



El diablo en la cuentística didáctica de la literatura castellana medieval. Notas sobre un personaje literario¹

Alberto Ferrera-Lagoa
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

En este trabajo se realiza un análisis de la presencia del diablo en las colecciones didácticas de *exempla* del medievo castellano. Se rastrean las menciones al mismo en los textos y se analiza la frecuencia y tipología de sus intervenciones como personaje literario a través de tres obras representativas del género en los siglos XIII, XIV y XV. Al mismo tiempo, se comparan los resultados con la concepción teológica imperante en la Edad Media.

PALABRAS CLAVE: diablo, cuentística didáctica, *Castigos e documentos del rey Sancho IV*, *El conde Lucanor*, *Libro de los exemplos por A.B.C.*

ABSTRACT:

In this work it is performed an analysis of the presence of the Devil in the didactic *exempla* collections of Castilian Middle Age. The references to him are tracked in the textes and it is analysed the frequency and typology of his interventions as literary character through three representative textes of the genre in XIII, XIV and XV centuries. At the same time, our results are compared with the theological conceptions of the Devil through the Middle Ages.

KEYWORDS: Devil, didactic *exempla*, *Castigos e documentos del rey Sancho IV*, *El conde Lucanor*, *Libro de los exemplos por A.B.C.*

Introducción

Diablo, demonio, Lucifer, Satanás, regente del infierno, príncipe de este mundo, señor de las tinieblas... muchos son los nombres por los que se conoce al representante del Mal en el universo cristiano. Como variados son sus nombres, de la misma forma lo son sus funciones y su lugar en ese universo sobrenatural que es el modelo cósmico de la Edad

1.- Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para el Fomento de la Investigación en Estudios de Máster 2020-2021 de la Universidad Autónoma de Madrid.

Media (Lewis 1997: 40-41). En los primeros siglos pasó casi desapercibido en la sociedad europea, restringido a las divagaciones de teólogos y moralistas (Muchembled 2000: 21). El pueblo llano, por lo general, mostraba una cierta indiferencia por este personaje bíblico, ya que «les figures du Mal n'en existaient pas moins, sur des registres très divers correspondant au polythéisme fondamental des populations» (Muchembled 2000: 21). Las figuras del Mal paganas todavía ocupaban su puesto entre la sociedad general, no tan dispuesta a aceptar las doctrinas teológicas de las altas esferas religiosas. No será hasta el siglo XII y principios del XIII cuando estos elementos paganos «prennent une place décisive dans les représentations et dans les pratiques», teniendo como resultado que «Satan entre en force à une époque tardive dans la culture occidentale» (Muchembled 2000: 20). Se encarnan en él diversos mitos, procedentes tanto de los relatos bíblicos como de las distintas tradiciones paganas, configurando un personaje con diferentes descripciones en función de la perspectiva desde la que se parta.

Así, los padres de la Iglesia lo definen «comme un prince, un archange déchu, devenu une sorte de dieu volant dans les airs en compagnie de démons déguisés en anges de lumière [...], éternel tentateur» (Muchembled 2000: 24). Por el contrario, el pueblo lo designa con nombres familiares, «limitant sûrement la peur qu'ils pouvaient inspirer», lo que origina que el diablo «se trouvait fréquemment recouvert par des images plus concrètes, plus locales, de petits démons presque semblables aux humains» (2000: 27). Como Muchembled advierte (2000: 28), el tema del demonio dominado por el hombre era un buen recurso contra el miedo que esta figura podía generar. El demonio se veía así como alguien ridículo que era posible vencer (Russell 1986: 63; Hernández 2011: 432).

Incluso la concepción misma de los teólogos variaba entre los distintos autores. Así, los bizantinos, basándose en la patrística, consideraban «that the Devil is a creature of God rather than an independent principle» (Russell 1986: 29) y autores como Pseudo-Dionisio le dedican poca atención, más allá de su naturaleza de ángel caído. Los autores occidentales, por el contrario, heredan de la tradición popular la idea de un demonio terrible, capaz de adoptar múltiples formas para tentar al ser humano y arrastrarlo a su infierno (Russell 1986: 68). También es ambigua (tanto en la teología como en el folklore) la distinción entre el Diablo y los demonios menores, que acaban convirtiéndose en sinónimos.²

Sea como fuera, y con las características que cada uno quisiera atribuirle al arquetipo del Mal, es de esperar que este personaje permeara el pensamiento religioso y apareciera en el arte. Así fue. A partir del siglo IX, las representaciones del diablo crecieron rápidamente en número y variedad (Russell 1986: 130). Según este autor, las razones fueron su empleo en las homilías y en las Vidas de santos (uno de los géneros principales de la Edad Media, donde era muy usual que el demonio tentara a los santos). La aparición del personaje fue absoluta en la literatura, y sus autores se tomaron muchas licencias con respecto a la versión teológica, especialmente «in vernacular literature than in Latin because it was tied by language and scholarship to theology» (Russell 1986: 133).

