

Historia, folclore y literatura en El diablo está en Cantillana de Luis Vélez Guevara

Enrique J. Rodríguez Baltanás
Fundación Machado (Sevilla)

Aunque más conocido hoy como autor de *El diablo Cojuelo*, su aportación al género de la novela picaresca, el ecijano Luis Vélez de Guevara (1579-1644) fue autor de una considerable y digna producción dramática. Más de cuatrocientas comedias le atribuye Pérez de Montalbán en su *Para todos* (las mismas que Pellicer en sus *Avisos históricos*), de las que apenas si un centenar ha llegado a nuestros días. De estas, la posteridad se ha encargado de señalar y acotar las más notables, las que mejor han resistido los embates del tiempo y de la propia crítica. Apenas si media docena son las que hoy se reeditan o llaman la atención de los críticos: entre ellas, y junto a piezas como *Reinar después de morir* —tal vez la de mayor y mejor fortuna literaria y crítica—, *La luna de la sierra*, *La serrana de la vera*, *La niña de Gómez Arias*, *Más pesa el Rey que la sangre* o *El águila del agua*, se encuentra *El diablo está en Cantillana*¹, una comedia que debió de escribirse poco antes de 1626, según el cálculo de la profesora María Grazia Profeti².

Para entonces, por supuesto, no sólo estaba madura la capacidad creativa de Vélez, sino que el sistema dramático lopesco había triunfado en toda regla, consolidado ya como un teatro nacional-popular, plenamente aceptado y disfrutado por las masas en los numerosos corrales de comedias

¹ Una buena guía de ediciones comentadas del teatro de L. Vélez de Guevara la proporciona E. Rodríguez Cepeda en su edición de *La serrana de la Vera*, Madrid, Cátedra, 1982. *El diablo está en Cantillana* puede consultarse en la edición de M. Muñoz Cortés (junto con *Reinar después de morir*), Madrid, Clásicos Castellanos, 1958. Véase también nuestra edición de *El diablo...*, Sevilla, Guadalmena, 1990, col. «Textos Andaluces» núm. 4.

² «Note critique sull'opera de Vélez de Guevara», en *Miscelanea de studi ispanici*, Pisa, 1965, p. 168

que florecieron en las ciudades españolas. Incluso, en 1609, la fórmula había sido compendiada y codificada por el propio Lope en un manifiesto teórico, *El arte nuevo de hacer comedias*, aunque todavía mostrándose a la defensiva de los preceptistas «cultos» y «ortodoxos». La obra dramática de Vélez se mueve desde luego en las coordenadas de este sistema teatral que permitía a la vez, como el arte cinematográfico de nuestro tiempo, la producción en masa y la inclusión en la misma serie de obras maestras que han llegado alcanzar la categoría de clásicas dentro de la dramaturgia universal.

La ubicación del teatro de Vélez la ha expuesto con notable acierto el profesor Ruiz Ramón: «Diecisiete años más joven que Lope de Vega —escribe Ruiz Ramón—, Vélez de Guevara se forma como dramaturgo dentro de un estilo dramático y de una concepción del teatro que ha triunfado ya y cuenta con el favor y el fervor de un público insaciable. [...] Todos los elementos que colaboran al éxito popular de una pieza teatral, desde los más externos a los más internos están ya claramente fijados. [...] Como dramaturgo no tiene que hacerse pregunta previa alguna, sino sólo ponerse a la altura teatral de su tiempo, lo cual significa seguir a Lope de Vega.»³

Tan estrecha es la cercanía, que muchas veces se producen problemas de atribución difíciles de resolver. Incluso cuando Vélez intenta alguna novedad, como el concluir una comedia sin boda y sin muerte, se trata en realidad de variaciones sobre un mismo tema, de ingeniosidades para buscar la sorpresa dentro de un molde consabido.

El teatro del siglo XVII participa en gran medida de las características de la literatura tradicional: anonimia, refundiciones, colaboraciones entre varios autores, carácter secundario del soporte impreso, variantes y reelaboraciones de un mismo tema, etc. Pero, por otro lado, asume características de lo que pudiéramos llamar una literatura industrial, fabricada en masa y para las masas con patrones y moldes fijos que permitan las producciones en serie en un corto espacio de tiempo⁴. Este carácter

³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979 (3ª), p. 183.

