

DEL DIABLO-REY AL DIABLO-TRUHÁN ITINERARIO DEL PACTO DIABÓLICO EN LOS MUNDOS POSIBLES DE LA ESPAÑA MEDIEVAL

Aldo Ruffinatto
Universidad de Estudios de Turín

RESUMEN

Trataremos aquí de rastrear sólo una de las huellas dejadas por el demonio y, más concretamente, aquella que, inspirándose en un texto griego del siglo VI redactado por un tal Eutiquiano, discípulo de Teófilo, y pasando por la versión latina del mismo texto que en el siglo VIII realizó Pablo el Diácono de Nápoles y que se trasladó con pequeñas variantes a las distintas colecciones de milagros en lengua latina de los siglos sucesivos, llegó al mundo romance acercándose en un primer momento al dominio francés (Gautier de Coinci) y, pocos años después, al español (Gonzalo de Berceo) con distintas resonancias en momentos sucesivos hasta alcanzar el epígono cuatrocentista de Sánchez del Vercial (*Libro de los exemplos por ABC*).

PALABRAS CLAVE: Literatura española medieval, Berceo, demonios.

ABSTRACT

We shall trace in this pages just one of the paths followed by the Devil, namely the one that, borrowing inspiration from a Greek text worded by a Eutiquiano, disciple of Teophilus (VI century), after being transmitted by the Latin version written by Paul the Deacon (VIII century) and then copied (following centuries), with few variants, into several Latin collections of miracles, finally made its arrival to the Romance world. It first touched the French dominion (Gautier de Coinci) and, a few years later, the Spanish one (Gonzalo de Berceo), where it successively found different echoes at different times before reaching its XV century epigone, the *Libro de los exemplos por ABC* by Sánchez del Vercial.

KEY WORDS: Medieval Spanish literature, Berceo, Devils.

Como se sabe, los textos literarios españoles de los siglos XIII y XIV están llenos de diablos: del *Alexandre* al *Poema de Fernán González*, de la *Santa María Egipciaca* a la mayoría de los poemas de Berceo, del *Libro de los engaños* al *Cifar*, del *Conde Lucanor* al *Libro de buen amor*, etc. Son diablos de todo tipo (desde el tentador de Cristo hasta los distintos diablos y diablillos emisarios de Satanás en el mun-

do de los humanos) que se presentan en formas variadas (con cuernos y pezuñas de cabrón, en figura de serpiente, dragón, toro, perro, león, etc.) y se adornan con epítetos y nombres propios de lo más diverso —a los habituales y canónicos de «diablo» y «demonio» se añaden otros relacionados con la maldad y el carácter aterrador del enemigo de Dios: enemigo, adversario, guerrero, hueste antigua, pecado, huésped, vecino, revolvedor, don Bildur; otros, finalmente, de tradición judeocristiana-gnóstica: Lucifer, Satanás, Belcebú, Smirna¹—.

Con el propósito de no perdernos en esta enredada e inmensa selva diabólica, trataremos aquí de rastrear sólo una de las huellas dejadas por el demonio y, más concretamente, aquella que, inspirándose en un texto griego del siglo VI redactado por un tal Eutiquiano, discípulo de Teófilo, y pasando por la versión latina del mismo texto que en el siglo VIII realizó Pablo el Diácono de Nápoles² y que se trasladó con pequeñas variantes a las distintas colecciones de milagros en lengua latina de los siglos sucesivos³, llegó al mundo romance acercándose en un primer momento al ámbito francés (Gautier de Coinci)⁴ y, pocos años después, al español (Gonzalo de Berceo)⁵ con distintas resonancias en momentos sucesivos hasta alcanzar el epígono cuatrocentista de Sánchez del Vercial (*Libro de los exemplos por ABC*)⁶. Y seguiremos rastreando esta huella incluso cuando el buen Teófilo, aprehendido por la predicación dominicana, cambie su nombre y sus costumbres comprometiéndose en su transformación al mismo diablo además del mundo posible al que pertenece.

¹ Una lista de los nombres del diablo en literatura, por orden alfabético, la ofrece RUDWIN, Maximilian, *The Devil in Legend and Literature*, Chicago, 1931, pp. 26-34. Por lo que atañe al nombre del diablo en la literatura medieval castellana, especialmente en las obras de Gonzalo de Berceo, véase GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, M^a. del Mar, «El nombre del diablo en la literatura medieval castellana del siglo XIII», *Berceo*, 134 (1998), pp. 39-54.

² *Miraculum S. Mariae. De Theophilo Poenitente, Auctore Eutyichiano, interprete Paulo Diacono Neapoleos*, en *Acta Sanctorum*, 4 februar., Antuerpiae, apud Iacobum Meursium, Anno MDCLVIII (rep. Bruselas, 1966), pp. 483-487.

³ Véanse, por ejemplo: MARBODO DE RENNES, *Historia Theophili*, en *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, accurante J.-P. Migne, Parisiis, apud J.-P. Migne editorem, 1893, t. 171, cols. 1593-1604; ROSVITA DE GANDERSHEIM, *Lapsus et conversio Theophili vicedomini*, en *Hrotsvithae opera*. Mit Einleitungen und Kommentar von Helene Homeyer, Munich-Paderborn-Viena, Verlag Ferdinand Schöningh, 1970, pp. 154-170; VICENTE DE BEAUVAIS, *De Theophilo vicedomino*, en *Speculum historiale*, Duaci, ex Officina typographica Baltazaris Belleri, 1624 (rep. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1965, libro 21, caps. LXIX-LXX —tempora Iustiniani Imperatoris—, pp. 840-841).

⁴ *Comment Theophilus vint a penitance (Miracles de Nostre Dame, 1)*, en *Les Miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci*, publiés par V. Frederic Koenig, Ginebra, Droz, 1966, t. 1, pp. 50-175.

⁵ *El milagro de Teófilo*, en GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Fernando Baños, estudio preliminar de Isabel Uría, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 157-187.

⁶ *Maria veniam inpetrat penitenti*, en *Libro de los exemplos por A.B.C.*, edición crítica por John Esten Keller, vocabulario etimológico por Louis Jennings Zahn, Madrid, CSIC, 1961 (Clásicos Hispánicos, serie II, volumen V), pp. 201-202.

