, los encuentros y desencuentros que tienen los protagonistas; no está fuera de concordancia que a cada episodio se le denomine tranco, entendido como zancadas para avanzar en el camino. Una nota más con respecto a la estructura de la obra, como bien señala Ramón Valdés, los trancos están subdivididos en episodios más o menos dinámicos con cambios de escenarios y situaciones que refuerzan el carácter ágil del propio cojuelo.

Considero pertinente, para finalizar, retomar la reflexión de Stefano Mazzardo sobre la transgresión al orden ético y social que se logra por medio de los diferentes puntos de vista del narrador, es decir, “el punto de vista móvil” que ofrece la novela y que subvierte las tradiciones jerárquicas que, en el teatro, por el contrario, se deben reafirmar y son

²⁴⁰ George Peale, "Ingenio y cortesanía en *El diablo cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)", *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Écija, 1983, pp. 233-253. [p. 243].

inamovibles.²⁴¹ Luis Vélez, que ha servido a la Corte por tantos años, ahora, desde la prosa y con el diablo cojo como guía, se da la libertad de hacer blanco de sus burlas y sátiras a toda la sociedad, nobles y plebeyos, mosqueteros y lectores.

Para ello, Vélez vuelve a valerse de la figura del diablo, ahora como su protagonista. Figura que estudio, espigando entre los trancos, a partir de las características que don Luis recrea del diablo cojuelo tradicional, el travieso, el de los conjuros y el carnaval. Comienzo con la situación inicial del diablillo, quien pertenece a un astrólogo nigromante. Para esta presentación Vélez de Guevara recrea al "demonio familiar" de la tración, el cual, en su calidad de "encerrado" contradice la naturaleza andariega del "diablo corredor". Una vez que Vélez libera al Cojuelo, lo dota de nuevas características tradicionales, ahora las del "diablo amigo" y el desarrollo de la amistad, camaradería y gratitud entre los protagonistas.

Para cerrar el capítulo, retomo lo que han señalado ya Ramón Valdés y Stefano Mazzardo sobre el contenido de algunos episodios que, por un lado, incluyen tipos entremesiles como protagonistas; y por otro, la precipitación de la acción hacia el final, es decir, los cierres a “palos” o con alguna riña, así como la algarabía tan característica del entremés. Finalmente, veremos cómo Vélez vuelve a utilizar las estrategias del entremés en tres episodios específicos: con los pobres del garito, los poetas ciegos en Écija y la

²⁴¹ Stefano Mazzardo, "El diablo cojuelo e la critica: un percorso interpretativo", *Quaderni di lingue e letteratura*, 18, 1993, pp. 443-459. "La moltiplicazione dei punti di vista implica una forte carica trasgressiva nei confronti dell'ordinamento etico e sociale dell'epoca, il quale tende ad organizzare lo sguardo dello spettatore secondo gerarchie rigidamente determinate. Ciò accade a messa come a teatro, ossia sulle due scene più importanti della vita barocca. Nel Cojuelo lo scarto ideológico dalla morale dominante si misura perciò soprattutto sul piano formale: il diavolo zoppo, servendosi di tramoyas inaudite (i suoi poteri aerei) offre al lettore un punto di vista mobile e molteplice, sovvertendo le tradizionali gerarchie della visione approntate dal potere. La sua liberazione dalla fiala in cui l'astrólogo l'aveva rinchiuso rappresenta così l'irrompere dell'es nella società grazie al suo ruolo di buffone o gracioso intèrnale, egli convoglia e riflette nel testo, come uno specchio deformante, tutta una serie di temi degradanti (astrologia, stregoneria, alchimia, follia) che coinvolgono in egual misura nobili e plebei. Il riso del diavolo, maschera carnevalesca del buffone incoronato, allude al ritorno del rimosso."

compañía de teatro en Sierra Morena, en los que se expresa un conflicto, desarrollo y cierre de corte entremesil. Dicho enredo es generado por el propio diablo cojuelo para tomar venganza contra “ese linaje de gente”, y recurre a su carácter más conocido: la travesura y el enredo y, por lo tanto, su aspecto más cercano a lo popular, a la fiesta y la irreverencia.

4.1 El Cojuelo de Vélez: diablo familiar, camarada, guía

4.1.1. El encierro del diablo familiar

Sácame de este Argel de vidrio, que yo te pagaré el rescate en muchos gustos, a fe de demonio, porque me precio de amigo de mi amigo, con mis tachas buenas y malas.²⁴²

El Diablo Cojuelo que crea Vélez de Guevara como protagonista de su novela no sólo toma los rasgos del personaje folclórico tan conocido en España y cuyas características he mencionado ya: el gusto por el enredo, la travesura, el baile, la cizaña;²⁴³ sino que lo enlaza otra tradición al designarle la función de un demonio familiar. El llamado espíritu o demonio familiar es un personaje sobrenatural que puede entrar bajo la denominación de donante o auxiliar, porque está relacionado con brujas, hechiceras, astrólogos y nigromantes, quienes solicitan directamente al príncipe de las tinieblas un ayudante; cuando éste lo concede, mediante el establecimiento de un pacto, los diablillos familiares se sujetan a su servicio.²⁴⁴ Vélez lo presenta así:

²⁴² Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), Cátedra, Madrid, 2018. I, p. 17.

²⁴³ En *Autoridades*: “Diablo coxuelo. Se llama por desprécio el diablo; aunque con este epitheto se quiere significar un diablo enredador o travieso. Latín. *Versutus et irrequietus diabolus.*”

²⁴⁴ En la tradición oral actual hispana, la idea del familiar, también designa a un animal donante que no es precisamente diabólico ni pactado con el diablo, y el cual da a cambio de comida oro.

-Yo soy, señor licenciado, que estoy en esta *redoma*, a donde me tiene preso ese *astrólogo* que vive ahí abajo, porque también tiene su punta de *la mágica negra* y es mi alcaide hace dos años habrá. (I, p. 73).²⁴⁵

Las primeras palabras del diablo son las distintivas de su presentación: “Yo soy”, las cuales muestran su soberbia y su necesidad de destacar.²⁴⁶ En este caso, el énfasis en su presentación contrasta con la situación en la que se encuentra: encerrado en una redoma llena de escabeche, lo cual puede ser un guiño de la satirización de la tradición. Según la creencia sobre los espíritus familiares deben permanecer encerrados para que así cumplan las órdenes del amo. En este caso, el astrólogo-nigromante es el dueño, por lo tanto, el que debería haber pactado con el gran Satanás, y al que el diablillo compara con un carcelero. El poeta es conocedor de la creencia de los demonios familiares encerrados, y no sólo en redomas sino también en anillos, como ocurre con el “diablejo zurdo” que aparece en el tranco IV, al que guarda “en una sortija de topacio grande”. El demonio encerrado en la botella es un motivo tradicional. Asimismo, el motivo de encerrar al familiar para exigirle dones está presente en las creencias y relatos de la tradición oral hispánica actual.

Vélez de Guevara retoma la relación del demonio familiar con la magia negra y la astrología judiciaria, que, como comenté en el primer capítulo, reúne elementos tanto eruditos como tradicionales. Además, este diablo, mitad cojuelo mitad familiar, aprovecha la primera oportunidad para escapar, como se cree que hacen los diablillos diminutos

²⁴⁵ Luis Vélez de Guevara, *op., cit.* Las cursivas son mías.

²⁴⁶ Luis González Fernández, “Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”, *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114. “Como decía al principio, el uso de yo y de los posesivos en su discurso contribuyen a la expresión de la soberbia del demonio. El Enemigo mayor del hombre siente, además, la necesidad de afirmar su propia existencia tras su estrepitosa expulsión del Cielo. Para alcanzar este fin se presenta de manera enfática mediante el yo, ese yo que recuerda y da fe de su esencia primera, que Dios le arrancó por su osadía.” [p. 112].

encerrados en alfileros.²⁴⁷ El Cojuelo, al permanecer ocioso y casi formar parte del inventario de “cosas inútiles”²⁴⁸ que tiene el astrólogo, se vale de la caída de don Cleofás a la buhardilla para pedir ayuda:

-Luego ¿familiar eres?- Dijo el Estudiante.

-Harto me holgara yo -respondieron de la redoma- que entrara uno de la Santa Inquisición para que, metiéndole a él en otra de cal y canto, me sacara a mi desta jaula de papagayos de piedra azufre. Pero tú has llegado a tiempo que me puedes rescatar, porque este a cuyos conjuros estoy asistiendo me tiene ocioso, sin emplearme en nada, siendo yo el espíritu más travieso del infierno. (Tranco, I, p. 74).

Recordemos que, dentro de la jerarquía de la Inquisición, los familiares eran los miembros laicos, de más bajo rango y formaban parte de una red de espionaje que brindaba un servicio de información a la Institución. Vélez pone en voz de su diablillo un juego de palabras y conceptos con las dos funciones sintácticas de “familiar”. La reiteración al encierro con este juego y, específicamente, a la prisión en la que él está: “jaula de papagayos de piedra azufre”, y en la que le gustaría que estuviera su amo, en una de “cal y canto”; no hace más que reafirmar el repudio del diablo al recogimiento, y sin decirlo, niega su condición de ayudante familiar. Como vimos, los familiares son otorgados por medio de un pacto con Satanás cuando se les solicita, pero el Cojuelo de Vélez es víctima de una traición pues sus compañeros lo entregan al astrólogo judicial:

Aunque nunca he estado más sin reputación que ahora en poder deste vinagre, a quien por trato me entregaron mis propios compañeros, porque los traía al

²⁴⁷ “Cuando el dueño no logra deshacerse del duende, le impone una tarea imposible como llevarle agua en una canasta de madera o poner blanca una capella de cabra color negro, al no poder realizar la tarea el familiar se frustra y se va. Están también los diablillos familiares diminutos encerrados en alfileros o cajas de cerillos que ocuparán cualquier oportunidad para escapar.” Manuel Martínez Sánchez, *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Edaf, Madrid, 2002, p. 205.

²⁴⁸ Nota complementaria, Edición de Ignacio Arellano: “La caricatura del astrólogo incluye la mención de sus instrumentos vistos como un caos de cosas inútiles” Francisco de Quevedo, *Los Sueños*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 238

retortero a todos, como dice el refrán de Castilla, y cada momento a los más agudos les daba gato por demonio. (I, p.77).