⁴ Véase sobre esto, Enrique J. Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: hacia un nuevo deslinde de la producción dramática del Fénix», en *Revista de Literatura*, t. L (1988), pp. 37-60. La copiosidad de los poetas dramáticos fue caricaturizada por el propio Vélez en la Academia Burlesca que se celebró en 1637: «Un poeta buratín ha llegado a esta corte que hace grandes pruebas y auxiliidades de su persona, entre las cuales escribe una comedia

bifronte —tradicional, industrial— lo afronta el teatro de nuestro Siglo de Oro a partir de su carácter eminentemente popular: quiere llegar al máximo número de personas, no sólo a los letrados o a los nobles. Pero también a ellos. De ahí que la comedia sea un plato de múltiples ingredientes, que contenga diversos planos, para satisfacer a un público amplio, cuya compleja composición se encuentra reflejada incluso en la propia estructura y disposición física del corral de comedia⁵.

En una obra como *El diablo está en Cantillana* —un caso típico de comedia al estilo lopesco— podemos observar cómo el intento de llegar a este público complejo pero fundamentalmente popular y urbano lleva al dramaturgo a recurrir a la historia, al folclore y a la literatura como los tres elementos que le permiten poner en pie una urdimbre nueva con mimbres ya bien conocidos por su auditorio, estableciendo con él una relación inmediata y familiar, que lleve desde lo conocido hasta lo desconocido.

La historia, por supuesto, es la historia nacional, pues ya se había desechado el recurso, tan utilizado por los trágicos humanistas del XVI, de la historia y de los mitos clásicos, que sólo se vuelve a emplear en muy contados casos, a veces con intención claramente paródica⁶. De todos sus episodios, el que más despertó la imaginación popular fue el de la trágica historia del Rey Don Pedro I de Castilla, Pedro el Cruel o Pedro el Justiciero —el mote variaba según el cronista fuese adversario o partidario—, que trascendió en múltiples leyendas, desembocó en el romancero y dio a las

en una ora con la mano çurda y anda por la morada con un entremés en un pie y un baile de a doze en esotro y una loa de çinquenta colunas en la boca...», *Academia Burlasca*, ed. de Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*, Heilbronn, 1878, p. 618 (Tomo la cita de J. Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935, p. 86).

⁵Véanse a este propósito los libros de O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977 y J. M^a Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, especialmente los capítulos I y IV.

⁶Sobre los primeros intentos de adaptar la tragedia clásica en España resulta aún imprescindible la monografía de A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1975. A propósito del tratamiento paródico de temas y personajes de la Antigüedad, véase nuestro artículo «¿Por qué no es una tragedia la *Roma abrasada* de Lope?» en *Philologia Hispalensis*, año IV, vol. IV, fasc. I (1990), pp. 191-205

tablas numerosas piezas inspiradas en su figura⁷. La realidad histórica y la significación política del reinado del Rey Don Pedro no pueden ser objeto ahora de nuestra atención. Tampoco la verdad humana del personaje⁸. Nos basta señalar que el propósito de Vélez no fue en modo alguno ceñirse a la verdad histórica, ni le animaba ningún didactismo historicista. Se limitó a recoger de lo que pudieramos llamar «la materia del Rey Don Pedro» unos elementos que funcionaran teatralmente. No pocas veces en nuestro teatro clásico se dio el caso de piezas que, a pesar de no guardar pormenores o respetar hechos o datos, captaron esencialmente la profunda verdad histórica que en ellos subyacía. Así, en la *Fuente Ovejuna* de Lope, por ejemplo, tenemos un vivo testimonio de la problemática humana y cultural que produjo la decadencia y crisis del feudalismo y su sustitución, plagada de tragedias humanas, por los valores renacentistas propios de la modernidad⁹. No es este el caso de *El diablo está en Catillana* y tal vez por esta razón no sea una tragedia histórica, como *Fuente Ovejuna* o *El Duque de Viseo* de Lope, como su propia tragedia *Reinar después de morir*, sino una comedia. Tragedia o comedia, el hecho es que el Rey Don Pedro de *El diablo* no es un personaje histórico, sino un elemento dramático de primer orden que funciona a partir de su arraigo en el imaginario popular. Lo cual no quiere decir que no contenga elementos puntualmente concordes con la figura histórica del rey justiciero.