Pero procedamos con orden. En el principio, pues, existía Teófilo cuya historia es harto conocida:

«En una ciudad de Cilicia (antigua región del SE de Asia menor) Teófilo, vicario o segundo de un obispo, al morir su señor rechaza la propuesta de convertirse él mismo en su sucesor. El nombramiento de un nuevo obispo y su nuevo vicario, más joven y menospreciado que él, da rienda suelta a la envidia hasta tal punto que Teófilo recurre a un judío del lugar, quien lo conduce ante el demonio para readquirir el poder y el valimiento anterior. El demonio supedita su ayuda a la abjuración de la fe en Cristo y Santa María; Teófilo abjura firmando una carta solemne y recupera así su posición. Empujado por la inspiración divina, vuelve en sí, se da cuenta de su gran locura y comienza a orar a María suplicándole que interceda ante Cristo y le obtenga su perdón. Hace penitencia en la iglesia durante muchos días hasta que la Virgen se le aparece y le reprocha su traición. Teófilo persevera en la petición de clemencia y, después de insistentes ruegos y del reconocimiento de su indignidad, la Virgen le comunica que es necesario que vuelva a su antigua fe y renuncie al demonio. Teófilo hace su profesión de fe hasta que María retorna con el perdón de Dios. Sin embargo, nuestro pecador sigue sufriendo la angustia de saber que la carta está todavía en manos del demonio y comunica a María que no estará tranquilo hasta que no consiga la carta firmada. Nuevamente interviene la Gloriosa y vuelve con ella. Con la carta en la mano Teófilo hace confesión de su error ante el pueblo, reunido en la Misa del domingo, dando entera relación de los acontecimientos, tanto del engaño llevado a cabo por el judío nigromante como de su traición, arrepentimiento y valimiento conseguido de María para conseguir el perdón de Cristo y para arrancar la carta al demonio. Al cabo de tres días, tras la recepción en el seno de la comunidad, Teófilo muere dejando a todos ejemplo del valor de la penitencia».

Son estas las secuencias narrativas que marcan la leyenda de Teófilo y que se repiten con igual cadencia en las principales versiones de la misma: en latín, en las distintas colecciones *de miraculis*⁷, en el mundo neolatino del siglo XIII, en los poemas de Gautier de Coinci y de Berceo. No es nada extraño que los mismos esquemas reaparezcan en los textos vulgares, pues es de sobra conocida la fidelidad de los poetas medievales a sus modelos latinos, sobre todo cuando las así llamadas «refundiciones» concernían a la literatura hagiográfica o, como en este caso, al sector de los milagros de la Virgen. Las variaciones sobre el tema deberán buscarse, pues, en el ámbito de las grandezas variables, es decir: en las descripciones de ambientes, sentimientos o intenciones de los personajes, y, principalmente, en sus atributos. Éstos, y en especial la figura del diablo, encauzarán nuestro viaje a través del pacto diabólico.

⁷ Véase núm. 3.



Comprobamos, en primer lugar, que en el relato de Pablo el diácono de Nápoles, Teófilo, para establecer contacto con el demonio, debe recurrir a un intermediario, a un *diabolicae artis operator* especialmente instruido. Se trata, según la tradición, de un judío que aparece descrito con las pinceladas de la animadversión profunda que los cristianos de la época les tenían a quienes consideraban como responsables directos de la muerte de Cristo: «hebraeus quidam nefandissimus [...] execrabilis ille hebraeus [...] Nefandus vero hebraeus [...] infelix ille hebraeus»⁸. Pero, mientras que al judío no se le ahorran insultos de todo tipo, al diablo, en cambio, se le reserva un trato muy distinto: a éste le corresponde el título de «príncipe» y, como tal, aparece rodeado por su corte, cuyos componentes, siguiendo el estilo de los clérigos oficiantes, visten túnicas blancas y llevan muchos candelabros: («...subito ostendit ei albos chlamydatos cum multitudine candelabrorum clamantes, et in medio principem sedentem. Erat enim diabolus et ministri eius»). El diablo, además, no dirige personalmente la palabra a Teófilo, sino que lo hace a través de su intermediario y así es como le ordena que reniegue de Dios y de Santa María («Abneget filium Mariae et ipsam quia odiosi sunt mihi») redactando una carta de abjuración y sellándola con su propio anillo. A este diablo, finalmente, Teófilo le rinde el más servil de los homenajes, es decir: el beso en los pies («Et caepit osculari pedes ipsius principis et rogare eum»⁹).

Después de esto el diablo desaparece, y junto con él el judío mediador, los dos en su calidad de personajes, y en la escena permanecen únicamente Teófilo y la Virgen María que cubren toda la parte restante (por lo demás, la más consistente) de la acción dramática. No cabe asistir a ninguna contienda o altercado entre este diablo y la Virgen, como acontece por ejemplo en el milagro del clérigo o sacristán fornicario¹⁰, sino que todo el asunto se desarrolla en el ámbito de la secuencia: arrepentimiento-oración-penitencia-redención. Lo que le asigna a María el papel de mediadora entre el pecador y Dios, librándola al mismo tiempo de otras obligaciones, como la de tener que soportar un enfrentamiento dialéctico con el antagonista o como la de actuar rigurosamente contra el enemigo presionándolo para que devuelva la carta de la condena. Por otro lado, un diablo-príncipe que actúa con el hombre tan sólo a través de intermediarios no puede atreverse a «manchar» su figura con una actitud que le obligaría a bajar del pedestal en que se encuentra para interesarse de una cuestión burocrática (la devolución de un contrato firmado y sellado), es decir, una cuestión que, a lo sumo, puede afectar a su cancillería.

Lo cual adquiere aún mayor evidencia cuando se considera que para obtener el perdón celestial Teófilo tiene que rezar y ayunar durante cuarenta días y cuarenta noches con un triduo por añadidura, mientras que para conseguir la resti-

⁸ Ed. cit., p. 484.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *El sacristán fornicario*, en GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. cit., pp. 23-28.

tución de la carta bastan tres días, es decir, el tiempo material para que el encargado descienda al infierno y le quite a la cancillería infernal el documento allí depositado.

Los mismos rasgos de diablo-príncipe o diablo-rey, accesible únicamente a través de intermediarios, vuelven a aparecer en la versión de Gautier de Coinci. En efecto, el judío mediador (*giu* en el léxico de Gautier) le confiere al diablo los títulos de *mon signor*, *sire* (o sea el clásico tratamiento del soberano que se utilizaba en Francia y en Inglaterra), *biau sire* (buen señor), y le proporciona un acompañamiento (una corte) del que resulta ser *maistre* y *signor*. Pero, si bien sigue manteniendo con su aspirante a vasallo cierto distanciamiento visible en el hecho de que no habla directamente con él, el diablo de Coinci adquiere un semblante desmesurado y aterrador («Si grant et si espoentable / qu'a son sanblant fait bien sanbler / terre doie faire tranbler»¹¹), diferenciándose en esto de su antecedente, que en las versiones latinas derivadas de Pablo el Diácono no gozaba de más atributos que el título de *princeps*. Del mismo modo que su corte, compuesta en el texto latino de simples «albos clamydatos», toma la configuración de «cien mil diablos» («D'anemis voit plus de cent mile»), cuyo estruendo («clamantes», en latín) se expande como un trueno por toda la comarca («font tel tumulte et tel bruit / toz li país, ce samble, bruit»¹²).