El diablo no es el único ser sobrenatural que permea la literatura medieval. Pese al descrédito que normalmente se le ha dado a los elementos sobrenaturales por parte de la crítica, principalmente gracias a los esfuerzos de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal

2.- Una revisión de la evolución de ambos términos puede hallarse en las obras citadas de Russell y Lewis.

por denostarla (Mérida Jiménez 2011: 161), la literatura medieval está plagada de elementos maravillosos,³ como demostró Garrosa Resina en su monumental obra *Magia y superstición en la literatura castellana medieval* (1987), cuyas más de 600 páginas, sin entrar en detalles interpretativos, suponen un acta de (casi) todo lo sobrenatural que aparece en la literatura castellana de la Edad Media, bien de forma directa bien de manera implícita mediante alusiones. Se necesitan actualmente estudios que profundicen en el análisis de estos elementos, que destaquen su importancia y estudien la función que presentan en cada una de las obras de las que forman parte. Solo así podremos llegar a entender cómo los medievales entendían lo sobrenatural en su literatura y la relación que establecían con el mundo que les rodeaba. Este trabajo intenta ahondar en este vacío crítico que, poco a poco, en las últimas décadas, está empezando a iluminarse.

Corpus y metodología

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior gracias a trabajos minuciosos como el de Garrosa Resina, la presencia del diablo como personaje es notable en los textos de la Edad Media castellana, y podemos encontrarlos en la mayoría de géneros literarios, desde la literatura sapiencial hasta las vidas de santos, desde la historiografía hasta el teatro y los libros de caballerías. Es difícil encontrar un texto que no mencione —aunque sea tangencialmente— al príncipe de las tinieblas. Tratar en profundidad todas las obras en las que Lucifer hace acto de aparición —trabajo que todavía está por hacer— sería inabarcable en estas breves páginas. Por ese motivo he decidido centrarme en un género literario concreto, cuya unidad estructural y temática favorece el análisis comparado entre las distintas obras. De este modo, he elegido para este trabajo el género de los *exempla*, la narrativa breve enmarcada dentro de la literatura sapiencial, por dos motivos principales: su importancia en la historia literaria del medievo castellano y la característica utilización de sus personajes como arquetipos enfocados al didactismo de los lectores. En otros trabajos he estudiado el papel del diablo en otros géneros⁴.

He seleccionado tres obras características de este género para poder realizar el estudio comparativo: los *Castigos e documentos del rey don Sancho IV* (s. XIII), *El conde Lucanor* (s. XIV) y el *Libro de los exemplos por A.B.C.* (s. XV). La disposición temporal de las obras nos permitirá tener una comparativa de la evolución del personaje del diablo en los diferentes siglos de la Edad Media castellana. La elección de estas obras —y, por tanto, la exclusión de otras— se debe a dos criterios:

1. La importancia y difusión que tuvieron en su época (Gómez Redondo 2007: 913, 3099-3103; Rubio Tovar 1990: 30-32).⁵
2. Su carácter de originalidad y no traducción directa, que permite situar su análisis en relación con su contexto.

3.- Por mucho que algunos autores, como Le Goff (2008), quieran incluirlos en una categoría especial llamada «lo maravilloso cristiano», siguen siendo maravillosos (y, por tanto, sobrenaturales)

4.- En concreto, la importancia narrativa del pacto con el diablo en *La Celestina* (Ferrera-Lagoa 2020) y el papel de los demonios en los milagros de las Vidas de santos de Berceo (en preparación).

5.- En estos autores el lector podrá encontrar información y bibliografía abundante para poder situar la importancia de estas tres obras en el panorama literario castellano medieval. Remitimos al lector interesado a consultarlos.