⁷ Para la presencia del Rey Don Pedro en el teatro, véase J.R. Lomba y Pedraja, «El Rey Don Pedro en el teatro», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, II, 1899, pp. 257-339; en el Romancero, A. Pérez Gómez, *Romancero del Rey Don Pedro (1368-1800)*, Valencia, «La fonte que mana y corre ...», 1954; y, en fin, en cuanto a las leyendas, recuérdense tan sólo los tres *romances históricos* —«Una antigualla de Sevilla», «El Alcázar de Sevilla» y «El fratricidio»— que el Duque de Rivas dedicara a nuestro monarca, y que ahora pueden leerse en la edición de S. García Castañeda, Madrid, Cátedra, 1987. Todavía hoy un destacado miembro de la generación poética del 80, María Sanz, dedica en su último libro *Los aparecidos* (Guadalajara, Excma. Diputación, 1991), un hermoso poema, «María Coronel», a los legendarios amores del Rey Don Pedro por esta enclaustrada dama sevillana.

⁸ Los historiadores coinciden en señalar que su triunfo habría supuesto, en el campo económico, la preponderancia de una economía industrial y mercantil sobre la agrícola y ganadera y, en el terreno social y político, el fin de la época feudal en Castilla, un programa que sólo sería realizado por los Reyes Católicos siglo y medio más tarde y de manera incompleta. Cfr. L.V. Díaz, *Itinerario de Pedro I de Castilla*, Valladolid, Universidad, 1975.

⁹ Hemos analizado estos aspectos en *Lope de Vega: Fuente Ovejuna*, Barcelona, Laia, 1984 y especialmente en «Amor, honor y poder: tres valores renacentistas en el teatro trágico de Lope de Vega», en *Bulletin of the Comediantes*, vol 43, núm. 1 (1991), pp. 51-69.

La historia que penetra en *El diablo* no es la de las crónicas, sino la que ha pasado ya al folclore, verdadero elemento articulante de toda la pieza, cuyo título por de pronto es ya la primera parte de un conocido refrán del que el maestro Correas ofrece en su *Vocabulario de Refranes* de 1627 dos terminaciones diferentes:

a.- «El diablo anda en Cantillana y el Obispo de Brenes», que explica así: «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 la gente para fines de sus amores»

b.- «El diablo está en Cantillana, urdiendo la tela y tramando la lana», que Correas explica de la siguiente forma: «El Rey Don Pedro dicen que pretendió allí el amor 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 a hacer este refrán».

Es evidente que esta última explicación de Correas sobre el origen del refrán es la que enlaza directamente con Vélez ofreciéndole en ciernes el argumento de su comedia¹⁰. La conexión con el tratamiento folclórico del Rey Don Pedro estaba ya en el refrán, pero incluso los «desafueros y ruidos de noche» así como las estantiguas de los sobrinos del obispo que andaban «espantando a la gente para fines de sus amores» están incidiendo en el mismo campo de coincidencias argumentales.

En todo caso el refrán que constituye el embrión de la comedia y que campea en su título, debió de ser muy conocido, no sólo en Sevilla, y no sólo en aquella época. Por supuesto se encuentra en el abundante repertorio de Sancho, que lo ensarta al anunciar sus propósitos justicieros (¿funcionó aquí también el recuerdo de las famosas justicias del Rey Don Pedro?) en el capítulo 49 del *Quijote* de 1615: «Yo gobernaré esta ínsula sin perdonar derecho ni llevar cohecho, y todo el mundo traiga el ojo alerta y mire por el virote; porque les hago saber que el diablo está en Cantillana, y que si me dan ocasión, han de ver maravillas.» Cantillana y su diablo nos volverán a aparecer más tarde en *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés como inevitable cita erudita al hacer mención de la localidad sevillana:

¹⁰ Así lo señaló ya Rodríguez Marín en su edición de *El Quijote*, Madrid, Clásicos Castellanos, cap. XLIX (1615), n. 17

- ¿Ahora no vive usted en Sevilla?
- No, señor, hace seis años que estoy establecido en Cantillana.
Recordé entonces el antiguo adagio español y le dije sonriendo:
- Anda el diablo en Cantillana...