Y si en las versiones en latín el príncipe de los demonios actuaba preferentemente en los términos asignados a su papel y totalmente alejado de actitudes o sentimientos «humanos», en Gautier, en cambio, el diablo se humaniza, haciéndose receloso frente a la perspectiva de salir desairado. Se queja, en primer lugar, por las constantes vejaciones que le ocasiona la Virgen María y seguidamente descubre el engaño tramado por la mayoría de los cristianos quienes, tras haber conseguido sus favores, no dudan en confesarse y arrepentirse dejándolo con un palmo de narices. Finalmente, este diablo declara estar harto de que se le considere como un tonto, manifestando de tal manera su total adhesión a sentimientos típicamente «humanos»¹³.

Como si dijéramos que el diablo-príncipe del texto de origen, envuelto en el discurso de Gautier de Coinci, conservando aún a nivel institucional los rasgos de un señor feudal y, a nivel narrativo, el papel de antagonista de Dios y de la

¹¹ «Tan grande y tan espantoso / que por su aspecto bien se diría / que ha de hacer temblar la tierra» (ed. cit., vv. 338-340).

¹² Ed. cit., vv. 329-330.

¹³ «Mais il ne puet avoir ma grace / ne se puet estre que je l'oie / se sa creance ne renoie, / son Dieu et sa mere Marie, / qui jor et nuit tant me tarie / et tant m'esqueut de toz mes drois / que je la has en toz endrois. / Et se couvient sanz nule aloigne / que bone chartre encor m'en doigne. / Maint crestien m'ont deceü: / quant dou mien ont assez eü, / et mes honeurs et mes hauteces, / mes grans avoires et mes richeces, / si se confessent et repentent. / Ensi si me gillent et mentent: / mes honors prennent et reçoivent / et puis après si me deçoivent / luez droit qu'a confession viennent, / ne sai ou vont ne qu'il deviennent, / ja puis un seul n'en reverrai, / ja crestien mais ne querrai / se n'en ai lettres et sael. / Ne m'en tenront mais por chael» (ed. cit., vv. 384-406).



Virgen, se apropia de otros atributos procedentes de mundos externos y extraños al mundo de Teófilo. De la iconografía tradicional deriva su semblante monstruoso y aterrador que se extiende por contaminación a sus acompañantes; de la teología vulgar su cara de desconfiado, receloso y temeroso. Y se advierte la dimensión paródica incluso en aquella legión de diablos que, gritando y llevando en los hombros a su señor, recorre las calles de la ciudad con sus candelabros encendidos al estilo de una procesión que recuerda por contraste alusivo las procesiones penitenciales de la Edad Media.

Si bien miramos, en la versión de Coinci se perciben ya en ciernes los presupuestos para que la experiencia de Teófilo se dirija hacia nuevos derroteros. Cosa que no puede ocurrir porque, tras su aturdidora aparición, el diablo regresa a su reino para quedarse allí definitivamente sin volver a inmiscuirse en la acción dramática.

De Gautier de Coinci a Gonzalo de Berceo la distancia es pequeña, temática y cronológicamente. Pero, por lo que atañe a los rasgos del diablo, las cosas cambian radicalmente, manifestándose también por este camino la inexistencia de relaciones de interdependencia.

De entrada, en Berceo no queda espacio para elementos teratológicos y, menos aún, paródicos. Bien es verdad que en un primer momento el diablo berceano aparece en la mitad de un cortejo bastante parecido al de Gautier de Coinci:

Vio a poca de ora venir muy grandes gentes
con ciriales en manos e con cirios ardientes,
con su rey en medio, feos, ca non lucientes¹⁴,

pero también es verdad que inmediatamente después este diablo se muestra revestido de hábitos reales, sentado en el interior de un pabellón y rodeado de sus príncipes:

[el judío] llevólo a la tienda do sedié el señor,
recibiólo el rey asaz a grant onor,
si ficeron los príncipes quel sedién derredor¹⁵.

A este rey el nigromante hebreo, en su calidad de intercesor, le rinde homenaje feudal llamándolo: «Señor, rey coronado», un título del que se apodera la misma voz del narrador, alternándolo con «diablo», en los ámbitos que le corresponden.

En total conformidad con este ambiente de carácter típicamente feudal, el hecho de que al postulante se le pida la abjuración de Cristo y de la Virgen, se plantea en las palabras del diablo como un traspaso de vasallaje:

Díssoli el diablo: non serié buen derecho
a vassallo ageno yo buscar tal provecho:

¹⁴ GONZALO DE BERCEO, *Milagros*, ed. cit., vv. 734a-c, pp. 163-164.

¹⁵ *Ibidem*, vv. 735b-d, p. 164.

mas deniegue a Cristo que nos faz muy despecho,
fazerli é que torne en todo su bienfecho¹⁶.

Y es tan marcada su conciencia de pertenecer a una categoría superior, la de los reyes, que su horizonte de expectativas no puede abarcar la posibilidad de que un certificado de donación firmado en su presencia resulte después, por alguna razón, desatendido o invalidado. El diablo de Berceo es, por consiguiente, un personaje digno de todo respeto; pero esto significa también que en el nivel del rendimiento dramático su imagen, comparada con la del diablo de Gautier de Coinci, resulta ser menos dramática y más vinculada a la estabilidad de los esquemas convencionales.

Acaso condicionado por el espíritu guerrero de la Reconquista (entonces en su pleno fervor), Berceo representa en esta ocasión un ambiente de tipo marcial en el que aparece un ejército enemigo, antes en marcha y después acampado, cuyo rey-caudillo le otorga audiencia a un pequeño vasallo del lugar (Teófilo), dispuesto a cometer traición a cambio de gracias y favores. Pero el comportamiento y la figura de este rey-caudillo no plantean ningún rasgo típicamente diabólico: maldad, desconfianza, engaño y tentación no le pertenecen, del mismo modo que en la otra vertiente la Virgen no se muestra depositaria de los valores opuestos. En efecto, todo se resuelve en un conflicto entre poderosos (la pareja «judío-diablo», por un lado, y la pareja «Virgen-Dios», por otro) cuyo desenlace se da por descontado, siendo la pareja Virgen-Dios vencedora por definición. El objeto de la pendencia, como se puede fácilmente imaginar, se identifica con Teófilo, cuya pertenencia a una dimensión distinta y subalterna se percibe en el hecho de que este personaje no puede dirigirse en primera persona ni al diablo ni a Dios, sino que debe recurrir en ambos casos a un intermediario (el judío, por un lado, y la Virgen, por otro), y por añadidura el diálogo con el segundo intermediario (la Virgen) implica un filtro más, en el sentido de que éste puede desarrollarse únicamente a través del sueño¹⁷.