Así, he descartado obras reconocidas de la literatura sapiencial, como el *Espéculo de legos*, el *Libro de los gatos* o el *Disciplina clericalis* por ser traducciones o versiones de obras latinas anteriores.⁶ Algo parecido ocurre con el *Calila e Dimna* o el *Sendebâr*, que son versiones de obras orientales. Con ellos, además, hay otro factor que me impele a no considerarlos en este trabajo. Ambas obras son proliferas en la presencia de demonios (Garrosa Resina 1987: 69-70), por lo que *a priori* podrían interesarnos. Sin embargo, estos demonios son consecuencia de los traductores medievales, que vertieron en estas figuras los personajes originales de los *jinn* orientales (Russell 1986: 55), por lo que cualquier característica que observemos en ellos estará influenciada por el original (figura distinta, aunque próxima, al demonio cristiano).

En este trabajo rastreo las referencias a la figura del diablo como personaje literario en las colecciones mencionadas y analizo su papel narrativo dentro de cada *exempla*, lo que me permite hacer un estudio comparativo entre los mismos y con respecto a la concepción teológica preponderante en la Edad Media.

Siglo XIII. *Castigos e documentos del rey don Sancho IV*

Los *Castigos* del rey don Sancho IV, hijo del rey sabio, suponen una de las primeras colecciones de *exempla* en castellano (Gómez Redondo 2007: 913). A diferencia de otras colecciones, estos se encuentran insertos en el discurso didáctico del narrador y son utilizados como exposiciones de lo afirmado en el nivel discursivo.

Lo que nos interesa de este libro es la abundancia que presenta de elementos fantásticos o sobrenaturales.⁷ Como afirma Garrosa Resina:

En los numerosos ejemplos que contiene hay elementos fantásticos de muy diversa índole, relativos a los agüeros y a otras supersticiones. Pero lo que sobresale con absoluta preponderancia es la presencia de la magia con fundamento religioso, los milagros, desde los más sencillos a los más complicados. Y todo ello puesto al servicio de la enseñanza, razón fundamental para la composición de la obra (76).

Como será característico, no solo de los *Castigos*, sino de gran parte de la literatura sapiencial de la época, todos los elementos de la narrativa de los *exempla* se disponen en función de la enseñanza, último fin de esta literatura. Se presentan por igual a tal fin los elementos realistas y los elementos fantásticos, con los que el autor genera un entramado narrativo que dota a los *exempla* de gran fuerza evocadora. Ambos tipos de elementos participan por igual en la construcción de un referente con el que el lector pueda sentirse identificado y asimilar la enseñanza. No importa que en esa estructura de conjunto referencial que construye el modelo de mundo del texto (Albaladejo 1998) haya elementos pertenecientes a lo sobrenatural (inexistentes, por tanto, en el mundo real del lector),

6.– El *Libro de los gatos*, además, más allá de los animales parlantes de sus fábulas, carece de elementos sobrenaturales, por lo que no nos interesa en este estudio. En el único ejemplo que menciona al diablo, el ejemplo XLIII («Enxiemplo del fraire», p. 465 en la edición de Alcina Franch, 1978), el diablo es más bien una metáfora de las tentaciones del fraile, no un personaje con una función narrativa clara.

7.– No discrimino entre los dos términos, considerados aquí sinónimos a efectos prácticos.

pues el lector consigue identificarlos con correspondencias propias dentro de su propio mundo (Asensi Pérez 2018: 315).

Esto es mucho más importante en una sociedad como la medieval, en la que lo sobrenatural formaba parte de sus creencias y de su vida cotidiana. Nuestro protagonista, el diablo, es integrante de pleno derecho del modelo de mundo medieval, tanto como los ángeles, los santos, Dios o la Virgen. Así, el narrador de los *Castigos* —que, se supone, está dando consejos al infante sobre la vida— afirma que

el que en este mundo vive, siempre es combatido de tres especiales enemigos, los cuales son: el diablo é el mundo é la carne; por ende ha menester que estés siempre apercebido para te defender dellos, et aun de los vencer et ferir et echar de ti. Por ende abre los ojos corporales et espirituales, é vee é oye é entiende, et aprende mis castigos. (*Castigos* I: 88⁸)

Es de esperar, por tanto, que se ofrezcan castigos contra ese especial enemigo que es el diablo. Y así encontramos cuatro *exempla* donde aparece este personaje.