Valle Inclán, por su parte, en *La marquesa Rosalinda*, recorre el camino inverso y, tras aludir al diablo, salta rápidamente al refrán y al topónimo sevillano:

- LA DUEÑA: ¿Pues no estaba en prisión por hechicero?
DOROTEA: ¡El diablo debe ser en su figura o le dejó escapar el carcelero!
LA DUEÑA: A fuer de mago, con sus artes pudo salir por un resquicio del postigo.
DOROTEA: De todas suertes, lo añascó el cornudo, que chifla, si se aprieta en el ombligo.
LA DUEÑA: ¡Reniego, mi Jesús, de tal ralea! ¡Bien se estaba el tiñoso en Cantillana!

Estas y otras manifestaciones que pudieran aducirse demuestran el arraigo del refrán, cuya intriga en compendio no varía Vélez en un sólo ápice. Podríamos decir que su comedia es una mera *amplificatio*, en forma dramática, del refrán¹¹. En esta *amplificatio* se injieren muchos otros elementos tanto folclóricos como literarios.

En cuanto a los segundos, empiezan por ser las propias convenciones de la comedia: la mujer disfrazada de varón, que no es otra aquí que la propia Doña María de Padilla, que comida por sus celos sale a buscar de noche a su marido por las oscuras callejas de Cantillana; la figura del donaire, que encarna Rodrigo y que se encarga de dar réplica jocosa a los líricos desahogos de sus amos; la plena aceptación del consejo lopesco de que «los casos de honra son mejores/porque mueven con fuerza a toda gente», según los versos de su *Arte nuevo*; la problemática del carácter divino y absoluto del poder real y la contradicción que esto representa con el comportamiento no siempre a la altura de las circunstancias del individuo humano que lo encarna, etc. Por supuesto no faltan los recursos retóricos y escenográficos, como el sueño présago de Doña Esperanza que se cumple de inmediato con la aparición allí mismo de su enamorado Don Lope, como la escena en que Don Lope le dicta la carta a Doña Esperanza, y ella va repitiendo la última palabra, aunque,

¹¹ Cfr. Jean Canavaggio, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en M. Criado del Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid Edi-6, 1981, pp. 83-94.

palabra, aunque, como sabremos luego, haya escrito lo contrario de lo que su esposo le proponía; como la montería de ambiente caballeresco que se narra en versos de elevado estilo, en claro contraste con las escenas populares. Muy significativo es el uso del tópico del *laus urbis*, en una larga y elogiosa descripción de Sevilla que, aunque Muñoz Cortés crea —tal vez con razón— que para el lector actual resulte pesada, para los espectadores del momento debía de parecer atrayente, pues es un recurso que la comedia emplea con frecuencia, importándolo de la épica¹².

En cuanto a los elementos folclóricos, el de los fantasmas estaba ya contenido igualmente en el refrán. Se trata de un motivo que pervive todavía hoy en los pueblos de la Andalucía actual. Fantasmas, taramantas o marimantas que un informante de la Cantillana actual, en una de nuestras encuestas folclóricas, nos describe así:

Los fantasmas, pues nada, que tú venías un poco más tarde, porque hablabas dentro de la casa con tu novia y se te hacía tarde ... y te encontrabas un fantasma con una olla en la cabeza. Y venía alguien y decía:

—Pues ahora mismo está la fantasma en la calle tal.

Mi padre nos decía:

—Niñas, ustedes no asomarse ...

—Padre, nos vamos a asomar por la pajerilla [¿Paredilla?]

Porque quería entrar [la fantasma] en cualquier casa, ¿comprendes?, porque estaba con cualquiera y entonces eso estaba mu ... [mal visto] y se vestían de fantasmas para ocultarse.