De lo que se ha dicho hasta ahora se desprende a las claras que el diablo-rey de Berceo, dispensador de favores a cambio del alma, más allá de su posible adhesión a algunos parámetros de carácter histórico, se acerca a sus modelos o puntos de referencia (es decir, los *libri de miraculis*) en términos mucho más estrechos que Gautier de Coinci o, poco después, Rutebeuf¹⁸. Y con la misma claridad puede comprobarse que este diablo, en su calidad de personaje, superpone a una indudable estaticidad las características de un rol bien codificado que no deja espacio para posteriores desarrollos de la diégesis más allá de las fronteras dibujadas con rigor por

¹⁶ *Ibidem*, vv. 739a-d, p. 164.

¹⁷ «Plógo'l al Rey del Cielo, al cuarenteno día, / contendiendo Teófilo en su tesurería, / apareció'l de noche Sancta Virgo María, / díssoli fuertes bierbos com qui con fellonía» (*ed. cit.*, vv. 777a-d, p. 171).

¹⁸ *Le miracle de Théophile* (éd. par Jean Dufournet, París, Flammarion, 1987).



un esquema narrativo preestablecido. Tanto es así que el pacto diabólico, en los términos instituidos por Teófilo, no tendrá mucha fortuna en España después de Berceo, pues reaparece pero como simple alusión en una *Cantiga* de Alfonso X el Sabio¹⁹ y, sintéticamente, en un episodio de los *Castigos y documentos del rey don Sancho* (donde, por lo demás, el diablo no hará su aparición en primera persona sino en los semblantes del mismo judío)²⁰, y, finalmente, en el *Libro de los exemplos por ABC* de Sánchez de Vercial²¹, una versión que podría utilizarse sin ningún inconveniente como resumen del milagro escrito por el poeta altorriajano.

Y, sin embargo, precisamente en el texto de Berceo se vislumbra una hendidura que nos permite divisar un mundo subterráneo, un mundo de referencia escondido que no ha llegado todavía a los mundos posibles de la narración hagiográfica o literaria, pero que ya tiene cierto nivel de difusión en otros circuitos de la comunicación. Un mundo en el que el diablo puede comprar y vender almas sin apoyarse en un solemne aparato de cortejos, candelabros, escaños, intermediarios, etc., y discutiendo directamente el asunto con la persona interesada lejos de una posible y muy peligrosa interferencia de la Virgen. La hendidura la dibuja un detalle que pertenece sólo a Gonzalo de Berceo, pues no se encuentra ni en las fuentes latinas ni en otros textos equivalentes como los de Coinci o Rutebeuf.

Hablando del regreso de Teófilo a su casa después del encuentro con el diablo, Berceo advierte que el pacto diabólico, aunque trabado a escondidas, había dejado sin embargo en el imprudente pecador unas huellas significativas:

Pero perdió la sombra, siempre fo desombrado,
perdió la color buena, fincó descolorado²².

De hecho, la tradición popular, recogida por los libros de ejemplos de los predicadores, pregonaba que al que pactaba con el Diablo se le distinguía por dos signos externos: la tremenda palidez de su semblante y la pérdida de la sombra. No hay nada de todo esto en el origen y el desarrollo de la leyenda de Teófilo; no lo hay en la redacción griega primitiva de Eutiquiano, no lo hay en la primera versión latina de Pablo el Diácono, ni tampoco se muestra, como decíamos antes, en las versiones latinas subsiguientes y en sus derivados Coinci y Rutebeuf o, más tarde, en las modestas refundiciones de los *Castigos* y del *Libro de los exemplos* de Sánchez de Vercial.

¹⁹ «Esta é como Santa Maria fez cobrar a Theophilo a carta que fezera cono demo, u se tornou seu vassalo», en ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa Maria*, edición de Walter Mettmann, I (cantigas 1 a 100), Madrid, Castalia, 1986, pp. 61-62.

²⁰ Cfr. *Castigos y documentos del rey don Sancho* en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, ed. por Pascual de Gayangos (BAE, t. 51), Madrid, 1952², p. 214.

²¹ «Maria veniam impetrat penitenti», en *Libro de los exemplos por ABC*, ed. crítica por John Esten Keller, Madrid, CSIC, 1961 (Clásicos Hispánicos, serie II, vol. V), 261 (192), pp. 201-202.

²² Ed. cit., vv. 743a-b, p. 165.

Estos detalles, pues, le llegan a Berceo por otros caminos que pueden identificarse tanto con la tradición oral como con la reexaminación del pacto diabólico llevada a cabo por fabuladores ilustres como Cesario de Heisterbach (el autor del *Dialogus miraculorum*), o por predicadores bastante conocidos, como Jacques de Vitry. En concreto, los detalles relacionados con las consecuencias de la estipulación del pacto (palidez de semblante, pérdida de la sombra) recuerdan muy de cerca algunos hechos extraños que en los relatos de Heisterbach atañen precisamente a quienes le prometieron fidelidad al diablo (normalmente los heréticos, en este mundo) y ocultan las pruebas de su traición, es decir, los infames contratos, debajo de las axilas, cosidos entre piel y carne («Cyrographa mea —descubre el diablo— in quibus hominia mihi ab eis facta sunt conscripta, sub ascellis suis inter pellem et carnem consuta conservant...»). Dichos pecadores, como se lee en uno de los capítulos de Heisterbach, presentan un rostro pálido y macilento («Erant autem pallidi et macilenti...») y saben caminar sobre la harina tamizada en el suelo sin dejar huellas («...farinam in pavimento cribari iusserunt, et sine vestigii impressione super illam ambulaverunt»²³).

El indicio que nos ofrece Berceo es, pues, de gran relieve en cuanto nos permite descubrir la presencia de una nueva veta en la literatura religiosa medieval, paralela a la veta canónica del género milagroso pero más sensible a las instancias didascálicas de la predicación. Me refiero, naturalmente, a las colecciones de *exempla* que, a partir de la segunda mitad del siglo XIII, descubren su influencia en las distintas manifestaciones discursivas de la literatura española causando profundas modificaciones en la naturaleza misma de algunos personajes que vivían en estos mundos posibles, cuyas acciones encaminan hacia parámetros distintos con respecto a los habituales de la época. Y todo esto en total conformidad con los horizontes de expectativas de un público más amplio y menos culto del que acudía tanto a los productos de juglaría (desde las disputas, hasta los cantares, la *Vida de Santa María Egipciaca*, etc.), como a los poemas de clerecía (*Alexandre*, *Apolonio*, las obras de Berceo, etc.). Un público nuevo que, entre otras cosas, no desprecia la dimensión folclórica y popular.