El primero se encuentra en ese mismo primer capítulo, para exponer su teoría de que el diablo es uno de los peligros que hay que combatir. Es un *exemplum* muy breve (como caracteriza a la mayoría de los *Castigos*), con dos personajes: el diablo y san Martín.⁹ Su brevedad impide una caracterización profunda de los personajes. El diablo aparece «en manera de rey, vestido de paños de peso é con corona de oro en la cabeza é calzas de oro é con alegre cara» (I: 88) para convencer a san Martín de que es Jesucristo. El santo, sin embargo, lo reconoce aludiendo que Jesucristo nunca se vestiría ricamente, ante lo cual el diablo desaparece «é quedó grand fedor en aquella celda» (I: 88). El olor a demonio remanente en la habitación donde ha estado el diablo será recurrente en varios *exempla*. El autor de los *Castigos* utiliza aquí al diablo como símbolo del mundo, que debe ser rechazado en favor de Dios (como hace san Martín).

El capítulo LXXXII nos trae otros dos milagros relacionados con el príncipe de las tinieblas. El primero de ellos (LXXXII: 215) es una versión reducida del milagro de Teófilo. Se basa en una leyenda anatolia escrita en griego en el siglo VI que circuló por toda la Europa medieval y que supone el mejor ejemplo de pacto demoníaco (influyó en todos los demás pactos demoníacos de la literatura, desde *La Celestina* hasta la leyenda del *Fausto*, cuyo origen se encuentra en este milagro) (Russell 1986: 80-81). La estructura básica es la siguiente: Teófilo es un clérigo al que se le ofrece el obispado tras el fallecimiento del obispo anterior. Rechaza el puesto por humildad y su sucesor lo relega a un cargo menor. En respuesta, Teófilo acude a un mago (judío en la mayoría de versiones) que lo ayuda a encontrar al demonio. El Diablo le pide a Teófilo, a cambio de su ayuda, una carta en la que reniega de Jesucristo. Teófilo sube de estado, pero el diablo vuelve a por su alma. Teófilo, aterrorizado, se arrepiente e implora misericordia a la Virgen, quien desciende al infierno y devuelve la carta a Teófilo, antes de interceder por él ante el trono de Dios, lo que le supone el perdón al protagonista.

8.– Citamos por el número de capítulo (en romanos) y de página (en arábigos) según la edición de Gayangos, cuyos datos bibliográficos completos se encuentran en la bibliografía final.

9.– La presencia de santos como enemigos acérrimos del diablo gracias a sus poderes taumatúrgicos es muy usual en la literatura medieval (Garrosa Resina, 103).

La estructura narrativa básica se mantiene en la versión de los *Castigos*, aunque el antisemitismo parece estar reforzado aquí, pues es el judío (aun «aconsejado por el diablo») y no Lucifer quien le pide que escriba la carta en la que reniega de Jesucristo. También la función del diablo se desdibuja en la redención final, pues la Virgen no le quita la carta a él, sino que simplemente la hace aparecer. El diablo, por tanto, no tiene aquí el papel de tentador que le suele caracterizar, sino que se limita a la función taumatúrgica de hacer, sobrenaturalmente, que Teófilo vuelva a su antiguo oficio a través de su pacto escrito. El pacto, sin embargo, es poderoso, pues solo la Virgen puede romperlo.

El segundo de los *exempla* de este capítulo (LXXXII: 216) relacionados con el diablo también presenta un pacto que solo puede romper la Virgen. En él, un caballero que se ha empobrecido se encuentra al diablo, el cual le promete riquezas si le lleva a su mujer (devota de la Virgen). En el camino, la mujer para en una iglesia y, al rezar, se queda dormida y la Virgen se aparece sustituyéndola. El caballero la lleva al lugar convenido con el diablo, donde se encuentra una hueste de demonios a la que ahuyenta la Virgen, permitiendo el reencuentro feliz de los dos esposos. Ahora sí es el diablo el que tienta al caballero, con el objetivo de llevarse a la devota (pues a ella no puede tentarla de ninguna forma, protegida como está por la devoción a la Virgen, la gran defensora del género humano frente a Lucifer). Por tanto, el propio diablo tienta, sella el pacto y acude en busca de su recompensa. En este tercer punto aparece acompañado de un grupo de demonios. Es la primera vez que nos encontramos a la pluralidad en los seres del mal. La distinción entre el diablo y los demonios es motivo de ambigüedad y duda en la teología y la literatura en un nivel tanto filosófico como filológico (Lewis 1997: 40-41). Ateniéndonos al texto, se desprende la idea de que es el diablo (su caudillo, Lucifer) el encargado de tentar y pactar, mientras que es la caterva de demás seres malignos los que llevan a los humanos al infierno (para, presumiblemente, castigarlos por sus pecados).