La reputación del diablo corredor y buen mensajero se ve mermada debido al encierro que, además, fue a traición por el *trato* de sus compañeros infernales, quienes por vengarse de él lo entregaron al nigromante; personaje agrio sin duda, pues ahora que tiene al diablillo (que puede traer más “al retortero”, o sea de un lado a otro), lo mantiene ocioso, lo que podría explicar, en parte, su poca actividad. El personaje del astrólogo nigromante tiene un desarrollo a lo largo del discurso, pues una vez que el Cojuelo ha escapado, aparece de nuevo en el tranco IV, en el que el narrador aprovecha para burlarse de quien hasta las vestiduras se desgarran, “como rey a lo antiguo” al ver que le diablejo no está; asimismo, se da continuidad al asunto del pacto que tiene con Satanás:

Y estando, haciendo semejantes extremos y lamentaciones entró un diablejo zurdo, mozo de retrete de Satanás, diciendo que Satanás su señor le besaba las manos, que había sentido la bellaquería que había usado el Cojuelo; que él trataría de que le castigase, y que entre tanto se quedase él sirviéndole en su lugar. Agradeció mucho el cuidado Astrólogo, y encerró el tal espíritu en una sortija de topacio grande que traía en un dedo, que antes había tomado de un médico, con que a todos cuantos había tomado pulso habían muerto (Tranco IV, p. 104).

El personaje del nigromante o mágico continúa su desarrollo hasta el fin de su vida, cuando muere de una apoplejía y el diablejo zurdo lo lleva al infierno, claro, donde aún reclama a Lucifer el quebrantamiento de su redoma. Vélez ridiculiza aún más al personaje, pues morir de manera súbita por falla cerebral puede ser una burla, muy malvada, si tomamos en cuenta que se consideraba a los nigromantes como “sabios”. Finalmente, en el tranco VIII el Cojuelo y don Cleofás observan su suntuoso entierro desde el espejo mágico de Rufina. Este episodio muestra la agudeza del autor para burlarse de las excentricidades y gustos barrocos, pues recordemos que el mágico decidió que: “siendo su retiro grande cuando

vivo, ordenó que le paseasen por la calle Mayor después de muerto en el testamento que hallaron sus parientes.” (Tranco VIII, p. 157).

Por su parte, el diablejo zurdo es un personaje sin desarrollo en la trama, solo sabemos que es un mozo de retrete, es decir, que tiene “un oficio muy honroso”²⁴⁹ y de confianza, y sirve, en este caso, al mismísimo Príncipe de las tinieblas, quien lo envía para resarcir en algo la falta del Cojuelo. Aunque cabe señalar que al igual que el cojuelo, es un personaje con particularidades en alguna de sus extremidades. La cortesía por parte de Satanás muestra una atención especial para el “cuidado astrólogo”; quien ya ha encerrado antes al Cojuelo en una redoma, y ahora en una sortija al diablejo zurdo. El motivo tradicional del encierro del demonio familiar tiene continuidad gracias a la figura del astrólogo.

Los personajes del astrólogo, doña Tomasa, el mismo Cojuelo y don Cleofás tienen una historia propia que se devela poco a poco; narrador y personajes van ofreciendo datos y antecedentes que nos muestran una visión desde diversas perspectivas y momentos de la trama. Por lo que, el desarrollo de los personajes, presentado desde diversos puntos de vista y en situaciones diferentes, brinda de unidad a la novela.

4.1.2 “Porque me precio de amigo de mi amigo”: El Cojuelo camarada y guía

Ya analizamos la recreación que Vélez realiza del demonio tradicional que se presenta como un amigo traicionero en el personaje del bizarro Lucero, príncipe de Tartaria, de la comedia *La corte del demonio*; este carismático personaje es un falso amigo y consejero de

²⁴⁹ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la cámara real del príncipe Juan*, ed. de Santiago Fabregat Barrios, Universidad de Valencia, Valencia, 2006.

los gobernantes Nínive y Semíramis, su objetivo es destruir las almas de los ninivitas; es decir, es un demonio “de mayores preocupaciones”, como diría el propio Cojuelo. Ahora analizo la amistad que se entabla entre el diablillo maltrecho y el estudiante, que tiene un origen distinto, pues esta parte del pacto, que favorece a ambos, que se establece entre el deseo de liberarse de uno y el de aprender del otro. El diablo ofrece los beneficios del pacto, recordemos: “que yo te pagaré el rescate en muchos gustos, a fe de demonio, porque me precio de amigo de mi amigo, con mis tachas buenas y malas” (tranco 1, p. 77).

El pacto que realiza el Cojuelo con su nuevo amo es de libertad para ambos, él de la redoma y el estudiante de la buhardilla, y a cambio le ofrece “gustos”, placeres y deleites. Recordemos que don Cleofás puede liberarlo debido a que es hombre bautizado y está libre del poder de los conjuros. El diablillo busca convencer al estudiante utilizando frases proverbiales como: “a fe de demonio”, que es una burla de la de “a fe de caballero”, como ha señalado ya Ignacio Arellano para *Los sueños*, siendo una muletilla muy usada por aquellos que se hacen pasar por caballeros;²⁵⁰ tan usado como las “tachas buenas y malas” que destacó Rodríguez Marín, los cuales son tópicos de los libros caballerías. Luis Vélez crea al personaje diabólico que afirma: “me precio de amigo de mi amigo”.

Las circunstancias del diablillo lo obligan, por un lado, a ofrecer los placeres que le suelen solicitar los hombres cuando lo llaman. Por otro, el Cojuelo agrega al pacto la certeza de una amistad recíproca, como diría Delpech: “una relación de amistad, auxilio e iniciación”.²⁵¹ Como lo he mencionado ya, en la literatura tradicional el demonio se puede presentar como un amigo anónimo que no pide amistad o si la da será traicionera; nuestro

²⁵⁰ Ignacio Arellano, nota 144, p. 127, Francisco de Quevedo, *Los sueños*, *op. cit.*

²⁵¹ Francois Delpech, “En torno al diablo Cojuelo: demografía y folklore”, *op., cit.*, p. 110.

Cojuelo, por su parte, sí que entabla una asociación de ayuda mutua, puesto que su pago incluye un viaje que podemos denominar como iniciático para el estudiante, pues el diablillo ha de mostrarle lo más notable, aquello que ocurre una vez que quita “el hojaldre del pastelón” de Madrid y muestra la carne: “el teatro donde tantas figuras se representan” (Tranco 1, p. 81). Además de desarrollar el tópico del teatro del mudo, el poeta trabaja el tema del viaje llevado por demonios como guías.²⁵²

Durante el recorrido, las comilonas y paradas de descanso afianzan la relación de amistad y camaradería entre ambos. En el tranco V, justo cuando el diablillo vuelve de su viaje a Turquía, se muestra un diálogo en el que la confianza y familiaridad develan ya una amistad, el Cojuelo pregunta:

- ¿Hemos tardado mucho en el viaje, señor Licenciado?

Él respondió sonriéndose:

-Menos se tardó vuesa merced desde el cielo hasta el infierno, con haber más leguas, cuando rodó con todos los príncipes que no han podido gatear otra vez a la maroma de donde cayeron.

- ¿Al amigo, señor don Cleofás -respondió el Cojuelo-, chinche en el ojo, como dice el refrán de Castilla? ¡Bueno, bueno!

-Pocos hay -respondió el Estudiante- que en ofreciéndose el chiste, miren esos respetos; pero esto lo digo yo en galantería y por la amistad que hay entre nosotros. (Tranco V, p. 115).

La broma entre los protagonistas atestigua la familiaridad con que ya se tratan, además, y no deja de ser llamativo la utilización de refranes en el diálogo. Valbuena Prat comentó que: “las formas del conceptismo de Vélez en *El Diablo Cojuelo* son a base de modificar las frases hechas o los refranes”²⁵³ es significativo, insisto, que el diablo ofrezca su amistad

²⁵² En el estudio de Álvaro Ceballos Viro, “El diablo Cojuelo, lazarillo de lectores realistas”, menciona la relación del diablo como guía del pícaro, aunque como es sabido la novela de *El diablo cojuelo* no pertenece a la picaresca, “su esquema actancial responde a la pareja guía y guiado” que encontramos en el *Lazarillo de Tormes*. En Álvaro Ceballos Viro y Jeromine Francois (eds.), *El personaje transfictional en el mundo hispánico*, Lieja, Université de Liege, 2018, pp. 83-113. [89].

²⁵³ Angel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*. M. Aguilar, 1946, p. 1639.

al estudiante. El hecho de que Vélez elija aludir al refrán "de amigo en amigo la chinche en el ojo, el culo en remojo"²⁵⁴ el cual se usa para advertir que no se debe confiar en aquellos que se dicen amigos, tiene como respuesta otro que no tarda en aludir el estudiante Cleofás: "de amigo a amigo una burla que no pase desta, se permite". En resumen, podemos decir que, gracias al movimiento, a la fuga de ambos protagonistas de sus perseguidores es que se devela la personalidad de los protagonistas a la par que se cristaliza su amistad.²⁵⁵

4.2 Las venganzas del Cojuelo: el diablo ante las sátiras y las burlas

"Que en el mundo se me han atrevido solamente tres linajes de gente:
representantes, ciegos y pobres."²⁵⁶

La enemistad tradicional del diablo con otros personajes peculiares se desarrolla durante su viaje junto al estudiante; los camaradas huidores se encuentran con muchas personillas de las que se vale el autor para desarrollar sus burlas en tres escenas de corte entremesil. Como ocurre en estos encuentros específicos: con los pobres del garito, con los poetas ciegos en la plaza de Écija y con la compañía de teatro en Sierra Morena. El encuentro le ofrece al Cojuelo la oportunidad de vengarse de éstos que no le profesan ningún respeto, el enredo de los episodios es generado por el propio diablo y recurre a su carácter más popular, y, por lo tanto, más cercano a la fiesta y la irreverencia, al enredo, la cizaña y la travesura, para así, tomar venganza contra "ese linaje de gente".

²⁵⁴ *Autoridades s.v. amistad.*

²⁵⁵ Los gustos y placeres compartidos como amigos y camaradas no aparecen en la traducción-recreación francesa *Le diable boteux*, en la que los viajeros Asmodeo y Cleofás mantienen una relación más cercana a la del maestro y pupilo, sin duda porque los fines que la novela francesa persigue son didácticos y morales, lo cual no permite el estilo más jocoso de la ibérica; Anne-Marie Reboul lo estudia en, "La mujer y el amor en *El diablo cojuelo* y *Le diable baiteux*", *Revista de Filología Francesa*, Universidad Complutense de Madrid, 10, 1996, pp. 229-242.

²⁵⁶ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. y notas Ramón Valdés, estudio introductorio Blanca Periñán, Crítica, Barcelona, 1999, tranco IX, p. 112.