(Antonia Salguero, 80 años, de Cantillana)

Otro informante sevillano nos hacía el siguiente relato:

Era un tío que se vestía con una sábana blanca y se ponía una calabaza en la cabeza. De esta forma aparecía y asustaba a los vecinos. Cuando decían «por ahí hay un fantasma», pues no pasaba nadie por esa calle. Generalmente

¹² Para el tópico panegírico del *laus urbis* y conexos, cfr. E. Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción española de Margit Frenk Alatorre, Mexico, FCE, 1955, t. I, pp. 229-230 y para el empleo de este mismo tópico para Sevilla, Pedro M. Piñero Ramírez, «El elogio de Sevilla en la literatura de los Siglos de Oro: *Urbis encomium*», en *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas (Actas del Simposio celebrado en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia, 23-25 de junio de 1988)*, ed. al cuidado de Pedro M. Piñero y Christian Wentzlaff-Eggebert, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Colonia, 1991, pp. 13-22.

[los fantasmas] tapaban una relación ilícita, alguien que tenía una querida, una cosa erótica. Siendo yo chico me acuerdo de que había un fantasma en la calle San Miguel. Tendría yo unos 6 ó 7 años, así que debía de ser por el año 1937 o 1938 [¿?] No, nadie los veía, sino que se corría la voz. [¿?] Alguien lo veía, claro que lo veía. Desde luego, los fantasmas aparecían no en las calles céntricas, claro, donde había un tráfico obligatorio y continuo, sino en las calles más alejadas, con menos luz. Tapaban algo erótico. Alguien que le pagaba a uno para que saliera vestido de fantasma y espantara a la gente de allí. 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 el fantasma?».

(Fernando del Trigo, 50 años, de Alcalá de Guadaíra)

Y, por fin, también en otra localidad sevillana, un profesor de Instituto recordaba así su experiencia infantil de los fantasmas:

En la calle Escoba, según mi tata, había un fantasma. Por las noches, en verano, la gente no se atrevía a pasar por la calle por miedo al fantasma que saltaba, cubierto por una sábana, de un tejado a otro. Se supone que era en realidad alguien que tenía algún tipo de cuestión de faldas. La calle la Escoba era una calle estrecha y bastante oscura, con casas de muchos vecinos y tejadillos y terrazas muy unidas. Esto me lo contaba cuando yo tenía unos seis o siete años (alrededor de 1960) mi tata, que era una mujer de unos setenta años, a quien llamaban precisamente Consuelo la Tata, que sabía muchas historias de estas y era muy conocida en el pueblo.

(Rafael Pérez de Arenaza, 32 años, Utrera)

Todo esto lo resumía muy bien el escritor sevillano Joaquín Romero Murube, uno de los fundadores de la revista del 27 *Mediodía*: «En un pueblo de Andalucía, sombra que, a filo de la noche mediada, sigilosa cruza, y oculta las facciones, llámase fantasma; y tras encubrimiento de fantasma, juega historia de amor».¹³ Desde luego, este motivo folclórico —insistimos en que vivo aún: todavía en 1987 un diario sevillano recogía una noticia de la agencia EFE con el siguiente titular: «Un *fantasma* atemoriza a los vecinos de Palma del Río»—, ha tenido amplia cabida en la literatura culta. En el teatro, que sepamos, además de Vélez de Guevara, sólo los sacó a relucir, en tono cómico, Don Ramón de la Cruz en su sainete *El fantasma de Leganés*¹⁴.

¹³ J. Romero Murube, *La tristeza del Conde Laurel*, Sevilla, La Novela del Día, 1923, p. 6.

¹⁴ R. de la Cruz, *Teatro o Colección de Saynetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real, 1786-91, 10 vols.

Pero, en cambio, y casi siempre con tonos trágicos, abundan los ejemplos en la narrativa, desde *El imposible vencido* de Doña María de Zayas¹⁵ hasta *La fantasma de Valencia* de Alonso del Castillo Solórzano¹⁶, llegando hasta nuestros días en las espléndidas narraciones *El puente de las ánimas* de José Nogales¹⁷, *Los fantasmas*, de Joaquín Romero Murube¹⁸, *Alba sangrienta*, de Felipe Cortines Murube¹⁹, *El fantasma*, de Antonia Villalón²⁰ o los capítulos «La fantasma» y «Frasco Vélez» del *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez²¹.