El último *exemplum* concerniente al diablo es sumamente interesante, por ser el único rastreado en la obra en el que Lucifer se sale con la suya y se lleva al pecador sin posibilidad de redención. El protagonista, en una conversación sobre el más allá, afirma: «cuanto yo pienso que nos engañan estos predicadores é clérigos diciendo que hay otra vida después ésta, donde van las almas, é que han de resucitar los cuerpos el dia del juicio, cuando en esta esperanza venderia la mi alma» (LXXXIX: 225). En respuesta a su descrédito del mundo sobrenatural, aparece un ribaldo que le ofrece un pago por su alma. Como el hombre acepta, el ribaldo insiste en llevarse también su cuerpo («Cuando alguno vende su caballo, su cabestro da con él; pues me tú vendiste la tu alma, derecho es que pase con ella el cabestro, que es el tu cuerpo», LXXXIX: 226) Finalmente «et veyéndolo todos, é non gelo pudiendo defender, tomólo sobre sus hombres é salio dende, é nunca mas fue visto él nin el otro» (LXXXIX: 226). Tal es el pecado de no creer cierto el mundo sobrenatural y la salvación de las almas que no hay forma posible de redención. El *exemplum* nada dice acerca de la identidad del ribaldo, pero se desprende la idea de que es un demonio transformado, como bien declara después el autor, comentando el *exemplum*: «E bien es de creer que fue algund espíritu malo, que tomó forma de ribaldo, é consintió Dios que hobiese poderío sobre él por la su blasfemia que dijo» (LXXXIX: 226). Tenemos por tanto un demonio (no tanto el regente del Infierno, sino más bien uno de sus súbditos)

cuya función no es otra sino la de castigar al impío, actuando incluso en favor de Dios (que consiente este castigo), tarea que parece recaer en los súbditos de Lucifer.

Los *Castigos* nos muestran por tanto un acervo de funciones aplicadas al diablo relacionadas con sus actividades: 1) tentador, 2) hacedor de pactos y 3) aplicador de la ley divina. En los tres casos, el diablo se muestra como una figura seria, que infunde terror en los creyentes y que merece respeto (como respeto merece el enemigo al que hay que vencer). No posee todavía ese carácter burlesco que le asignarán los siglos venideros, por lo que aquí observamos un cierto respeto por la concepción teológica del diablo como regente de las tinieblas, ángel caído que aterroriza al mundo y que castiga a los impíos.

Siglo XIV. *El conde Lucanor*

La obra del infante don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, es la mayor colección de *exempla* del siglo XIV. En esta obra los sucesos sobrenaturales también se encuentran muy presentes, como ha demostrado la crítica al centrarse en el famoso *exemplum* XI, «De lo que contesçió a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo» (XI:117-124)¹⁰ (Garrosa Resina 1987: 218; Albaladejo 2008; Mérida Jiménez 2011: 149). Como no podía ser menos, en algunos de ellos aparece nuestro protagonista infernal. En su estudio, Garrosa Resina (1987: 219-220) da cuenta de tres *exempla* donde se trata la figura del demonio: XL, XLII y XLV. Me centraré aquí, sin embargo, en los dos últimos, pues en el XL («De las razones porque perdió el alma un Siniscal de Carcassona», 239-243) no aparece el diablo como personaje, sino que en su lugar aparece una “mujer endemoniada” con capacidades proféticas.

El *exemplum* XLV, «De lo que contesçió a un omne que se fizo amigo e vasallo del Diablo» (265-270) nos narra un pacto con el diablo al uso, anunciado desde el título (el pacto diabólico tenía concomitancias con el de vasallaje). El diablo pacta con un pobre al que asegura que, cada vez que lo atrapen por robar, él lo salvará si lo llama «don Martín» (por lo que, a la vez, lo tienta para que robe). Así ocurre en varias ocasiones, pero el diablo (en forma de «don Martín») se va retrasando cada vez más en su rescate, hasta que la última se encuentra ya en la horca y el diablo afirma que «él acorría a todos sus amigos fasta que los llegava a tal lugar» (270). Como resultado, «perdió aquel omne el cuerpo e el ama, creyendo al Diablo e fiando dél» (270). Vemos cómo aquí el diablo conjuga en sí mismo los tres papeles que vimos por separado en los *Castigos*: tentador, hacedor de pactos y aplicador del castigo.