4.2.1 El diablo y los pobres, continuación de una afrenta

Ramón Valdés apunta acertadamente que: “el *Cojuelo* comparte con los entremeses la presencia de unos tipos cómicos o figuras, unos motivos y temas, una finalidad [y] un convencionalismo”, los cuales resultan comprensibles para el receptor.²⁵⁷ Vélez, como vimos en su auto *La abadesa del cielo*, había tratado la interacción entre un diablo cojuelo y un escuadrón de pobres, como propongo, construyendo una escena de corte entremesil; ahora explota este hallazgo, pues la novela le da la posibilidad de desarrollar mayores artificios diabólicos y más sobrenaturales. Si en el auto el Diablo Cojuelo se acerca a los pobres de manera esquiva, por medio del recurso teatral del disfraz, en el tranco IX hace gala de una artimaña radical:

-Este se llama el garito de pobres, que aquí se juntan ellos y ellas después de pedir todo el día, a entretenerse y a jugar, y a nombrar los puestos donde han de mendigar esotro día, porque no se encuentren unas limosnas con otras. Entremos dentro y nos entretendremos un rato; que sin ser vistos ni oídos, haciéndonos invisibles con mi buena maña, hemos de registrar este cónclave de San Lázaro. (Tranco IX, p. 166).

Si los pobres del auto pedían limosna fuera de una abadía, Vélez elige en su novela un espacio de encuentro que es un tópico de la literatura picaresca: los "garitos de pobres", bodegones donde estos se reunían, como comenta Pérez Herrera, "a manera de cofradías"; cofradías mendicantes y pícaras de tradición literaria que aparecen en *El Buscón*, *El Guzmán* e incluso en *Rinconete y Cortadillo*.²⁵⁸ El lugar típico de reunión de estos pobres pícaros es bien distinto de la abadía, que es un espacio público y abierto, por el contrario, el

²⁵⁷ *El Diablo Cojuelo*, prólogo, p. XLI. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), Cátedra, Madrid, 2018.

²⁵⁸ *Amparo de pobres*, *apud*, notas complementarias, Ramón Valdés, *op. cit.*, p. 128.

garito es una casa de juego exclusiva de marginados. Por esta razón, el diablillo utiliza una “maña”, una habilidad propia de su condición diabólica.

La facultad de la invisibilidad del Cojuelo es un recurso considerado propio del demonio y un motivo tradicional (G303.4.8.13), junto con las transformaciones, posesiones y encarnaciones en hombre o mujer.²⁵⁹ Sobre esta cualidad del diablo, Martín de Castañega escribió: “ninguno debe dudar de diversas figuras que el demonio puede fingir y toma y finge las veces que quiere [...] lo mismo puede hacer para con sus ministros [...] puede hacer que del todo no los vean, haciéndolos invisibles”.²⁶⁰ El Cojuelo vuelve invisible también a su acompañante don Cleofás para que pueda entrar al espacio de los marginados, y sólo por entretenimiento, como asegura el Cojuelo.

Si reflexionamos sobre la enorme difusión que la propia Iglesia hizo sobre la imagen del diablo, reforzada por los demonios carnavalescos, resulta que el diablo es un personaje mas bien visual y auditivo. Asimismo, el diablo tradicional busca ser descubierto, ya sea por medio de acciones, embustes o causando terror, como cuando muestra las patas disformes, generalmente de animal. La facultad de la invisibilidad es un efecto que podría funcionar en escena, pero es en la narrativa donde no "perdemos de vista" que están

²⁵⁹ La cualidad diabólica de la invisibilidad parece relacionada más frecuentemente con las brujas y hechiceras que untaban sus cuerpos con diferentes pomadas, ya fuera para volar o para hacerse invisibles. Cabe destacar que el don de invisibilidad pertenece a un demonio llamado Bael quien es considerado el primer Rey del Infierno. Se le representa con tres cabezas, con la de sapo, con la de hombre y con la de gato, y a los que le evocaban concedía el artificio y medio de hacerse invisibles. Algunos se le considera como una reminiscencia de Baal (divinidad de varios pueblos situados en Asia Menor como Fenicia, Cartago, Caldea, Imperio Babilónico, Sidón y entre los filisteos). [Recuperado en línea: <https://laexuberanciadehades.wordpress.com/2013/01/11/demonologia-jerarquias-demoniacas/> 26 de octubre 2020].

²⁶⁰ Cabe destacar que Castañega toma la teoría epicúrea sobre la percepción: “para los epicúreos, los rayos visuales emanaban de las cosas y arrastraban consigo las imágenes de las formas (los eidola) que se empequeñecían hasta hacerse tan diminutas como para atravesar la pupila e impresionar el interior del ojo. Bajo esta teoría se basó para justificar la capacidad de invisibilidad del demonio.” Fabián Alejandro Campagne, ed. y notas, Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1997, cap. VII, p. 80.

presentes, aunque invisibles para los otros personajes. La invisibilidad de los personajes es un recurso de la narrativa para describir y descubrir secretos o intimidades, como lo utiliza también Francisco de Rojas para la *Academia Burlasca* de 1638, en el que el diablo mantelillos se le presenta al autor:

Pues, diablo mío —dije a mi diablo—, ¿cómo podré saber las faltas de todos?
Yo te llevaré —dijo el demonio— de casa en casa para que veas lo que cada uno hace en la suya. Y invisibles los dos discurrimos lo más oculto a las imaginaciones.”²⁶¹

El tema de los viajes con demonios como guías y que éstos realizan a partir de la invisibilidad es un tópico compartido por estos académicos. El de Vélez espía y busca la mejor oportunidad para vengarse, lo cual muestra, por un lado, al personaje del diablo escurridizo que utiliza este recurso para fraguar la venganza contra aquellos que no le respetan, sin correr peligro; y, por otro, esta “cualidad diabólica” es más útil para el narrador, pues tiene la oportunidad de describir el lugar de una manera en apariencia más veraz, en tanto que los sujetos observados, al no saber que están acompañados, reaccionan de manera natural. Lo anterior, no podrían hacerlo los protagonistas debido al acceso restringido al lugar de estos pícaros, por lo que gracias al narrador tenemos la descripción del lugar:

Y bajando por un caracolillo a una sala baja algo espaciosa, cuyas ventanas salían a un jardinillo de ortigas y malvas, como de gente que hubiera nacido en ellas, la

²⁶¹ En la edición de María Teresa Julio, "El vejamen de Rojas para la Academia de 1638." *Revista de Literatura*, 69, 2007, pp. 299-332. Por otro lado, en el estudio de S. Gostautas sobre la obra *La endiablada* comenta que: “Estos diablillos pícaros conducen al narrador y al protagonista por los laberintos de Madrid y Lima y destapan los tejados de la vergüenza. Pero mientras en *La endiablada* los diablos permanecen invisibles a través de todo el relato, en *El Diablo Cojuelo*, sólo en una ocasión, en el tranco IX, los dos personajes, Don Cleofás y el Cojuelo, se hacen invisibles.” Gostautas S. “*La Endiablada* de Don Juan Mogrovejo de la Cerda y *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara” en *Bulletin Hispanique*, 85, n°1-2, 1983, pp. 137-159. [Recuperado en línea: doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1983.4497> https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1983_num_85_1_4497_26_de_octubre_2020].

hallaron ocupada con mucha orden de los pobres que habían venido, comenzando a jugar al rentoy limetas de vino de Alanís y Cazalla. (Tranco, IX, p. 111).

Este grupo de pobres que asisten al garito son pillos, pendencieros y embusteros, sin duda, son más cercano a los personajes de un entremés; y están aún más emparentados con “las visitas” del tío verdugo de don Pablos en *el Buscón*.²⁶² El narrador menciona un “jardinillo” lleno “de ortigas y malvas”, lo cual remite a la frase proverbial que recoge Correas: *nacer en las malvas*, que se decía de quien procedía de familia pobre o incluso de padres desconocidos;²⁶³ y al que Góngora añadió: “y criado en las ortigas”²⁶⁴ para rematar la cuna sin linaje. Vélez de Guevara fusiona las dos referencias con esta alusión que parece tan de pasada, pero que recuerda la admiración del ecijano por el cordobés. Agrega además datos culturales, actividades relacionadas con pícaros y bebedores, pues en los juegos la apuesta se paga con vino.

El linaje anónimo del pobre se compensa con su sobrenombre. El apodo dota de identidad al personaje y de una historia que lo antecede. El nombre describe a cada integrante del grupo por medio de la burla, por ejemplo: “El Sargento” llamado así por no tener brazo, en alusión al soldado roto de los entremeses. Otros apodos requieren de un conocimiento geográfico, como el de: “*la Berlinga* tan larga como el nombre, que había

²⁶² Francisco de Quevedo, *La historia de la vida del buscón*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003, capítulo XI, *Del hospedaje de mi tío y las visitas. La cobranza de mi hacienda y la vuelta a la corte*, p. 71. ss. Cabe mencionar, a propósito de Quevedo, los diferentes estudios sobre la relación diablo cojuelo-Quevedo. Ramón Valdés en su estudio “Francisco de Quevedo” alias “diablo cojuelo”, menciona que: “La enorme fama de Quevedo, su cojera como rasgo real y tópico en su retrato, su preeminencia como autor satírico, su ingenio y su mordacidad, además de su fuerza y potencia como personaje literario, su predilección por demonios e infiernos en la ficción satírica propició que se le asimilara, a través de apodo, a otro personaje folclórico y proverbial, otro *trickster*, ya plenamente vigente como tal en sus días, el diablo Cojuelo.” En “Francisco de Quevedo” alias “diablo cojuelo”, Pasajes, hechos e hipótesis de alusiones en la novela de Vélez de Guevara con la figura de Quevedo al fondo”, en *La Perinola*, 22, 2018, pp.347-373. [p. 355].

²⁶³ S.v. malvas, *Autoridades*

²⁶⁴ *El diablo cojuelo*, tranco IX, nota. 50, p. 111.

sido senda de Esgueva a Zapadial”, para referirse a la altura de la chica. Y claro, “el Diablo cojuelo” o también llamado, “piedepalo”, el diablejo lo presenta:

Entre ellos le llaman “El Diablo cojuelo” por mal nombre, que es un bellaco, mal pobre, embustero y ladrón, y estoy harto cansado con él y con ellos porque le llaman así, que es una sátira que me han hecho con esto y que yo he sentido mucho, pero esta noche pienso que me la han de pagar, aunque sea con la mano del gato, como dicen. (Tanco, IX, p. 112).