Conformándose con esta nueva atmósfera cultural, el mismo personaje diablo y el pacto de su pertenencia sufren cambios radicales. Al diablo se le presiona para que baje de su pedestal, donde lo habían colocado los varios Teófilos, para ponerse hábitos de menor envergadura respecto a los que llevaba cuando actuaba como antagonista de Dios y de la Virgen en el ámbito de un conflicto entre poderosos. El «señor rey coronado» de Gonzalo de Berceo, príncipe de los demonios y representante supremo del pecado original (la envidia), quien desde la cumbre de su autoridad y con las debidas distancias se dignaba a aceptar la solicitud de Teófilo precisamente porque estaba vinculada con la misma instancia que había determina-

²³ Cfr. CAESARII HEISTERBACENSIS..., *Dialogus Miraculorum*, ed. J. Strange, Coloniae-Bonnae et Bruxellis, 1851, v, 18 (vol. II, p. 296).

do su caída al infierno, este diablo, decía, vuelve a presentarse en los florilegios ejemplares como portador de todos los valores negativos que se pretenden condenar: la maldad, el engaño, la malicia, los enredos, el latrocinio y otras cosas por el estilo. Finalmente, en el contexto específico del pacto o acuerdo trabado con un pecador, este diablo actúa en primera persona, sin intermediarios, de manera que su misma figura se deteriora gradualmente despojándose de todos sus rasgos sobrenaturales (incluidos los teratológicos) para adquirir un semblante más propiamente humano.

Tomó el diablo forma humana y vínole a encontrar e díxole que mejor le sería que tornasse a la obra que solía usar que perescer de mengua e pobredad, ca asaz tiempo le quedava para se emendar e fazer penitencia, e que le segurava que si alguna vez le acaesciese ser preso que él lo libraría e acorrería,

es lo que se lee en el episodio del «ladrón que acostumbrava mucho a furtar e después arrepintióse e fizo penitencia», ubicado en uno de los capítulos del *Speculum laicorum* (*Espejo de los legos*)²⁴.

Y si el diablo actúa sin intermediarios, no nos sorprenderá el hecho de que también en la ladera opuesta, es decir, en la de Dios, desaparezcan por razones obvias de equilibrio narrativo los intermediarios habituales y, en primer lugar, la Virgen María. En definitiva, el pacto diabólico, en conformidad con los objetivos doctrinales y didascálicos de la literatura ejemplar, pierde la mayor parte de su oficialidad para trasladarse al dominio de una relación privada entre el hombre y el diablo, con la traición ineludible de este último y la consiguiente condenación del hombre.

En esta misma veta ejemplar se inserta expresamente el pacto diabólico del que habla don Juan Manuel en el capítulo 45 del *Conde Lucanor*, marcando de esta suerte las distancias con respecto a su antecedente berceano. El papel de Teófilo lo desempeña en esta circunstancia un «omne [que fue] muy rico e llegó a tan grand pobreza que non avía cosa de que se mantener»²⁵; o sea que este aspirante a Fausto se refugia en el anonimato más completo o, por mejor decirlo, en el ámbito genérico de una categoría: la de los ricos que, tras perder todos sus bienes, se han vuelto repentinamente pobres. Por otro lado, el demonio renuncia aquí a su acompañamiento y se dirige a su víctima (pese a la ausencia de cualquier tipo de invocación) en el hábito de un humilde viandante. Y no sólo esto, sino que, para ganar credibilidad a los ojos de su interlocutor, tiene que apelar a sus artes adivinatorias (las mismas que en el relato de Teófilo le correspondían al intermediario hebreo), en virtud de las cuales logra trabar su engaño. Porque:

²⁴ *Apud* AYERBE-CHAUX, Reinaldo, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1975, p. 357.

²⁵ Para la edición del texto remito a: DON JUAN MANUEL, *Obras completas. El Conde Lucanor, Crónica abreviada*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1983, II, pp. 368-379.

el diablo siempre cata tiempo para engañar a los omnes; quando vee que están en alguna quexa, o de mengua, o de miedo, o de querer cumplir su talante, estonce libra él con ellos todo lo que quiere²⁶.

Nótese, por incidencia, el carácter de esta citación, muy cercano al estilo de los predicadores, con indicios que remiten a un público más bien popular. No extraña, por consiguiente, que el mismo diablo se conforme con esta dimensión específica. Con él pueden estipularse contratos sin trámites burocráticos («Estonce fizieron sus posturas en uno, e el omne fue su vasallo»), y la categoría de sus prestaciones no llega a niveles muy elevados:

E desque las abenencias fueron fechas, dixo el diablo al omne que, de allí adelante que fuesse a furtar, ca nunca fallaría puerta ni casa, por bien cerrada que fuesse, que él non gela abriessse luego²⁷.

Un diablo que abre puertas, una especie de sereno a quien, cuando hace falta, se le llama por su nombre para gozar de sus favores:

...e si por aventura en alguna priessa se viesse o fuesse preso, que luego quel llamasse e le dixesse: «Acorredme don Martín», que luego sería con él e lo libraría de aquel peligro en que estudiessse²⁸.

Bien mirado, un diablo que se sirve de un nombre de protección haciéndose llamar don Martín ya no tiene nada que ver, ni siquiera bajo el aspecto del nombre, con los diablos de los *libri de miraculis* y sus derivados Coinci y Berceo. Concretamente, en el interior de la onomástica berceana de todos los diablos (y no simplemente en la del diablo comprometido con el pacto), se encuentra una gran cantidad de variantes, desde el nombre genérico de «diablo» o «demonio» hasta los de ascendencia bíblica, como ya vimos²⁹. Y cuando Berceo desea evitar la designación de su anatemizado nombre acude a expresiones de carácter metafórico como «el mal, el Pecado, el malvenido, etc.», pero en ningún caso se sirve de nombres de protección como el que indica don Juan Manuel.

Don Martín pertenece sin duda a la tradición popular y al folclore, como se ve, por ejemplo, en la traducción castellana de los viajes de Marco Polo, donde al diablo se le confiere la denominación de «Martín Piñol», o en la *Fraseología* de Cejador donde aparece un «Martín el diablo», o como se desprende del hecho de que en algunos lugares de España a los duendes se les denomine «Martinicos»³⁰. Y

²⁶ Ed. cit., p. 369.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. Núm. 1.