El ejemplo XLII, «De lo que contesçió a una falsa veguina» (247-253) supone un cambio en la percepción del diablo con respecto a lo que hemos visto hasta ahora. Mientras que los relatos anteriores hablaban de un diablo temible, tentador y responsable del origen del mal, en este encontramos a un pobre diablo (uno de los súbditos, pues teme a «su mayoral») que, incapaz de tentar a un feliz matrimonio, pide ayuda a una beguina, la cual hace uso de sus artes para inmiscuirse en la vida de la pareja. El diablo no aparece más, pese a que Patronio ofrece este *exemplum* al conde como «lo que contesçió al diablo con una muger destas que se fazen beguinas» (249). El demonio, sin embargo, tiene aquí poco que

10.– Citamos por el número de capítulo (en romanos) y de páginas (en arábigos) de la edición de Alfonso I. Sotelo.

ver como personaje (más allá de ser el impulsor del relato). Es importante el *exemplum* porque ya adelanta el matiz burlesco que se verá desarrollado en el siglo siguiente (y será la norma en el Siglo de Oro, época de mayor auge del demonio en la literatura).

Siglo xv. *Libro de los exemplos por A.B.C.*

Llegamos por último al siglo xv con el *Libro de los exemplos por A.B.C.*, de Clemente Sánchez de Vercial, la mayor colección de *exempla* de la literatura castellana medieval. A diferencia de las dos obras anteriores, que engarzan sus relatos o bien en un discurso didáctico (los *Castigos*) o bien en un marco narrativo más amplio (*El conde Lucanor*), los *exempla* que componen el libro de Vercial se suceden de manera independiente, ordenados por orden alfabético de la sentencia latina que los encabeza. También en ellos encontraremos elementos fantásticos:

Como suele ser habitual en obras de este tipo, podemos decir que, de los aproximadamente quinientos cuentos que contiene nuestro libro, al menos en la cuarta parte de ellos aparecen circunstancias de carácter sobrenatural (Garrosa Resina 1987: 316).

Los detalles maravillosos son abundantes y muy variados (Garrosa Resina 1987: 316) y, por supuesto, muchos de ellos mencionan al diablo. Por razones de espacio, no los trataremos todos aquí (pues merecerían un comentario más exhaustivo), solamente los más representativos.

El *exemplum* XXIII («Amore vehemens nil furoris», 32-34¹¹) es un relato en cuya base se puede discernir el milagro de Teófilo, pero con muchas variantes. Desaparece la historia del obispo, y en su lugar tenemos a un hombre (Heradio) que quiere meter a su hija en un convento, ante lo cual el diablo hace que un siervo se enamore de la chica. El siervo, desesperado por su pasión, acude a un «encantador maléfico» quien le envía a su «señor el diablo» con una carta para que le favorezca. El diablo, tras pedirle al siervo que le entregue la consabida carta de renegación de Jesucristo, ordena «a los espíritus malos de la fornicación que fuessen aquella moça e le encendiessen el corazón en amor de aquel mançebo». Heradio reniega de su hija, y los dos mancebos se casan felizmente. La felicidad no dura, puesto que la chica se entera de lo que su marido ha hecho y acude a san Basilio. El santo encierra al antiguo siervo y cada pocos días le pregunta su estado, ante lo que el pecador afirma ver a los demonios a su alrededor cada vez más débiles. Finalmente, san Basilio lo libera y aparece Lucifer («con muchedumbre de diablos») para llevárselo, pero la fortaleza del santo se lo impide. San Basilio reza, provocando que la carta caiga del cielo (de las manos del diablo, que está volando, se entiende) y la rompe, liberando al siervo de su compromiso con el diablo.