El demonio hablando de embustes y malos procederés. El Cojuelo es un diablo sensible, está ofendido con los pobres que usan su nombre para apodarar a un bribón, lo que, como él mismo dice “he sentido mucho”. Si se ha resentido es porque esas características no lo representan; al parecer, este diablo Cojuelo no hurta ni miente. El mero defecto físico no le resulta suficiente para la comparación; de ahí que se sienta ofendido, el Cojuelo no se caracteriza por una condición perversa, sólo gusta del enredo y la travesura. La sátira cumple su efecto al ridiculizar al Cojuelo comparándolo con un cojo pícaro y mal pobre.

Al final del episodio se cumple lo que anuncia el Cojuelo sobre vengarse con la mano del gato, o sea, con mano ajena; gracias a que los demonios Cienllamas, Chispa y Redina toman al “Piedepalo” creyendo que es el Cojuelo que buscan; recordemos, ellos han sido encomendados por el gran Lucifer para buscar al Cojuelo y llevarlo de vuelta al infierno por no cumplir con su trabajo de demonio familiar con el astrólogo. El Cojuelo satisface su venganza con la trifulca que se arma en el garito y lo aprovecha para huir con don Cleofás.

El cierre del episodio es como el final de un entremés, la pelea entre los pobres que defienden al “Piedepalo” y enfrentan a los mismos diablos. El tranco termina con los músicos ciegos tocando “la gaita zamorana y demás instrumentos”, todos apaleados con las luces apagadas dentro del garito.

La mala relación del Cojuelo con pobres y tullidos, en parte, es afectiva, lo toma en forma personal. En el imaginario barroco los pobres y mendigos eran considerados personajes sin remordimientos, pícaros vividores. También se considera una creencia popular que los defectos físicos reflejaban el estado del alma. Las burlas y sátiras dirigidas a maltrechos y miserables es “la ruda familiaridad”, de la que habla Chevalier,²⁶⁵ vivida en carne propia por el Diablo Cojuelo.

4.2.2 Los poetas ciegos

El personaje del poeta ciego está estrechamente relacionado con la práctica callejera de la lectura en voz alta en espacios públicos: plazas, gradas, patios, esquinas, puentes fueron espacios de venta y difusión de pliegos sueltos.²⁶⁶ Como lo destacó la investigadora María Cruz García de Enterría: “La calle era, entonces, el reino de lo popular a veces de lo transgresor y esto se trasluce a la perfección en los textos de poesía de cordel”.²⁶⁷ Esta forma de apropiación del espacio público por medio de un “semi-espectáculo”, sustentado sobre todo en la voz, fue una escena de lo más común para vender los pliegos sueltos hasta entrado el siglo XIX.

En el tranco VI, Vélez de Guevara incorpora a los poetas ciegos, y considero que no es gratuito que decida recrear esta escena tan común en su pueblo natal, junto a la famosa fuente que estaba en Écija. El recorrido que el Cojuelo realiza con el estudiante por las

²⁶⁵ Máxime Chevalier, *¿Diablo o pobre diablo?*, op. cit. p. 82.

²⁶⁶ Abel Iglesias Castellano, “El ciego Callejero en la España moderna: balance y propuestas”, *LaborHistórica*, 2, Río de Janeiro, 2016, pp. 74-90.

²⁶⁷ María Cruz García de Enterría, “Poesía marginada y callejera en el Barroco”, *Revista de Historia y Arte*, 1, 1995, pp. 45-57.

calles del lugar sirve para que el poeta muestre su ciudad con los ojos del conocedor y a la vez del sorprendido. Muy del gusto de Vélez eran estas loas, como la que recita don Lope en la comedia *El diablo está en Cantillana* cuando describe la ciudad de Sevilla. Una vez que el Cojuelo y don Cleofás han dado una caminata por sus calles y comentado las historias de algunas casas famosas, llegan a la plaza Mayor, donde

estaban unos ciegos sobre un banco, de pies, y mucha gente de capa parda de auditorio, cantando *la relación muy verdadera que trataba cómo una maldita dueña se había hecho preñar por el diablo, y que por permiso de Dios había parido una manada de lechones, con un romance de Álvaro de Luna y una letrilla contra los diablos*. (Tranco VI, p. 131. Cursivas mías).

Los poetas ciegos, “que tienen más ánimo que los mayores ingenios”, como dice el diablillo, son otros personajes marcados con los que está ofendido, debido a “los testimonios” y las “sátiras” contra los diablos que cantan estos poetas, como la letrilla que afirma que los diablos tienen muermo, sarna y ladillas, que vimos en el primer capítulo de esta investigación. De un corte muy similar es la crítica que Vélez escribe para el vejamen del *Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos*, texto en prosa, cuyo manuscrito inédito trabajó la investigadora Hannah Bergman, quien concluyó que: “El certamen poético de 1638” del cual se desconocía su autor, “fue sin duda alguna inspirado por el éxito de la *Academia Burlesca* de 1637” y por lo tanto de autoría del mismo Vélez que presidió ese año la Academia.²⁶⁸

A lo largo del *Juicio a los poetas*, presidido por Apolo, el narrador enlista a los juzgados y utiliza la técnica de los entremeses de “figuras”, el cual consiste en describir la entrada del sujeto, perseguido por aquellos a quienes ha ofendido, la declaración de su

²⁶⁸ Hannah E. Bergman, “El *Juicio final de todos los poetas muertos y vivos* (M. S. inédito) y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, T. 55, 1975, pp. 55- 610. [p. 575]. Actualicé la ortografía.

delito, la sentencia o juicio. En este caso son los poetas ciegos quienes entran con almanaques y calendarios en las manos a la corte de Apolo, quien afirma:

Esta es la más perjudicial gente de la república porque hacen coplas de lo que no ha sucedido y venden lo que no ha de suceder, quitando las honras a doncellas y sacerdotes con mil testimonios que les levantan, diciendo que renegaron de la santa fe católica, habiendo muerto a sus padres y a sus madres y habiéndoles comido las entrañas, y después que los tragaron caimanes y basiliscos de fuego, con romances de don Álvaro de Luna al cavo y letrillas contra el demonio.:

Lucifer cayó en el pozo
porque nació Jesús poderoso;
Lucifer tiene dentera
y dávale mal de fuera.²⁶⁹

Como puede notarse, la estructura de la crítica a los poetas pobres es muy similar; en el texto del *Juicio* se relata el contenido de algunas relaciones y las enumera: las honras de las doncellas, renegar de la fe católica, parricidio y hasta canibalismo, es decir, el autor destaca las diferentes atrocidades que narraban los pliegos. En la novela, por su parte, echa mano de los grandes títulos que los caracterizaban para resumir el tema de la fábula. Finalmente, la práctica de cerrar la lectura de la relación con una letrilla contra el diablo está presente también. Una vez más, el Cojuelo podrá tomar venganza de aquellos que le levantan falso testimonio, y lo mejor es que lo hará por medio de su “actividad profesional”:

Pero esta vez me lo han de pagar, castigándose ellos mismos por sus propias manos. [...] Y sobre la entonación de las coplas metió el Cojuelo tanta cizaña entre los ciegos que, arrempujándose primero, y cayendo dellos en el pilón de la fuente y esotros en el suelo, volviéndose a juntar, se mataron a palos, dando barato, de camino, a los oyentes que les respondieron con algunos puñetes y coces. (Tranco VI, p. 131).

Se desarrolla nuevamente el tema de la venganza, pero esta vez, por medio de la cizaña que genera el Cojuelo al utilizar su actividad profesional: inquietar y enredar, y logra así, vengar el atrevimiento de esa “raza de gente”, arruinando su espectáculo y, por lo tanto, la

²⁶⁹ *Ibid.* p. 595.

venta de tan ofensivos pliegos. Una vez más el episodio cierra con una trifulca al estilo entremesil, con palos repartidos hasta en la audiencia y algunos ciegos metidos en la fuente. Este episodio recuerda el tópico tan difundido en el Siglo de Oro sobre las burlas a los ciegos cantores que se pelean a bastonazos por una limosna.²⁷⁰ Finalmene, lo que es más gracioso, es que se valen precisamente de su discapacidad para desarrollar una escena burlesca, grotesca incluso. La escena no podría más que ser escenificada.

4.2.3 Representantes y representaciones del diablo

Al final del tranco V, y después de haber reñido con los extranjeros en la venta en Sierra Morena; don Cleofás y el Cojuelo ven llegar a un grupo peculiar de viajeros: una compañía de comediantes que va de Córdoba a la Corte. María Gracia Profeti describe este episodio como un encuentro entre caminantes que, además, muestra “la mirada afectuosa de un comediógrafo [Vélez] que durante tanto tiempo había tratado con las compañías y que a los cómicos los tenía que conocer bien”.²⁷¹ Y sin duda que los conoce, lo primero que el narrador describe, casi a modo de catálogo y recordándonos sus detallas didascalias, es el vestuario de los actores: bohemios, chapines, sombreros con plumas, mascarillas, capas. Después, destaca el peculiar tono recalcado de los representantes, quienes hablan con desenvoltura y volumen alto mientras se bajan del carro:

La conversación con que entraron a la venta era decir que habían robado a Lisboa, asombrado a Córdoba, escandalizado a Sevilla, y que habían de despoblar a Madrid, porque con la sola loa que llevaban para la entrada, de un tundidor de

²⁷⁰ José Manuel Pedrosa destaca este episodio y relaciona con el tipo 1577 del catálogo de Aarne y Thompson. *El cuento popular en los Siglos de Oro*, op., cit., p. 284.

²⁷¹ Maria Grazia, Profeti, "Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro", Piedad Bolaños y Marina Martín (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*. Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 63-77. [66].

Écija, habían de derribar cuantos autores entrasen en la corte. (Tranco V, p. 122).²⁷²

El carácter dinámico del episodio obedece a que el narrador retrata la algarabía que supone la llegada de una compañía de actores; itinerantes, cansados, orgullosos de sus logros en las tablas. La escena se apoya en la exuberancia del vestuario, el traslado mismo de la compañía, inclusive, la coordinación de los movimientos, pues los maridos “muy severos, apean en los brazos a sus mujeres”, para reflejar la agilidad y expresividad propia del actor, misma que se remata con el verso que todos dicen a coro: “y él de nada se dolía”, refiriéndose al ausente ventero que no les atiende.²⁷³ En los detalles de la presentación de la compañía es donde el autor manifiesta el afecto y el conocimiento de la actividad teatral de la que ha formado parte por años. Como ya lo ha destacado María Gracia Profeti, el episodio muestra las diferentes funciones que se desarrollaban al interior de la compañía, como el cobrador, el apuntador, el empresario, el autor.