³⁰ Véase DEVOTO, Daniel, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular del Conde Lucanor. Una bibliografía*, Madrid, Castalia, 1972, p. 450.

un diablo que se hace llamar don Martín no puede ofrecer servicios de gran relieve, antes bien, cabe la posibilidad de que este diablo, antes o después, lleve a cabo una burla «endiablada».

De hecho, tras abrir una primera puerta («E el omne endereçó a casa de un mercadero, de noche oscura... e luego que llegó a la puerta, el diablo abriógela»), y después de liberar a su protegido de la prisión por cuatro veces, pero con tiempos de espera cada vez más largos, al final, cuando el pobrecito se encuentra ya «al pie de la forca» y curiosamente los verdugos no «fallavan sogas para lo enforçar», el diablo se asoma entregándole una limosnera que debería encerrar el dinero suficiente para corromper al alcalde. Pero, al apartarse para abrir la bolsa de las limosnas, el alcalde comprueba con su gran sorpresa que en ella no hay dinero sino la sogas que faltaba: «e assí perdió aquel omne el cuerpo e el alma, creyendo al Diablo e fiando dél»³¹.

Como es evidente, con don Martín todo se aplana y se hace vulgar: desde la naturaleza del pecado (la «envidia» que se convierte en «latrocinio»), hasta la cualidad de los personajes (nobles y de alto nivel moral o inmoral los de Teófilo, toscos y de bajo perfil humano y moral los de Juan Manuel), desde el juego de las partes (los cinco actantes del milagro de la Virgen —hombre-pecador, intermediario-judío, diablo, Virgen, Dios— se reducen a dos —hombre *vs* diablo—), hasta el desarrollo de la acción (de cara a la experiencia de Teófilo faltan en el episodio manuelino todas las secuencias del arrepentimiento, redención y salvación del pecador). De manera que al narrador no le queda otro espacio que no sea el de una simple amonestación: «E cierto sed que nunca omne dél [del diablo] creyó nin fió que non llegasse a aver mala postremería»³². Todo esto, por lo demás, en plena conformidad con el mundo ejemplar del que don Juan Manuel toma su arranque y que en este caso, además de en los lugares indicados, encuentra sus puntos de referencia en otros detalles, como, por ejemplo, en el hecho de que no se halle la sogas para el ahorcamiento o en que el objeto de la supuesta corrupción del alcalde se convierta en instrumento de muerte. Detalles que se encuentran, por ejemplo, en la parte final del mencionado capítulo del *Speculum laicorum*:

...e como falllesciesse sogas para lo enforçar vino el diablo e diole un anillo de oro para que lo diesse a los que lo levavan e pudiesse ser librado. E commo él tornasse el anillo e lo diesse a los que lo levavan a matar, apareció un madero retuerto conveniente asaz para lo enforçar, e fue enforçado en él³³.

Contemporáneo y paralelo a este diablo es el de Juan Ruiz que se manifiesta en el *Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima*, cc.1454-1476 del

³¹ Ed. cit., p. 371.

³² *Ibidem*.

³³ *Apud* AYERBE-CHAUX, *El Conde Lucanor*, cit., p. 357.

*Libro de buen amor*³⁴. Envuelto, como el anterior, en un paquete ejemplar, el relato se plantea aquí un objetivo didascálico, el de poner en evidencia la maldad, la falsedad y los engaños del Maligno y de los falsos amigos:

Quien al diablo cree, trával su garavato
él le da mala cima e grand mal en chico rato.
El que con el diablo faze la su criança,
quien con amigo malo pone su amistança,
por mucho que se tarde, mal galardón alcança:
es en amigo falso toda malandança³⁵.

Sin embargo, el propósito ejemplar de Juan Ruiz queda muy lejos de la intención severa y adoctrinadora de don Juan Manuel. Piénsese simplemente en que la responsabilidad de la narración juanruiciana del pacto diabólico corre a cargo de una joven y apetecible monjita (doña Garoza), comprometida en contrastar los argumentos de la alcahueta Trotaconventos que trata de convencerla para que acepte las propuestas amorosas del Arcipreste.

El tono de esta conversación, llevada a cabo a base de ejemplos, es preferentemente jocoso, teñido a menudo de ironía y totalmente alejado de los propósitos modélicos y ejemplares que justifican por entero el discurso narrativo de don Juan Manuel. Un tono que involucra, como es fácil intuir, a la misma figura del diablo y, si bien se mira, a la imagen del hombre que estipula el contrato con él. De hecho, en el *Conde Lucanor* se aludía a un hombre rico que se había vuelto pobre y que, por esta razón, tras vender su alma al diablo, tenía la obligación de cometer robos; mientras que en el caso de Juan Ruiz se trata de un ladrón profesional con toda una carrera de robos a sus espaldas:

En tierra sin justicia eran muchos ladrones...
Dixo el un ladrón d'ellos [...]
[...] por furto ando desorejado;
si más yo só con furto del merino tomado,
él me fará del todo con la forca casado,

el cual vende su alma al diablo para evitar el ahorcamiento: «el diablo... díxol que de su alma la carta le feciesse [...] Otorgóle su alma, fizole dende carta...»³⁶.

Dos situaciones distintas, pues, que sin embargo confluyen en una historia común (robo, captura, huida de la cárcel con la ayuda del diablo) hasta el momento en que el diablo cumple la sustitución del dinero por el dogal:

³⁴ Para el texto del *Libro de buen amor* utilizo la edición de Alberto Blecuá: JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992 (Letras Hispánicas, 70).

³⁵ Ed. cit., vv. 1.475c-d, 1.476a-d, p. 377.

³⁶ Ed. cit., vv. 1.454a, 1.455a-d, 1.456c, 1.457a, pp. 371-372.



Apartó al alcalde, segund lo avía usado,
puso mano a su seno e falló negro fallado:
sacó una grand sogá, diola al adelantado;
el alcalde diz: «Mando que sea enforcado»³⁷.

Aquí termina, como sabemos, el ejemplo de don Juan Manuel, pero no el de Juan Ruiz, que presenta una continuación donde se muestran de manera aún más marcada los elementos pertenecientes a una tradición de carácter popular. Llevado a los pies de la horca, el ladrón que actúa en este ejemplo del *Libro de buen amor* apela una vez más al diablo («Levándolo a la forca, vido en altas torres / estar su mal amigo, diz ‘¿Por qué no me acorres?’»³⁸); desde su alta torre el diablo le comunica que no puede ofrecerle un socorro inmediato porque tiene otros compromisos (debe acompañar a un frailecito a la celda de una monja deseosa). Y para comunicarle esto el diablo no duda en saquear el patrimonio paremiográfico: «Engaña a quien te engaña —dice el diablo— e a quien te fay, faile»³⁹. Después, cuando el condenado está con el dogal al cuello, interviene al final el diablo sosteniendo sobre sus hombros al ajusticiado:

Súbante e non temas, cuélgente a osadas,
e pon tus pies entrambos sobre las mis espaldas;
que yo te soterné, segund que otras vegadas
sotove a mis amigos en tales cavalgadas⁴⁰.