El esquema básico del *exemplum* es el mismo que el de Teófilo, pero presenta una serie de variaciones típicas de la narrativa breve tradicional: duplicación de motivos (la carta), sustitución de variantes (obispo-padre, Virgen-san Basilio)... (cf. Propp 2018). Vemos cómo ha desaparecido el rasgo antisemita del siglo XIII (el encantador ya no es judío, sim-

11.- Citamos por el número de capítulo (en romanos) y de página (en arábigos) de la edición de Gutiérrez Martínez.

plemente “maléfico”) y como aquí el diablo (además de su carácter de hacedor de pactos) también representa la función de aplicador de la justicia (lo que no estaba presente en el milagro de Teófilo original). El diablo sigue manteniendo su presencia terrible y digna de respeto que hemos visto en los siglos anteriores, aunque ya presenta ciertos matices burlescos, como los tirones que se dan él y el santo para quedarse con el pecador:

E luego el diablo con muchedumbre de diablos vino a él e travó del moço e queríalo arrebatar de su mano. E el moço començó a dar bozes e dezir: —;Santo de Dios, ayudame!

E tan fuertemente travó d’él que tirando del moço oviera de derribar al santo hombre, e díxole: —Maldito, ¿non te abasta la tu perdición, más aún quieres tentar la fechoría de Dios mío?

E díxole el diablo, que lo oyeron muchos: —;O Basilio, tú me fazes gran prejuizio! (XXIII: 34).

Este carácter burlesco (que ya empezaba a vislumbrarse en *El conde Lucanor*) se muestra claramente en otra serie de *exempla*, como el CXIII («Diabolo nichil est comendandum») o el CXCVI («Idiote diabolo nimis placent»), donde aparecen demonios menores rebajados a hacer tareas bajas (como desatar las correas del calzado a un sacerdote que se lo pide o herir en la cara a un arzobispo) o el CDXI («Temptacio carnis valde affligit dei sanctos»), donde el diablo se aparece «en figura de moça negra» y se sienta en las rodillas de un monje para tentarlo lujuriosamente. El monje, sin embargo, lo golpea hasta que «la fantasma desapareció», quedando el clásico olor de demonio en sus manos.

Este escaso respeto hacia la figura del diablo aparece exacerbado en otros ejemplos como el CCLXIII («Marie imago succurrit aliquando suis»), en el que un pintor dibuja al diablo de forma horripilante, mientras que pinta a la Virgen de manera hermosa. El diablo enfadado se le aparece para preguntar por qué lo ha dibujado así, ante lo que el pintor se atreve a responderle «que era assí la verdad como él pintara, ca él era muy suzio e muy feo e la Virgen muy limpia e muy fermosa» (155). Una respuesta así no hubiera sido posible en el siglo XIII, pero sí en el XV. El diablo, como no podía ser de otra forma, intenta castigar al pintor tirándolo de la escalera donde se encuentra, pero es salvado por la imagen de la Virgen, que saca el brazo de la pared para agarrarlo.

En estos *exempla* el diablo ya no es lo que era. Lejos está la figura del gran tentador de la humanidad, que ahora se encuentra desdibujado en forma de pobre diablo que solo hace pequeñas jugadas al ser humano (quien se encuentra ahora suficiente seguro como para poder burlarse de él sin consecuencias). Está muy lejos de la concepción que tienen de él los teólogos: ya no es un ángel caído, herido en su orgullo tras haber luchado contra las fuerzas de Dios, ni el regente del Infierno en cuyas manos se produce el castigo eterno de los impíos. Ahora ya es solo una broma, una burla... algo que se puede vencer.

Conclusiones

El diablo es parte integral de la concepción cósmica del mundo medieval. Originalmente el ángel más bello de Dios, tras su caída se convierte en el regente del Infierno, en un discurso teológico que fue evolucionando a lo largo de la Edad Media. En este papel,

tiene influencia sobre la tierra, donde intenta ganar almas en su lucha contra el Bien divino. Irónicamente, así cumple los designios de Dios, al castigar las almas de los impíos que él mismo tienta. En una sociedad como la medieval, tan preocupada del destino de su alma en el más allá, es natural que lo sobrenatural se convierta en cotidiano y permee en todas las obras humanas. La literatura no podía ser menos, y aparece plagada de referencias a todo lo sobrenatural cristiano (Dios, los ángeles, los demonios, los santos, la Virgen..), incluso en las obras con una intencionalidad más realista. Así, el género de la prosa didáctica, supuestamente enfocado a seguir el *docere* horaciano y construir una literatura útil que sirviera para el día a día de sus lectores, no duda en hacer uso de estos elementos para construir mundos atrayentes que ejemplificasen las sentencias útiles para su público en relatos en donde la imaginación funcione como mejor maestra de lo que podría hacerlo cualquier discurso no ficcional. Y nada mejor que utilizar al diablo, el enemigo de Dios y de la humanidad, como representante de todos los peligros que hay que evitar.