Si normalmente la traza del fantasma cubre unas relaciones ilícitas, en la comedia de Vélez, es el propio esposo —hoy diríamos el prometido— de doña Esperanza, la doncella deseada por el Rey, quien recurre a la argucia popular a instancia y sugerencia de su criado Rodrigo. Es el mismo Don Lope, oficialmente desterrado por el Rey, quien reconoce ante Doña Esperanza, en una de sus nocturnas visitas, la eficacia del disfraz fantasmal:

Que como ladrón de casa,
por aquella parte vine
que asegura el sordo Betis
que duerme entre juncias y mimbres,
que con la fama y recelo
de esta fantasma que dicen
no hay envidioso que escuche
ni malicioso que mire. (II, vv. 706-713)

Y así sucede, en efecto, pues un clima de miedo se ha apoderado de las gentes sencillas del pueblo, según informa Don García al propio Rey:

¹⁵ Primera y segunda parte de las *Novelas amorosas y ejemplares* (Madrid, 1656). Hay edición moderna de A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1948.

¹⁶ Puede leerse en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, col. Clásicos Castalia, núm. 155, pp. 167-200.

¹⁷ Incluido en José Nogales, *El ángel de nieve y otros cuentos andaluces*, edición y prólogo de Amelia García Vadecassas, Sevilla, Guadalmena, 1988, col. «Textos Andaluces», núm. 1, pp. 11-123.

¹⁸ En J. Romero Murube, *Ya es tarde*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1948, pp. 9-54.

¹⁹ Felipe Cortines y Murube, *El alba sangrienta*, Sevilla, La Novela del Día, 1923.

²⁰ En *Historias de Andalucía la Baja*, Madrid, Agrupación Hispana de Escritores, 1991.

²¹ Cfr. Enrique J. Rodríguez Baltanás, «El motivo folclórico de la fantasma en la literatura española: dos ejemplos de *Platero y yo*», en *El Folclore Andaluz* (2ª época), núm. 5 (1990), pp. 107-120

Dicen que de pocas noches
acá, que a las doce y media,
mucho 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
igual, y aún sobrepuja;
y por esta causa misma
hay mil enfermos de espanto. (II, vv. 114-126)

Claro que Don Pedro no puede creer tales supersticiones, tanto por su condición de hombre valeroso como por su condición de persona culta y, más aún, su dignidad real. Sin duda está expresando la opinión del propio Vélez y de la mayoría de oyentes y coetáneos de la comedia —que eran, no lo olvidemos, predominantemente de extracción urbana—, cuando rechaza las apariciones fantasmales:

Siempre tuve por quimera,
Don García, estas fantasmas.
...
Estas suelen siempre ser
fábulas de las aldeas,
que es la ignorancia inventora
y amiga de cosas nuevas.
Acuérdome que decía,
hablando en esta materia,
un hombre de muy buen gusto
y no menos experiencia,
que tres cosas en su vida
no supo jamás lo que eran
ni dio crédito, que son:
leguas, duendes y doncellas. (II, vv. 127-140)

Quienes en cambio sí creen en fantasmas son las gentes sencillas del pueblo. Los aldeanos describen así los efectos de sus rondas nocturnas por la villa:

ZALAMEA

A las doce
y media, poco más, baja

y de aquella ermita a la villa,
y poco a poco a la plaza
por aquellas cuatro calles.
Esto ha dicho Blas de Olaya,
que la vio oyendo el ruido,
pasar desde su ventana,
y estuvo sin habla un día.
CARRASCA Antonia está con tercianas
de haberla visto una noche
desde lejos.
ZALAMEA La Polanca
malparió un hijo.
CARRASCA Antón Crespo,
de escuchar desde su cama
el ruido, habrá tres días,
y serán cuatro mañanas,
que no come y que no sale
como tinaja quebrada. (III, vv. 101-118)