Se trata de una hazaña conocida por los asiduos lectores de los milagros de la Virgen y otros santos, pues se manifiesta tanto en la tradición de los *Miraculi Sanctae Mariae* o en los *libri de miraculis* (donde en algunas circunstancias el papel de ayudante lo desarrollan, en lugar de la Virgen, santos y ángeles), como en los capítulos de las colecciones ejemplares. En un apartado de la *Scala coeli*, por ejemplo, se habla de una muchacha inocente asociada por error con un ladrón; sometida a varias pruebas para comprobar su inocencia, es condenada finalmente a la horca por un juez venal y es sostenida allí por un ángel («...illa supsenderetur, quam angelus Domini sustentans continue ab omni molestia eam servavit»⁴¹). En el cap. 73 de la «Distinctio octava» del *Dialogus miraculorum* de Cesario de Heisterbach le toca a San Nicolás la tarea de impedir que el nudo corredizo desempeñe su función para con un supuesto malhechor:

Quo morti adiudicato, et laqueo collo eius iniecto, in patibulo appendissent, ille nullum dolorem sustinens, cum iam mortuus aestimaretur, clara voce clamavit:

³⁷ Ed. cit., vv. 1.464a-d, p. 374.

³⁸ Ed. cit., vv. 1.465a-b, p. 374.

³⁹ Ed. cit., v. 1.466c, p. 375.

⁴⁰ Ed. cit., vv. 1.468a-d, p. 375.

⁴¹ Cfr. *La Scala Coeli de Jean Gobi*, Édité par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Édition du CNRS, 1991, núm. 83, p. 199.

Invanum laboratis, non poteritis me strangulare, sanctus Episcopus dominus meus Nycholaus mihi assistit⁴².

A veces el milagro lo realizan en colaboración la Virgen y Santiago, como ocurre por ejemplo en la *Cantiga* 175 de Alfonso X⁴³. Pero el caso tal vez más conocido y más divulgado en la Edad Media pertenece a los milagros realizados por directa intervención de la Virgen a favor de un ladrón devoto suyo. Lo describe, entre otros, Gonzalo de Berceo en el *Milagro del ladrón devoto*, que ocupa el sexto lugar en su colección de milagros⁴⁴. Aquí el ladrón que recibe el milagro, aun siendo realmente culpable del crimen cometido y por lo tanto merecedor del castigo, sigue gozando del favor de la Virgen porque en ningún momento se había olvidado de ofrecerle su veneración. Como consecuencia:

La Madre gloriosa, duecha de acorrer,
que suele a sus siervos en las cuitas valer,
a esti condepnado quísoli pro tener..
Metióli so los pieder do estava colgado
las sus manos preciosas, tóvolo alleviado;
non se sintió de cosa ninguna embargado,
non sovo plus vicioso nunqua ni más pagado⁴⁵.

Pero el diablo de Juan Ruiz que, a imitación de la Virgen y otros santos, sostiene el cuerpo de su protegido, no puede ser tomado en seria consideración (como se percibe ya en el contraste paródico que se desprende de su vulgar intento de imitación). No nos extrañará, pues, que este ayudante, diferenciándose de sus colegas celestiales, en seguida comience a quejarse del peso que debe sostener («El diablo quexóse, diz: ‘¡Ay, qué mucho pesas! / ¡Tan caros que me cuestan tus furtos e tus presas!’»⁴⁶).

Emerge, de esta manera, una atmósfera de incuestionable comicidad en la que con facilidad tienen cabida elementos que parecen descender *recta via* del relato popular. Me refiero al «monte grande» de zapatos rotos y vestidos consumidos, a los garfios que sobresalen de las manos del diablo, a los gatos que cuelgan de dichos garfios, elementos todos plagados de valores simbólicos: los zapatos y vestidos rotos remiten al esfuerzo que hizo el diablo para satisfacer las exigencias de sus clientes («Todo esto que dixiste, / e mucho más dos tanto, que ver non lo podiste, / he roto yo andando en pos ti, segund viste»); los garfios hacen referencia a la mucha malicia del diablo («Aquellos

⁴² Cfr. CAESARII HEISTERBACENSIS..., *Dialogus Miraculorum*, cit., II, p. 142.

⁴³ «Como Santa Maria livrou de morte un mancebo que enforcaron a mui gran torto, e queimaron un herege que llo fezera fazer», ed. cit., II, pp. 183-186.

⁴⁴ Para el texto de este Milagro remito a la mencionada edición de Fernando Baños, GONZALO DE BERCEO, *Milagros*, cit., pp. 40-43.

⁴⁵ Ed. cit., vv. 149a-c, 150a-d, p. 41.

⁴⁶ JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. cit., vv. 1.470 a-b, p. 376.





garavatos son las mis arterías»); finalmente, los gatos colgados aluden a las almas de los condenados («los gatos y las gatas son muchas almas mías, / que yo tengo travadas; mis pies tienen sangrías / en pos ellas andando las noches e los días»⁴⁷).

Basta con echarle un vistazo al *Index of Spanish Folktales* de Boggs⁴⁸ para hallarlos todos, pero no deja de ser significativo el hecho de que en la *Mytologia Esopica* del fabulador medieval Abstemius se presente un demonio llevando en sus hombros un gran paquete de zapatos rotos y anunciando a su protegido que no le puede auxiliar más, pues ha andado por salvarle por tantos lugares que ha roto todos aquellos zapatos⁴⁹.

La lógica consecuencia de todo esto se plantea en la privación del soporte y en la consiguiente muerte del condenado:

Su razón acabada, tiróse, dio un salto,
dexó a su amigo en la forca tan alto;
quien al diablo cree, trával su garavato:
él le da mala cima e grant mal en chico rato⁵⁰.

Pero, si la tradición popular y ejemplar apuntaba a exorcizar el diablo haciéndolo bajar a niveles humanos, Juan Ruiz va mucho más allá y le confiere al diablo el título de portador de una situación de «degradación»⁵¹ que afecta a los elementos más sagrados de la institución: los santos, los ángeles y la misma Virgen María.

Comoquiera que sea, esta descripción de la huida del diablo se sitúa de modo emblemático en los límites de un largo período de tiempo contraseñado por la desaparición del pacto diabólico de las escenas literarias españolas. Lo que no significa, obviamente, la desaparición del propio diablo (antes bien, los mundos posibles de los siglos XV y XVI están llenos de diablos), sino más bien muestra que su traslado del lugar privilegiado en el que lo había colocado Teófilo al lugar menos noble y más ordinario creado por don Juan Manuel y, sobre todo, por Juan Ruiz, le quita al diablo algunas de sus características y principalmente la autoridad necesaria para estipular un contrato.