Así hemos visto que las principales obras del género didáctico lo utilizan a lo largo de la Edad Media castellana como personaje recurrente en sus *exempla*. Como todo personaje, tiene una función narrativa esencial dentro del relato (y más en narraciones tan breves como las que trato aquí). Esta función varía dependiendo del matiz serio o burlesco con el que se retrata al diablo. En los primeros siglos de la prosa castellana, XIII y XIV, el diablo se representa casi con miedo, como el Gran Enemigo del cosmos y del alma humana. En ese papel cumple tres funciones: tentador (incita a los personajes al pecado), hacedor de pactos (con los que gana el alma de los pecadores) y aplicador de la ley divina (el que peca es castigado por el diablo o sus seguidores, aunque haya sido tentado por él). Cada ejemplo concreto se centrará en una de estas tres funciones específicas dependiendo de la intencionalidad didáctica que tenga. Esto se observa claramente en los *Castigos* y en *El conde Lucanor*. Por el contrario, ya en el XV (representado por la obra de Vercial), el diablo ha dejado de dar (tanto) miedo como en la Edad Media profunda, y se representa de manera burlesca, como un personaje casi paródico, pobre y ridículo, contra el que el ser humano se puede enfrentar y salir vencedor.

Se requiere, no obstante, un estudio más profundo del diablo como personaje en la Edad Media castellana, para poder confirmar la tesis planteada aquí. Quedan muchas obras y géneros por tocar, pues no es hasta hace unas décadas que la crítica ha puesto la mira en los elementos sobrenaturales de la ficción medieval, tan denostada anteriormente. Hay material suficiente, escondido entre los tesoros de la literatura medieval, para muchos más trabajos que habrán de venir... si Lucifer lo permite.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (2008), «Simulación de mundo, intensificación y proyección retórica en el ejemplo XI de *El conde Lucanor*», *Dialogía*, 3:187-212.
- Asensi Pérez, Manuel (2018), «¿Qué dice la fantasía de nuestro mundo? Sobre el concepto de “reducción alegórica”», *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2: 310-330.
- «Castigos e documentos del rey don Sancho IV», en Pascual de Gayangos (ed.) (1952), *Escritores en prosa anteriores al siglo xv*, Biblioteca de Autores Españoles, LI, Madrid: Atlas, 79-228.
- «El Libro de los gatos», en Juan Alcina Franch (ed.) (1978), *«El Conde Lucanor» y otros cuentos medievales*, Barcelona: Bruguera, 413-478.
- Ferrera-Lagoa, Alberto (2020), «“Muchos días son passados...” Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 44: 107-144.
- Garrosa Resina, Antonio (1987), *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Gómez Redondo, Fernando (2007), *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra.
- Hernández, Isabel (2011), «“Para gozar a esta mujer diera el alma” El mito fáustico y sus reescrituras en la literatura española», *Revista de Literatura*, 73 (146): 427-448.
- Juan Manuel, don (1986), *El conde Lucanor*, 11.ª edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid: Cátedra.
- Le Goff, Jacques (2008), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, traducción de Alberto L. Bixio, 3.ª ed., Barcelona: Gedisa.
- Lewis, C. S. (1997), *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Península.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2011) «Magias y brujerías literarias en la Castilla medieval», *Clio & Crimen*, 8: 143-164.
- Muchembled, Robert (2000), *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris: Éditions du Seuil.
- Propp, Vladimir (2018), *Morfología del cuento*, trad. del francés por F. Díez del Corral, Madrid: Akal.
- Rubio Tovar, Joaquín (1990), *La prosa medieval*, Madrid: Playor.
- Russell, Jeffrey Burton (1986), *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press.
- Sánchez de Vercial, Clemente, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, ed. de María del Mar Gutiérrez Martínez, dividida en tres partes: *Memorabilia*, 12 (2009-2010): 1-212, *Memorabilia*, 13 (2011): 1-216 y *Memorabilia*, 15 (2013): 1-201.