La argucia del fantasma, que sirve para vertebrar la parte seria de la obra, su núcleo dramático, sirve también como elemento desencadenante de la comicidad. La jornada tercera se abre con la decisión de los villanos, encabezados por sus alcaldes Carrasca y Zalamea y por el gracioso Rodrigo —disfrazado de sacristán— de conjurar al fantasma que tanto espanto estaba produciendo entre los aldeanos. Se trata —como han señalado numerosos críticos— de un pequeño entremés embebido en la comedia. La acotación escénica con que se abre la jornada tercera es ya suficientemente sugestiva: «Salen todos los que pudieren armados graciosamente y Rodrigo de sacristán, Carrasca, alcalde labrador, y Zalamea, vejete, alcalde, y sacan cajas de guerra». Se trata de otro elemento folclórico, ampliamente utilizado en el teatro: «El villano armado “a lo gracioso” fue —como nos recuerda Noël Salomón— un verdadero tópico, retomado incansablemente por los dramaturgos, tanto después de 1600 como antes.»²² El mismo Salomón insiste en que «en la visión cómica del teatro, en efecto, el poder y la eficacia del alcalde rural no existen sino en las proclamas del personaje. En los hechos siempre son nulos.»²³ Ello es especialmente cierto cuando los alcaldes encabezan la ronda de la justicia. Como jefe de la misma, el alcalde resulta

²² Noël Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, traducción de Beatriz Chenot y prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1985, p.88.

²³ *Ibid.*, p. 109

ridículo e inoperante. En la comedia que nos ocupa, Carrasca y Zalamea huyen despavoridos cuando oyen que el fantasma se acerca. El efecto cómico se refuerza por el hecho de que Rodrigo, que va disfrazado de sacristán con encargo de realizar los conjuros, sea el que haya sugerido a su señor el empleo de este ardid, ofreciendo al público del corral un guiño cómplice frente a los ingenuos aldeanos.

Este plano cómico y hasta bufonesco, contrasta y se antepone al momento en que el Rey va toparse con el fantasma, ante cuya aparición no se arredra, y al que desenmascara con su proverbial fortaleza de ánimo:

Hoy de mi valor me alabo,
hombre, fantasma o difunto;
no temo al infierno junto,
porque soy don Pedro el Bravo.
(III, vv. 784-787)

Junto al motivo folclórico del fantasma, junto a la *amplificatio* del refrán que es en definitiva la comedia, Vélez utiliza otros recursos folclóricos o tradicionales, desde un cantarcillo popular como el que canta Rodrigo, al que la acotación escénica nos presenta vestido «de camino» («Ay, que desde Vienes (Brenes)/a Cantillana,/ hay una legüecita/ de tierra llana») hasta la contrahechura seria o cómica de romances (como el que recuerda el «Villanos te maten, Alfonso», del romance de la jura de Santa Gadea —II, vv. 372-294 y 445-461— o la alusión al del cerco de Zamora. I, v. 167), así como el empleo de otros numerosos refranes y frases proverbiales. Con mucha razón juzgaba a Vélez Valbuena Prat cuando lo reputaba por «el dramaturgo de la escuela de Lope que mejor supo interpretar el valor emotivo de las leyendas populares, de los romances y canciones», añadiendo que «Vélez, como Lope, supo colocar el romance, la letra para cantar, tradicionales, en el lugar más importante del drama, hasta convertirlos, en ocasiones, en el eje de toda la acción».²⁴

En el caso de Vélez, como en el resto de la comedia lopesca, asistimos, en efecto, a una simbiosis de lo culto y lo popular, de lo literario y lo folclórico. De la misma manera que el Romancero asume temas bíblicos, como el romance de Tamar —que luego a su vez recreó García Lorca— o tradicionaliza un poema de autor, como ocurre con «Lux aeterna» de Juan