Las causas, como ya vimos, hay que buscarlas en la penetración paulatina —en el sector específico del pacto diabólico— de elementos espurios procedentes

⁴⁷ JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. cit., vv. 1.474 a-d, p. 377.

⁴⁸ Cfr. BOGGS, Ralph S., *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1930.

⁴⁹ *Apud* AYERBE-CHAUX, *El Conde Lucanor*, cit., p. 10.

⁵⁰ JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. cit., vv. 1.475 a-d, p. 377.

⁵¹ Recuérdese que «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 24).

de otras ocurrencias diabólicas, cuyas huellas, perceptibles ya en el milagro de Teófilo berceano (si es verdad que el motivo del hombre sin sombra pertenece con justo título a la tradición folclórica⁵²), se hacen más claras e intensas en don Juan Manuel. De hecho, el nombre de protección, don Martín, se muestra apto de manera especial para hacer familiar, ridiculizar y, en última instancia, trivializar la figura del diablo, al igual que otros nombres como Pero Botero, Brazo de Hierro, Corcobadillo, Pies de cabra, Uñas largas, etc.

La mismas huellas se manifiestan clarísimamente en Juan Ruiz, pues el arcipreste obliga al diablo a adoptar tonos y actitudes que remiten directamente a los ámbitos del folclore y del relato popular. Son los ámbitos en que, según varios testimonios, el diablo no desdén contraer matrimonio perdiendo de tal modo gran parte de su peligrosidad (como lo demuestran muchos proverbios que tratan del hombre casado), o permite que la suegra lo encierre en una ampolla, o está afectado por las más repugnantes enfermedades, o, en fin, para colmo de deshonra, resulta desprovisto de los atributos viriles⁵³.

Como si dijéramos que con un diablo de tal hechura resulta cada vez más difícil y, hablando en términos literarios, cada vez menos verosímil estipular un contrato muy en serio. Tanto es así que todos sus antagonistas posibles, desde la Virgen hasta los santos y los ángeles, desaparecen de la escena obligando al diablo a desempeñar el papel que les corresponde a ellos, con todas las consecuencias caricaturales y paródicas que pueden fácilmente imaginarse.

Luego, si nos trasladamos a la dimensión de los géneros literarios, es posible descubrir otra causa de la ausencia de pactos diabólicos relevantes en el panorama literario español del xv y casi todo el siglo xvi. Dicha causa habrá que rastrearla en el arranque lento y problemático del teatro y géneros dramáticos afines, dado que en España no podemos hablar de teatro verdadero hasta finales del xv, pero, con mayor propiedad, en el siglo sucesivo, donde, por lo demás, no se encuentran obras dramáticas que no estén relacionadas con temas y formas sumamente convencionales y espacios reducidos tanto en su dimensión profana como en la religiosa. El así llamado teatro nacional del Siglo de Oro, es decir, el lugar en que las situaciones dramáticas podrán abarcar más amplios dominios y por lo tanto recuperar elementos en apariencia apagados como el pacto diabólico, saldrá a la luz en los dos últimos decenios del xvi en virtud, como es bien sabido, del impulso formidable dado por Lope de Vega.

En las representaciones religiosas y profanas anteriores, en cambio, la figura del diablo se mueve en espacios mucho más delimitados, tomando sus rasgos preferentemente del patrimonio folclórico y actuando sobre todo como sujeto cómico o personaje grotesco; y sigue engendrando comicidad incluso cuando reviste el papel

⁵² Cfr. BOGGS, *Index of Spanish Folktales*, cit., 325*A, p. 47.

⁵³ Acerca de todos estos aspectos del diablo «degradado» véase RUSSELL, Jeffrey Burton, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995, sobre todo el cap. IV.



mucho más serio de personaje tentador⁵⁴. En todo caso se trata de un diablo a quien no se le puede confiar la responsabilidad de un contrato por el que una persona se obligue a entregarle el alma.

Si, en fin, quisiéramos añadir más datos podríamos descubrir una tercera causa de esta desaparición literaria del pacto en la interacción entre mundos posibles y mundo real. Me refiero a la gran cantidad de contratos con el diablo que en el contexto histórico-social de la época se asignaban a individuos diversos: hechiceros y brujas profesionales, escritores (es emblemático el caso de Enrique de Villena), judíos, moriscos, etc. Así como leemos en una obra de otro conocido arcipreste de la literatura medieval tardía, Alfonso Martínez de Talavera, Arcipreste de Talavera:

...el diablo sale al que en este mundo anda, que es viandante, e dize: «¿Qué me darás? Yo te alargaré la vida e te daré riquezas, e mal faziendo e tus injurias vengando, de los que mal te quieren te faré prosperar», etc. El desaventurado dale su alma, lo mejor qué l tiene; reniega a Dios que lo ha criado, e toma al diablo por señor. El diablo liévalo por sendas non conoçidas e fázele aver por maneras esquisitas, non conoçidas nin pensadas, lo que quiere, e a la fin liévalo al infierno, a poder de los enemigos de quien se temía, e él es el primero por gualardón que lo tormenta⁵⁵.

En resumidas cuentas, la donación del alma al diablo se plantea como un asunto de rutina (aunque fuertemente reprobable) y, siendo tal, resulta desprovisto de los rasgos singulares o excepcionales que hacen falta para poder acceder a los mundos posibles de la ficción literaria.

Tan solo más tarde —pero ya estamos al comienzo del siglo XVII— tendremos la posibilidad de asistir a una especie de recuperación del diablo y el pacto diabólico llevada a cabo a través de otro camino y por medio de otros modelos menos vinculados con el folclore y con las circunstancias de una época⁵⁶. Todo esto, sin embargo, forma parte de otro discurso y, sobre todo, de otra dimensión temporal que, sin duda, merece una gran atención pero en un lugar distinto. Nosotros por ahora nos contentaremos con presenciar la fuga del diablo-truhán que, tras haber dejado a su asistido en la horca, se arroja carcajeándose a las llamas del infierno.

⁵⁴ Véase, al respecto, FERRER VALLS, Teresa, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en M. Chiabò, y F. Doglio, *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio-3 de julio de 1988)*, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.

⁵⁵ ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Edición de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970 (Clásicos Castalia, 24), p. 67.

⁵⁶ Algunos datos relacionados con este tema pueden verse en RUFFINATTO, Aldo, «El santo, el diablo y la 'sutil negromancia' (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)», en F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos (ss. XVI-XIX)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pp. 83-95.