Estos personajes también sufren la venganza del Cojuelo, venganza que lo hermana con don Cleofás, ya que ambos tienen afrentas que saldar con miembros de la compañía; don Cleofás quiere “cruzarle la cara” a un representante que, al interpretar a un rey de Dinamarca, galanteó a la doncella que pretendía quien se enamoró al verlo,

Y dijo el Cojuelo:

-Con el autor estoy en pecado mortal de parte de mis camaradas.

- ¿Por qué? - dijo don Cleofás.

Respondió el diablillo: -porque es el peor representante del mundo, y hace siempre los demonios en los autos del Corpus, está perdigado para demonio deveras, y para que haga en el infierno los autores si se representaren comedias; que algunas hacen

²⁷² Sobre “el tundidor de Écija” Ramón Valdés apunta que podría ser un vejamen de sí mismo y aludir al poco ingenio de los poetas aficionados. Nota complementaria 61, p.73.

²⁷³ Se refiere al romance núm. 58, vv. 1-2, sobre Nerón: “Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía”. La utilización de este verso se aplica para contextos crueles y jocosos. Nota complementaria 61, p. 74.

estas farándulas, que aun para el infierno son malas. [...] pero si quieres - prosiguió- que tomemos venganza del autor y del representante, espera y verás cómo lo trazo. ... sobre los papeles has de ver lo que pasa. (Tranco V, p. 123).

Vélez recurre al tópico de la burla a los intérpretes que participan como diablos en el Corpus y se caracteriza por la actuación desmedida; como dice doña Fáfula en *Los sueños*: “que ha de entrar el diablo con grande brío, hablando a voces, golpes y patadas”.²⁷⁴ Las motivaciones que mueven al diablillo contra los representantes son, nuevamente, de tipo afectivo, ya que el peor actor es el que siempre represente a los demonios y en especial a él que, al ser el más travieso, es interpretado con mayor exageración.

El episodio termina con una riña, gracias a que el Cojuelo ha trazado un conflicto entre las mujeres que se alternan el rol protagónico en las comedias. Si bien el diablillo ha usado su embuste, el ego de las actrices hace el resto; los insultos comienzan cuando una le recuerda a la otra que ha sido “silbada” por el público, es decir, mal recibida, y suben de tono a “palabras mayores, y tan grandes, que alcanzaron a los maridos”, tildándoles de cornudos, lo cual da pie a “una batalla de comedia” con las espadas de los hombres y los frenos de las mulas que meten los mozos. El narrador refiere que don Cleofás y el Cojuelo dejan “empelotados” a los de la compañía y toman camino a Andalucía. Finalmente, el tranco cierra con la intervención de la Hermandad que ha traído el ventero, quienes “los apaciguaron y prendieron a los dichos representantes”.

El último gran escape del Cojuelo, y con el que Vélez decide terminar la novela, también puede leerse bajo la lupa del entremés. Para huir de sus demonios alguaciles, el Cojuelo entra en el bostezo de un “escribano del número” que atacan Cienllamas, Chispa y

²⁷⁴ Francisco de Quevedo, *Los sueños*, *op. cit.* p. 390.

Redina, y al que defiende “una cuadrilla de sastres, que les hicieron resistencia a agujazos y dedalazos” (Tranco X, p. 128). La confrontación de los sastres con los demonios que terminan en el infierno junto con el escribano es un cierre a palos con personajes que tienen una relación añeja con el diablo, es decir, a los escribanos se les considera “sagrados” para los diablos porque la creencia es que son desalmados.²⁷⁵ Por su parte, el sastre es un personaje astuto que tradicionalmente reta al diablo y le gana, recordemos los cuentos de pícaros en el que se incluye al sastre como ganador de una apuesta con el diablo.²⁷⁶

A lo largo de este recorrido por los trancos del *Cojuelo*, me he detenido en algunos de sus rasgos tradicionales como el de demonio familiar del astrólogo nigromante, así como las características del diablo-amigo que se gesta durante el viaje mismo, pues como vimos se desarrolla una amistad, camaradería y gratitud entre los protagonistas. Asimismo, el carácter travieso, andariego e irreverente del diablo de carnaval se revela en los episodios en que se expresa un conflicto, desarrollo y cierre de corte entremesil.

El conflicto que sirve como hilo conductor de la novela es la persecución de ambos protagonistas, lo cual genera su itinerancia y que el relato se diversifique debido a los espacios y personas que los camaradas se encuentran en el camino; los cuales se vuelven el blanco de las burlas o venganzas del diablillo y el estudiante. Recordemos que los casos burlescos, las sátiras a la corte, a la sociedad, a las costumbres, a las academias, es lo que le

²⁷⁵ Correas recoge “escribano y difunto, todo es uno”. La abundante sátira a los escribanos por parte de diferentes autores muestra el uso extendido de este tema tradicional arraigado en el folclor. Ramón Valdés, *El diablo cojuelo*, op. cit., notas complementarias, p. 357. Asimismo, se vuelve un personaje tipo muy vilipendiado como lo comenta Chevalier en su estudio sobre *Tipos cómicos y folklore siglos XVI- XVII*, Edi-6, Madrid, 1986.

²⁷⁶ Cuentos como *el sastrecillo valiente* o *El traje nuevo del emperador*, que muestran la figura astuta del sastre. En la tradición oral mexicana está presente el cuento del diablo burlado por un sastre en el relato veracruzano *El puente del diablo*. Adriana Guillén, *Personajes y espacios sobrenaturales*, op. cit. p. 25.

importa a Vélez y es la razón por la que conforma los episodios de su *Cojuelo* de manera variopinta. Responde esta construcción, también, a un cansancio por “sudar consonantes” que ya había expresado años antes en la *Academia Burlesca*.

Sin duda, la actitud de libertad creativa en Luis Vélez de Guevara es una constante, si en su producción dramática estaba “librado a su propia fantasía” como diría Cotarelo y Mori, en su prosa juega con todos los recursos que el género tiene, comenzando por la dinámica única de tramoyas que ofrecen los vuelos de los camaradas por España, y finaliza con una imagen maravillosa del último escape del Cojuelo entrando en el bostezo de un escribano, escape que, por cierto, es un auto-encierro que lo devuelve a su condición del inicio y destaca así su rasgo de demonio familiar.

Reflexiones finales

Luis Vélez de Guevara desarrolla un proyecto de escritura con base en lo sobrenatural al escenificar eventos prodigiosos y, al final de su vida, elegir al personaje folclórico del Diablo Cojuelo para desplegar, por un lado, su artificio e ingenio como poeta y ridiculizar a toda la sociedad supersticiosa, desde reyes hasta mosqueteros; y por otro, utilizar con toda libertad creativa los diferentes elementos de la literatura tradicional, como géneros y motivos, para estimular la memoria e imaginación del espectador. El poeta desarrolla el tema de la tradición sobrenatural que se nutrió de las supersticiones y creencias que circularon de manera oral entre la sociedad barroca. Además, por medio de la hipérbole se burla de la capacidad del vulgo para añadir elementos de otros relatos cotidianos y crear nuevos prodigios; lo anterior, revela el conocimiento del poeta sobre la dinámica de la tradición oral; al mismo tiempo, ofrece una síntesis de la cultura, de las prácticas y las creencias de la época.

Vélez de Guevara recrea en su obra el panorama integral de lo sobrenatural y de la imagen diabólica barroca, heredera del imaginario medieval y de las reflexiones renacentistas, que forman parte de la cultura tradicional del siglo XVII, la cual tuvo diferentes cauces expresivos en la literatura; lo sobrenatural se encuentra presente en los tratados anti-supersticiosos, en la literatura de consumo masivo, como las misceláneas y los pliegos de cordel, inclusive las relaciones de las fiestas que describen a detalle la presencia del personaje del diablo y sus huéspedes en estos eventos sociales tan importantes en la época. El lado performático del personaje del diablo festivo es ejemplo de su cercanía al hecho escénico callejero.

Gracias a las detalladas didascalias del texto espectacular de Luis Vélez accedemos a la configuración escénica que traza el poeta, al despliegue de recursos escenográficos que lo llevan a sacar el máximo provecho del espacio escénico, en otras palabras, al “boato” por el que era conocido el comediógrafo. Ya fueran comedias históricas, novelescas o de santos, el gusto y creatividad para usar la mayor cantidad de recursos teatrales va de la mano de su fascinación por los eventos prodigiosos. De este modo se conjugan y retroalimentan ambos gustos, pues lo sobrenatural requiere de espectacularidad, de ahí que retome apariciones fantasmales, muertos parlantes, enfrentamientos con adversarios fabulosos y, por supuestos, prodigios diabólicos como volar, poseer o encarnar a otros.

Como analizamos a lo largo de esta investigación, Luis Vélez de Guevara caracteriza a sus personajes diablos con elementos, actitudes, acciones, funciones, vestuarios, etcétera, cercanas a tópicos y motivos tradicionales; el Príncipe Lucero, es el “amigo” y “consejero” que en realidad busca la destrucción de todo el pueblo ninivita, por lo tanto, es el diablo-amigo traicionero que, además, viene por partida doble, pues su hermana Luna es una diablesa cizañera que genera conflicto entre la pareja madre-hijo, en la comedia *La corte del demonio*. Fénix, en *El niño diablo*, es un personaje vigoroso, bravucón y poderoso, una joven monja tornada en bandolera al ser encarnada por un demonio, quien pierde a Peregrino y casi se lleva su alma al infierno.

Los personajes femeninos de Vélez suelen ser mujeres bizarras o dominantes, el mayor ejemplo lo encontramos en la comedia *La Serrana de la Vera*, cuyo personaje se caracteriza por su virilidad, rudeza, fuerza y seducción, recordemos que inclusive Julio Caro Baroja aseguró que es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas. Por su parte, en el teatro breve de Vélez las mujeres tienen el peso de la acción dramática, son

rebeldes, decididas e ingeniosas. Por lo tanto, si los personajes femeninos de Vélez se caracterizan por su personalidad fuerte y definida, sus diablas siguen la línea de la bizarría y el arrojo. Aunque Luna y Fénix tienen desarrollos diferentes en escena, pues la primera merodea y seduce con su cortesanía y funciona como complemento de las acciones diabólicas de su hermano. Por su parte, la arrogante y poderosa diabla bandolera, Fénix, tiene un discurso de reto y arrojo, toma el liderazgo de la cuadrilla y sus acciones están cargadas de espectacularidad, vuela sobre el monte junto con Peregrino por la boca del infierno, pelea junto a salteadores y reta a los soldados reales, una mujer diablo que conduce la vida del incauto protagonista.