²⁴ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1963, t. II, p. 440

Menéndez Pidal, hoy cantado por toda la geografía española, el teatro recogió los temas tradicionales y se sirvió de ellos como núcleos de la propia acción dramática o bien asignándoles la función de subrayar determinados momentos de la misma, creando un ambiente de presentimientos trágicos o de contrapuntos cómicos. En tiempos de Lope de Vega y de Luis Vélez, nuestro teatro tendía —y lo consiguió— a hacerse nacional y popular y así mismo, y no en último lugar, comercial. Uno de los procedimientos más seguros para lograr estos propósitos era la inclusión de elementos folclóricos en la comedia. Apenas si hay comedia o tragedia de Lope que no contenga algún elemento tradicional. La razón de ello es de tipo pedagógico y psicológico, además de artístico: se sabe que la mejor manera de captar la atención de un público hacia lo nuevo es partir de algo que ya resulte conocido para ese mismo público. Lo nuevo se apoya en lo viejo, y la obra artística individual se nutre y crece sobre el fondo compartido de la tradición común. En este sentido, el motivo folclórico —refrán, canción, romance, costumbre o tópico...— ejercía un efecto presentáneo sobre el público que llenaba el corral. En una época en que la sociedad y la cultura tradicional persistían con fuerza, en la que no existían los medios de comunicación de masas de que disponemos hoy, tan sólo la transmisión oral aseguraba la popularidad y ámbito masivo del saber que pasaba de padres a hijos, que enlazaba a grandes y pequeños, sabios y letrados, señores y villanos.

Pero la comedia es literatura y no folclore. Si utiliza el folclore, tiene la obligación de trascenderlo. Así sucede en obras maestras, como *Fuente Ovejuna* o *Peribáñez*. En *El diablo está en Cantillana* tenemos la sensación de que la comedia está al servicio del folclore y no al revés. Aunque la acción mantenga un interés sostenido, se ha reprochado a Vélez el final de su comedia, demasiado abrupto y escasamente conexionado con el desarrollo de la acción dramática. Díez Borque lo encuentra «extraordinariamente mecánico, sometido a un fuerte automatismo, que quiebra el proceso de la pieza —aunque no por ello deje de ser significativo y funcional—, ya que el rey cambia “súbitamente” de actitud: concede la mano de Esperanza a Lope y una encomienda, a Don Juan de Ribera un tercio y a la reina Doña María le promete no volver a darle celos»²⁵. Esta crítica no es nueva y los finales argumentales de Vélez los había censurado ya Mesonero Romanos en el conjunto de su producción dramática, tachando a nuestro comediógrafo de «irresoluto, débil y poco acertado en los desenlaces, quitando al fin de la

²⁵ José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 125 (es el t. 9 de Juan I. Ferreras (dir.), *Historia crítica de la literatura hispánica*).

acción todo el interés producido por ella, o debilitándola con acomodados y cortes improvisados, que destruyen el efecto de los primeros actos.»²⁶ En esta misma línea insiste María Grazia Profeti: «Vélez accoglie la lezione teatrale di Lope adattandola al suo temperamento sereno; la problematica che sostiene gran parte del teatro del Fénix si attenua e spesso scompare del tutto; la drammatica passionalità del maestro viene sostituita da un lirismo affettuoso e pacato, l'attenzione è sostenuta e ravvivata da scene laterali, rustiche o buffonesche, dove può approfondire un brillante umorismo». Pero todo esto tal vez no se deba —como cree Profeti— tanto al temperamento psicológico de Vélez como a sus talentos y capacidades como dramaturgo, que no llegaron a alcanzar la genialidad de un Lope. Y la distancia —que se nos antoja insalvable— no es tanto por lo que se refiere a la técnica y al oficio, que dominó sin duda de manera brillante, sino precisamente a ese algo difícil de definir y que separa la simple maestría formal de la genialidad. En este sentido *El diablo está en Cantillana* funciona perfectamente como artefacto teatral, como divertimento y pasatiempo, como muestra regocijante de tipos y costumbres populares, e incluso como alarde y exhibición de técnicas dramáticas y de —en el mejor sentido de la palabra— carpintería teatral. Le falta trascender lo folclórico, conexionando más adecuadamente lo histórico con lo intrahistórico, le falta la hondura necesaria para codearse con ese reducido número de obras maestras que la comedia del XVII ha legado a la dramaturgia universal. No por ello —y superando desde luego el nivel medio de las producciones dramáticas del XVII— deja de ser un espléndido ejemplo de acercamiento de la literatura al folclore y del folclore a la literatura. En este caso, además, de un motivo folclórico que ha perdurado y sigue vivo, al menos en la memoria activa de las gentes. La cultura tradicional, oral, que hoy se desintegra a pasos agigantados, conserva en la comedia de Vélez un testimonio significativo y valioso de lo que pronto habrá de ser sólo su memoria histórica.