Vélez de Guevara no podía dejar fuera de su producción al diablo joven, hermoso y anónimo que seduce a Catalina la Rojela, a quien después sabemos poseen toda una legión de demonios, en la comedia de tres ingenios *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Esta comedia muestra el grado de espectacularidad propuesto por Vélez en comparación con las otras dos jornadas (Rojas Zorrilla y Mira de Amescua). Los recursos del vuelo por los aires y el uso del monte en escena para presentar el espacio agreste al que huye la protagonista, es un tópico que también se encuentra en *El niño diablo*.

La aparición del Diablo Cojuelo en el auto *La abadesa del cielo* representa un antecedente de la configuración del personaje protagónico de la novela que llevará su nombre. En el auto, el diablillo cojo hace gala de sus artimañas y logra que la abadesa y el sacristán huyan juntos; adicionalmente, pretende deshonorar a la monja ante los fieles pobres que la esperan, en otras palabras, traza un plan para sembrar cizaña y generar conflictos. El encuentro con los fieles de la abadía sirve como preámbulo de su mala relación con esos personajes tipo: pobres, ciegos y maltrechos, quienes son la némesis del

diablejo. La algarabía y agilidad en el desarrollo de la escena en la abadía tiene las características propias de un entremés. Primero, con la condición de los protagonistas que se presta a burlas, segundo por la precipitación de la acción hacia el final, hasta el cierre mismo que, si bien no es el clásico “a palos”, el diablo sí es reprendido y expulsado por la Virgen.

Al examinar en los trancos de la novela descubrí que también se encuentran, como escenas entremesadas, estas relaciones del Diablo Cojuelo con: los pobres del garito, los poetas ciegos de Écija y los actores itinerantes en Sierra Morena. Las posibilidades de desarrollo de estos encuentros son más amplias gracias a los recursos que ofrece la narrativa, lejos de la escenificación y aún más lejos de las ligaduras del verso. Al dar el paso de las comedias a la novela, Luis Vélez no deja de lado el tema de la tradición sobrenatural, al contrario, la vuelve parte fundamental del discurso, como al elegir como personaje principal a un diablo tan conocido en España y de raigambre tradicional, lo cual prueba que el proyecto creativo de Vélez, marcado por la burla ingeniosa hacia la temática supersticiosa, no se aleja de los eventos prodigiosos, que aunque espectaculares en la escena, pueden recrear maravillas en la imaginación del lector.

Destacar a la figura del diablo como personaje teatral en la producción de Vélez de Guevara, así como los elementos sobrenaturales que se encuentran en sus comedias y sus didascalias son los aportes que esta investigación persigió. Finalmente, si el sentido último de la tradición es prolongar la identidad-diversidad de una comunidad a través del tiempo, entonces, al examinar los componentes tradicionales que se encuentran en su obra, en pleno esplendor de la Comedia Nueva, Luis Vélez se coloca como un exponente de primer orden de dos tradiciones: la teatral de su tiempo, a la cual aporta su propia visión de la

sociedad supersticiosa por medio de la agudeza, y la tradición oral que se refleja en su acervo folclórico y popular.

Cuadro sintético del corpus

Obra	Tema, Motivo, tópico Sucesos sobrenaturales o prodigiosos	Personajes	Formas discursivas tradicionales
<p><i>El diablo está en Cantillana</i> Parte dieciséis de <i>Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España</i>, Melchor Sánchez, Madrid, 1622. Comedia de asunto legendario o tradicional</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El tema del engaño • El tema de los amores ilícitos • El motivo del fantasma fingido • Tópicos: sonido de cadenas, la noche. • Consecuencias del encuentro sobrenatural: mudez, espamos, partos espontáneos 	<p>REY DON PEDRO- descubre el engaño DON LÓPEL- amante, fantasma fingido ESPERANZA- cómplice ALCALDES- supersticiosos</p>	<p>Refranes Leyenda Cancioncillas Conjuros</p>
<p><i>La corte del demonio (1634-1642)</i> Impresa en la Parte XXVIII de <i>Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España</i>, Madrid, José Fernández de Buendía, 1667, 4º. Comedia a lo divino y de asunto bíblico</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los disfraces del demonio • Las facultades diabólicas: <ul style="list-style-type: none"> -aparición súbita, -el dinero del diablo vuelto carbón • El amigo traicionero • Demonio femenino cizañador 	<p>PRÍNCIPE- Demonio encarnado LUNA- hermana demonio MATACHÍN- gracioso, testigo- cómplice del demonio JONAS- enviado de Dios</p>	<p>Refranes y dichos Coplas Hipotéxto bíblico Jonás</p>
<p><i>El niño Diablo (1610-1620)</i> En la Biblioteca Nacional hay un manuscrito de finales del siglo XVII cuyo título dice: <i>Comedia famosa El Niño Diablo</i> atribuida a un Lauro, seudónimo en poesía de Vélez. Comedia novelesca</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El engaño diabólico • Visiones de otro mundo • Voces sobrenaturales • Conversación con el difunto • El vuelo por los aires 	<p>PEREGRINO-El niño diablo por sus acciones. Engañado FÉNIX. Es el diablo encarnado</p>	<p>Pliegos de cordel Cancioncillas Hipotexto medieval de <i>Roberto el Diablo</i></p>
<p><i>El pleito que puso al diablo el cura de Madrilesjos (1632)</i> Flor de las mejores comedias de los mayores ingenios. Comedia colaborada</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Posesión demoníaca (mal bautizo) • El vuelo por los aires • Fuerza sobrehumana • El diablo seductor 	<p>CATALINA- posesa MANCEBO- diablo</p>	<p>Relación de sucesos Coplas</p>

<p><i>El verdugo de Málaga</i> parte diez y seis de comedias nuevas escogidas de los maiores ingenio. Comedias de moros y cristianos en África y España <i>Más pesa el rey que la sangre</i> (1620-1621) Biblioteca de Autores Españoles Comedia de moros y cristianos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La torre encantada • Tesoro encatado y oculto • Enfrentamiento con adversarios sobrenaturales (visiones, león, sombras) • Enfrentamiento con el adversario sobrenatural (la sierpe de Fez). 	<p>DON DOMINGO DE MEZA, verdugo de moros, héroe. La mora encantada</p> <p>DON ALONSO PÉREZ DE GUZMÁN, héroe</p>	<p>Romances La leyenda de la mora encantada</p> <p>Romances Relaciones La leyenda de don Alonso y la sierpe de Fez</p>
<p><i>El lego de Alcalá</i> (1620) Laurel de comedias IV parte de diferentes autores, Madrid, 1653. Comedia de santos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Milagros: revivir un ave y un borrego 	<p>Julián-sastre devoto Diablos alegóricos: Luzbel y Soberbia</p>	<p>La vida de san Julián</p>
<p><i>La abadessa del cielo</i> (1614) Manuscrito 16615 Biblioteca Nacional. Auto</p>	<ul style="list-style-type: none"> • El diablo disfrazado • La pelea del demonio con la Virgen • El enfrentamiento del diablo con los pobres 	<p>Dofia Juana-abadessa Sacristán-amante El diablo cojuelo</p>	<p>La leyenda de sor Beatriz o la monja tesorera</p>
<p><i>El Diablo Cojuelo</i> Según estudios la obra fue realizada entre 1637 y 1641. La <i>princeps</i> dicta en su portada: "Madrid 16 de diciembre de 1640".</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Demonio familiar encerrado • La cojera del diablo • El vuelo por los aires • El diablo puede hacerse invisible • El dinero del diablo • La pelea de los ciegos a palos 	<p>El diablo cojuelo El estudiante El diablo zurdo Chispa y Redina Cienllamas Zancadilla</p>	<p>Relación de sucesos Refranes y dichos Coplas</p>

Bibliografía

- Alonso Mateos, Abel, "El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea", *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 2007, pp. 63-80.
- Alonso Veloso, María José, "Antecedentes de los epígrafes de la poesía en Quevedo en literatura clásica y el Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre autoría", *Revista de Literatura*, 147, 2012, pp. 93-138.
- Allegra Giovanni, "Antonio de Torquemada, mitógrafo "ingenuo" y popular", Edición digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 55-59.
- Allen John J. y José María, Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- Andrés Martín, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006.
- Arellano, Ignacio, Entre Castilla y Marruecos: las aventuras heroicas de Guzmán el bueno en *Más pesa el rey que la sangre*, de Luis Vélez de Guevara, en Mohammed Salhi (coord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*, El Jadida-Casablanca, Rabat, 1997, pp. 53-64.
- _____, "Un ejemplo de fiestas barrocas", pliegos volanderos del GRISO, *La perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 10, 2007.
- Atienza, Juan G., *Los saberes alquímicos: diccionario de pensadores, símbolos y principios*, Temas de hoy, Madrid, 1995.
- Ayala, Javier, *Fantasmas de la Nueva España, Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019.
- Baranda, Nieves, *Historias caballerescas del siglo xvi*, 2 vol., Turner, Madrid, 1995.

- Barrantes Maldonado, Pedro, *Ilustraciones de la Casa de Niebla, 1541*, ed. de Pascual Gayangos, Colección Memorial Histórico Español de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1857, tomo IX, pp. 116-127.
- Bergman Hannah E., “El ‘Juicio final de todos los poetas muertos y vivos’ (M. S. inédito) y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 55- 610.
- Bizzarri, Hugo O., Estudio preliminar, *Los refranes que dicen las viejas tras el fuego*, Kassel, Erfurt, 1995.
- _____, *El refranero castellano en la Edad Media*, Laberinto, Madrid, 2004.
- Blume Sánchez, Jaime, “Alfonso X, El Sabio y la cantiga XCIV”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones*, 27, 1994, pp. 121-131.
- Bobes, Jesús Maire (ed.), *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2002.
- Boccaccio, Johan, *De las mujeres illustres en romance*, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, Zaragoza, 1494.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991.
- Burton Russell, Jeffrey, *Lucifer, the devil in the Middle Age*, Ithaca, New York, 1984.
- Bustos Rodríguez, Antonia Auxiliadora, *Entre el arte y la diversión: los bailes populares y las danzas cortesanias en la Edad Moderna*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, Málaga, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Cátedra, Madrid, 2011.
- _____, *La dama duende*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Cátedra, Madrid, 1986.
- Camacho Ruán, Alejandra, *La transformación y otros motivos en la literatura tradicional de la sierra p’urhépecha*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2016.

- Camarena Laucirica, Julio, Chevalier Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, cuentos-novelas*, Centro de estudios cervantinos, Madrid, 2003.
- Campos Moreno, Araceli, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*, El Colegio de México, México, 1999.
- Cardenas-Rotunno, Anthony J., "Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde Dominus a Dummteufel", *Hispania*, 82, 1999, pp. 202-212.
- Caro Baroja, Julio, "¿Es de origen mítico la 'leyenda' de la Serrana de la Vera?", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, 4, 1946, pp. 568-572.
- _____, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, 1978.
- _____, *De la superstición al ateísmo*, Taurus, Madrid, 1974.
- _____, *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols., Itsmo, Madrid, 1992.
- _____, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1961.
- Carranza Vera, Claudia, *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos sobrenaturales en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014.
- _____, "Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII", *Revista eHumanitas*, 22, 2012, pp. 407-428.
- Carzolio Inés y Cecilia Lagunas, "El demonio en el monasterio. Apuntes sobre el proceso inquisitorial a Teresa del Valle de la Cerda, siglo XVII", *La Aljaba*, XII, 2008, pp. 53-70.
- Casa, Frank Paul, director, Luciano, García Lorenzo, Germán, Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.
- Castiglioni, Arturo, *Encantamiento y magia*, 3a ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

- Cazés Gryj, Josef Dann, *Funciones dramáticas de elementos de decorado en comedias hagiográficas del Siglo de Oro*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2012.
- Ceballos Viro, Álvaro, “El diablo Cojuelo, lazarillo de lectores realistas”, en Álvaro Ceballos Viro y Jeromine Francois (eds.), *El personaje transficcional en el mundo hispánico*, Lieja, Université de Liege, 2018, pp. 83-113.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. de Elías L- Rivers, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.
- _____, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Real Academia Española, Madrid, 1984.
- _____, *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1971.
- Ciruelo, Pedro, *Tratado de las supersticiones y hechicerías (1628)*, presentación de María Dolores Bravo, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986.
- Cohn, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, Alianza, Madrid, 1987.
- Cortázar Raúl, *Folklore y literatura*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.
- _____, *¿Qué es el folklore?*, Lajovane, Buenos Aires, 1954.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogijangas, desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII* ed. facsímil, 2 vols., Universidad de Granada, Granada, 2000.
- _____, “Luis Vélez de Guevara y su obra dramática”, *Boletín de la Real Academia Española*, III, Alicante, 1916.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. de Felipe Maldonado, Castalia, Madrid, 1994.
- Crivellari Daniele, “Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero”, Antonio Galiana Azaustre y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, Universidad de Santiago de Compostela, Compostela, 2008, pp. 85-95.

Chevalier, Maxime, *Folklore y Literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.

_____, “Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University Toronto, Toronto, 1980.

_____, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.

_____, “¿Diablo o pobre diablo? sobre una representación tradicional del demonio en los siglos de oro”, en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Barcelona, 2004, pp. 81-88.

_____, *Tipos cómicos y folklore siglos XVI-XVII, Edi-6, Madrid, 1986.*

De la Granja, Agustín, “Por los trancos de El diablo Cojuelo”, en Piedad Bolaños Donoso, *Luis Vélez de Guevara y su época: IV Congreso de historia de Écija*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 15-25.

Del Río, Ángel (ed.), *Moralistas castellanos, Guevara, Valdés, Vives, Saavedra, Fajardo. Gracián*, W. M. Jackson Inc., Buenos Aires, 1948.

Delpech, Francois, *En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore*, en María Tausiet, y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons Historia, Barcelona, 2004.

_____, “Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* et le conte folklorique”, en Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, Universidad de Valencia, Valencia, 2006, pp. 111-150.

Diccionario de Autoridades, edición facsimilar, Gredos, Madrid, 1990.

Diccionario Vox, latín-español, Larousse, Barcelona, 2014.

Diego, Manuel V., La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI, J. Blasco, et al (eds.), *La comedia de magia y de Santos*, Jucar, Barcelona, 1992.

Díez Borque, José María (ed.), *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.

_____, La "literatura" de conjuros, oraciones, ensalmos... formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro, en José María Díez Borque (ed.), *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.

_____, "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII", *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124.

_____, *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1947.

Egido, Aurora, et. al (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1992.

El Abencerraje y la hermosa Jarifa, estudio introductorio de Francisco López Estrada, Artes gráficas Clavileño, Madrid, 1957.

Espinoza Pólit, Aurelio (trad.), *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, Editorial Jus, México, 1961.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Libro de la cámara real del príncipe Juan*, ed. de Santiago Fabregat Barrios, Universidad de Valencia, Valencia, 2006.

Fernández de Ribera, Rodrigo, *El mesón del mundo*, ed. de E. Nagy, Las Américas, New York, 1963.

Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007.

Ferrer Valls, Teresa, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", en José María Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid, 2003, pp. 27-37.

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

_____, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1971.

- Freznel, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.
- Gadamer, Hans-Georg, “II Fundamentos para una teoría de la experiencia estética. La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, en su libro *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1996.
- García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*, Historia 16, Madrid, 1989.
- García Enterría, María Cruz, “Pliegos de cordel, literatura de ciegos”, en José María Díez Borque (ed.), *Culturas en la Edad de Oro*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, pp. 97-112.
- _____, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1986.
- _____, "Poesía marginada y callejera en el Barroco", *Revista de Historia y Arte*, 1, 1995, pp. 45-57.
- García López, Jorge, et al, *Historia de la literatura española*, tomo 2, *La conquista del clasicismo 1500-1598*, Crítica, Madrid, 2010.
- García Sánchez, María Concepción, "Las fiestas del Corpus y el espectáculo teatral en Úbeda en el Siglo de Oro", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Edición digital a partir de *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1996, pp. 125-135.
- González Fernández, Luis, “‘Yo soy, pues saberlo quieres...’: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva”, *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
- González Martínez, Javier J., “*Más pesa el rey que la sangre*: el Guzmán de Luis Vélez junto al *Quijote* y el *Cid*”, en Desirée Fernández (coord.), Juan Matas Caballero, José María Balcells (eds), *Cervantes y su tiempo*, Universidad de León, León, 2008, pp. 439-448.

_____, "Bibliografía analítica sobre Luis Vélez de Guevara y su obra dramática (1983–2015)", *Criticón*, 129, 2017, pp. 135-165.

González Pérez, Aurelio, "Ilusión y engaño en el teatro cervantino", en Germán Vega García-Luengos, (coord.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 207-219.

_____, "La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro", en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006, pp. 61-75.

González, Vanessa, "Sobre fantasmas y muertos fingidos en los entremeses. A propósito de *La fantasma*, de Francisco de Castro", en María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante Virtual Miguel de Cervantes, 2016. pp. 215-235.

Gostautas Stasys, "*La Endiablada* de Don Juan Mogrovejo de la Cerda y *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara", *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, 1983, pp. 137-159. [Recuperado en línea: doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1983.4497> https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1983_num_85_1_4497 26 de octubre 2020].

Grazia Profeti María, "Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5, 1980, pp. 49-94, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2011.

_____, "Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos: *El Diablo Cojuelo* y el teatro", en Piedad Bolaños y Marina Martín (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 63-77.

- Guillén Ortiz, Adriana, *Personajes y espacios sobrenaturales en la tradición oral de Coatepec, Veracruz*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2016.
- Herrejón Peredo, Carlos “Tradición, esbozo de algunos conceptos”, *Estudios de Historia y Sociedad*, 59, 1994.
- Iglesias Castellano, Abel, “El ciego Callejero en la España moderna: balance y propuestas”, *LaborHistórica*, 2, 2016, pp. 74-90.
- Iglesias, Noelia, "¿*El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara fuente de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca?," en E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna (eds.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Québec, 5-8 de octubre de 2011, en prensa.
- Jacques, Le Goff, *Lo maravillosos y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- Jaime Gómez, José y José Ma. Jaime Lorén, “Pedro Vallés, paremiólogo aragonés del siglo XVI”, *Paremia*, 5, 1996, pp. 349-354.
- Jiménez Pedraza, B., "Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector", *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 27, 1, 2011, pp. 174-190.
- Josa, Lola, “Reflexiones sobre la música como principio rector en el teatro de Luis Vélez de Guevara”, *Criticón*, 129, 2017, pp. 103-117.
- Julián Marías, *Cervantes en clave española*, Alianza, Madrid, 1990.
- Julio, María Teresa, "El vejamen de Rojas para la Academia de 1638", *Revista de Literatura*, 69, 2007, pp. 299-332.
- La Biblia*, Sociedad Bíblica Católica Internacional, Editorial Verbo Divino, Madrid, 2005.

- Lacarra, María Jesús, “De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa”, en J. María Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid, 1998, pp. 377-391.
- Lara, Eva, “Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?”, en Eva Lara y Alberto Montaner (coords.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2014, pp. 367-432.
- Levisi Margarita, Los aspectos teatrales en *El Diablo Cojuelo*, en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing, Écija, 1983, pp. 207-218.
- Lida, María Rosa, *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976.
- Mal Lara, Juan de, *La filosofía vulgar*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2013.
- _____, *La filosofía vulgar*, edición facsímil a cargo de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2012.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- _____, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2012.
- Martí Pérez, Josep, “La tradición evocada: folklore y folklorismo”, en Gómez Pellón, E., Luis, Díaz Viana, *Tradición oral*, Universidad de Cantabria, Santander, 1999, pp. 99-108.
- Martínez Sánchez, Manuel, *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Edaf, Madrid, 2002.
- Martos García Alberto E., y Aitana Martos García, "Etiología y hermenéutica del motivo folclórico y el proverbio clásico *Tesoro de duendes*," *Andamios* 12, 27, 2015.

- Matas Caballero, Juan, "Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros", en Pedraza Jiménez, Felipe. Rafael González Cañal, Gemma, Gómez Rubio, *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005.
- Mazzardo Stefano, "El diablo cojuelo e la critica: un percorso interpretativo", *Quaderni di lingue e letteratura*, 18, 1993, pp. 443-459.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1949.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- Moll, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Separata de: *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 59, cuaderno 216, Imprenta Aguirre, Madrid, 1979, pp. 49-107.
- Montaner Frutos, Alberto, "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro", en María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, 1921.
- Moreno Muñoz, María José, *La danza teatral en el siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010.
- Muchembled, Robert, *Historia del Diablo, siglos XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana*, texto establecido sobre la edición *princeps* de 1492 por Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1946.

Peale, George, *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1983.

_____, "Vélez de Guevara contextualizado: una vida singular y su ámbito ético", *Bulletin of the Comdiantes*, 61, 1, 2009, pp. 51-96.

_____, "Ingenio y cortesanía en *El diablo cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)", en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, John Benjamins Publishing, Écija, 1983, pp. 233-253.

_____, "Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero", en Ignacio Arellano y María Elena Arenas Cruz (coords.), *Paraninfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, Anthropos editorial, Barcelona, 2004.

Pedraza García, Manuel José, "De libros clandestinos y nigromantes: en torno a la posesión y transmisión de grimorios en dos procesos inquisitoriales 1509-1511", *Revista General de Información y Documentación*, 1, Zaragoza, 2007, p. 63-80.

Pedrosa, José Manuel, "El diablo en la literatura de los siglos de oro: de Máscara terrorífica a caricatura cómica", en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Barcelona, 2004.

_____, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid, 2004.

_____, *Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folclórica)*, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2006.

_____, "El diablo cojuelo en América y África: de las mitologías nativas a Rubén Darío, Nicolás Guillén y Miguel Littin", *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, 4 (2001), pp. 69-84.

Pérez Castellan, Antonio José, "Fantasmas, diablos y refranes en una comedia de Vélez de Guevara", *Revista de Folklore*, 153, 1993, p. 83-89.

- Prat Ferret, Juan José, “Sobre el concepto de folklore”, *Oppidum*, 2, 2006, pp. 229-248.
- Puerto Moro, Laura, “Sobre el contexto literario e ideológico de *La Carajicomedia*”, *Atalaya* [En línea], 12 | 2011, Puesto en línea el 11 octubre 2011, consultado el 02 febrero 2021. URL: <http://journals.openedition.org/atalaya/824>; DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.824>
- Quevedo, Francisco, *La historia de la vida del buscón*, Espasa-Calpe, Madrid, 2003.
- _____, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Cátedra Madrid, 1991.
- Reboul, Anne-Marie, “La mujer y el amor en *El diablo cojuelo* y *Le diable baiteux*”, *Revista de Filología Francesa*, Universidad Complutense de Madrid, 10, 1996, pp. 229-242.
- Refranes Famosísimos y provechosos glosados*, [Fadrique de Basilea, Burgos, 1509], edición facsímil, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005.
- Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1980.
- Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1992.
- Rivera Domínguez, Ligia, “La representación del Diablo en la literatura oral”, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 30, 2004, pp. 77-105.
- Rodríguez Baltanas, Enrique y Antonio José, Pérez Castellano, “Los fantasmas en la tradición andaluza (Testimonios orales y reflejos literarios)”, *Revista de Folklore*, 80, 1987, pp. 65-69.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "El conflicto de Jonás: de Claramonte a Vélez de Guevara. *El inobediente*, o *La ciudad sin Dios* y *La Corte del demonio*", en Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), New York, 2018, pp. 209-230.

- _____, "Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro", *Teatro de palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 5, 2011, pp. 143-138.
- Rodríguez Valle, Nieves, "Bartolomé Manchego: venturas y desdichas del último personaje rústico cervantino", *Anuario de estudios cervantinos*, XI, 2015, pp. 329-342.
- _____, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, El Colegio de México, México, 2014.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Santiago López-Ríos, Penguin Clásicos, México, 2015.
- Romancero*, ed. de Michelle Débax, Alhambra, Madrid, 1982.
- Romancero general, ó, Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán*, ed. de D. M. Rivadeneyra, Madrid, 1851.
- Romero Dorado, Antonio, "Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: en torno al ideal ético y el repertorio estético de la casa de Medina Sidonia", *Cartare, Revista de Humanidades*, 5, 2015.
- Rozas, Juan Manuel, Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación de un término, en Manual Alvar, *et al, Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Ruano de la Haza, José María, "Los animales en los corrales de comedias", en *Bulletin of Hispaic Studies*, núm. 70, Liverpool, 1993, pp. 37-52.
- Rubial García, Antonio, "¿Herejes en el claustro? Monjas ante la inquisición novohispana del siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, 31, 2004, pp. 19-38.
- Ruiz Pérez, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Cátedra, Madrid, 2003.
- _____, "Los márgenes del cuento tradicional en los Siglos de Oro: notas de lectura a la obra de Máxime Chevalier", *Cauce*, 26, 2003, pp. 449-467.

- _____, *Historia de la Literatura española, El siglo del Arte nuevo 1598-1691*, Crítica, Barcelona, 2010.
- Sáez, Adrián J., “El niño diablo de Vélez de Guevara y algunas comedias de Calderón”, *Criticón*, 117, 2013, pp. 209-219.
- Sánchez, José, “Nombres que reemplazan a Capítulo”, *Hispanic Review*, 2, 1943, pp. 143-161.
- Sánchez, Luis (ed.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Biblioteca de Catalunya (1519), Madrid, 1841.
- Sáenz Reposo, Francisco, “El personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto”, en María Luisa Lobato, Javier San José, Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 520-543.
- Segura Munguía, Santiago, *Diccionario etimológico latino y español*, Anaya, Madrid, 1985.
- Spencer Forrest Eugene y Rudolph Scheviil, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, sources and bibliography*, University of Pennsylvania Press, Berkeley, California, 1937.
- Suárez López, Jesús, *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*, Red de Museos Etnográficos de Asturias, Oviedo, 2009.
- Suárez López Jesús y José Manuel Pedrosa, *Folklore de Somiedo. Leyendas, cuentos, tradiciones*, Red de Museos Etnográficos de Asturias, Oviedo, 2009.
- Thompson, Stith, *El cuento folclórico*, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, Caracas, 1972.
- _____, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jestbooks and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington, 1955.

- Torquemada, Antonio de, *Obras completas*, Turne, Madrid, 1994.
- Torres Olleta, Gabriela, "El poder de las tinieblas: el diablo y sus secuaces en las relaciones de fiestas barrocas", *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, 2, 2013, pp. 185-200.
- Ulloa Lorenzo, Alejandra, "Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las partes", *Criticón*, 108, 2010, pp. 78-98.
- Urzáis Héctor, *Luis Vélez de Guevara. Teatro breve*, Iberoamericana-Vervuret, Madrid-Frankfurt, 2002.
- _____, "Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*", *Criticón*, 129, 2017.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Castalia, Valencia, 1969.
- Valdés, Ramón, "Francisco de Quevedo" alias "diablo cojuelo", *La Perinola*, 22, 2018, pp.347-373.
- Valera, Juan de, *Cuentos y chascarrillos andaluces coleccionados por Fulano, Zutano, Mengano y Perengano*, 1896, consultado en versión digital en: [<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/fullscreen//>]. El 12 de noviembre de 2019] pp.111-114.
- Vallés, Pedro, *Libro de refranes compilado por el orden del abc*, Juana Millán, Zaragoza, 1549.
- Vega Capiro Lope de, *Comedias parte XVI*, "Prólogo", ed. PROLOPE, Florence D'Artoris y Luigi Guilian (coords.), Gredos, Barcelona, 2017, p. 43-51, T. I.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- Vega García-Luengos, Germán, *Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006.

_____, "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro", en Marina Martí Ojeda (ed.), *Écija, ciudad barroca*, Universidad de Valladolid, Sevilla, 2005, pp. 49-70.

_____, Incógnitas despejadas en el repertorio dramático de Luis Vélez de Guevara, en José Romera, Antonio Lorente, Ana María Freire eds., *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 469-491

Vélez de Guevara, Luis, *El diablo Cojuelo*, prol. y edición de Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1941.

_____, *El Diablo Cojuelo; El asombro de Turquía y valiente toledano; El ollero de Ocaña*, introducción y notas, José A. Sánchez Pérez, Aguilar, Madrid, 1945.

_____, *El diablo Cojuelo*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Red Editorial iberoamericana-Cátedra, México, 1984.

_____, *El diablo Cojuelo*, ed. Román Valdés, estudio preliminar Blanca Perrián, Crítica, Barcelona, 1999.

_____, *El diablo está en Cantillana*, ed., prólogo y notas Manuel Muñoz Cortés, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

_____, *El diablo está en Cantillana*, ed. y notas George Peale y William Manson, estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark, Juan de la Cuesta, 2015.

_____, *Los hijos de la Barbuda*, ed. y notas, María G. Profeti, Università di Pisa, Pisa, 1970.

_____, *Más pesa el rey que la sangre*, ed. Fran Bianco, Puvill, Barcelona, 1979.

_____, *La serrana de la Vera*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1983.

_____, *La corte del demonio*, ed. y notas George Peale y William Manson, estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

_____, *El lego de Alcalá*, ed. George Peale, Juan de la Cuesta, Delaware, 2015.

_____, *El amor en vizcaíno*, ed. Maria Grazia Profeti, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, Università degli Studi di Padova, Verona, 1977.

_____, *El verdugo de Málaga*, Reproducción digital a partir de *Parte diez y seys de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España ...*, En Madrid por Melchor Sánchez Acosta de Mateo de la Bastida ..., 1662, [18] h., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2010.

_____, *El embuste acreditado y el disparate creído*, ed. y notas Arnold Reichenberg, Universidad de Granada, 1956.

Vélez de Guevara, Juan Crisóstomo, *Los celos hacen estrellas*, Varey, J. E., y Shergold, N. D. (eds.), Támesis, London, 1970.

Vitar, Beatriz, "El mundo mágico en el Madrid de los Austrias a través de las cartas, avisos y relaciones de sucesos", *Disparidades. Revista de Antropología*, 56, 1, 2001, pp. 97-128.

Weber de Kurlat, Frida, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963.

Zamora Calvo, María Jesús, "Tratados reprobatorios y discursos antisupersticiosos en la España del Renacimiento", Eva Lara y Alberto Montaner (coords.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Salamanca, 2014, pp. 185-200.

_____, “Posesiones y exorcismos en la Europa barroca”, en *Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de la Cultura Popular*, 3, 2003, pp. 213-229.

Zavala, Gómez del Campo, Mercedes, *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2006.

Referencias electrónicas:

<https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://simurg.bibliotecas.csic.es>

<https://dle.rae.es>.

<http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mujeres/Boc/Semiramis.html>

<https://cacereshistorica.caceres.es/patrimonio-oculto/historias-y-leyendas/>

<https://www.cuadernosmanchegos.com/region/castilla-la-mancha/leyendas-de-castilla-la-mancha-la-mora-encantada-1-10126.html>

<https://arqueologiabiblicayantigua.wordpress.com/2020/05/08/semiramis-la-metamorfosis-de-una-reina/>

https://www.gijon.es/multimedia_objects/download?object_type=document&object_id=121224.

<http://journals.openedition.org/e-spania/35761>

<https://doi.org/10.4000/criticon.3336>