

El niño diablo de Vélez de Guevara y algunas comedias de Calderón*

Artículo-resena

Adrián J. Sáez

CEA-Université de Neuchâtel

NOTAS A UNA EDICIÓN

Uno de los últimos frutos de la edición del teatro completo de Vélez de Guevara, empresa capitaneada por Manson y Peale, es *El niño diablo*, con introducción de Rodríguez López-Vázquez. Antes de comenzar con la discusión conviene recordar los detalles principales de la trama. De noche, Peregrino resulta herido durante una aventura amorosa. En una relación posterior relata a César, su padre, que pretendía entrar en el convento donde su amada Fénix había sido recluida por la oposición paterna a sus amores, y que se disponía a subir por la escala cuando pudo contemplar su propio entierro antes de debe batirse con «cuatro enemigos feroces» (v. 533), mandados por el cielo para matarle. Su padre le advierte que debe enmendarse porque a sus pocos años ya asombra al mundo con sus locuras. Peregrino promete corregir sus pasos, pero Fénix acude en su busca vestida de hombre y vence rápidamente su resolución. La primera jornada se cierra con Peregrino como capitán de una banda de salteadores a quienes primero derrotó en una posada. Su desaparición obliga a que César solicite a Carlos, rey de Nápoles, que se derogue en favor de su hija Venus, hermana de Peregrino,

* Este trabajo se enmarca en mi tesis doctoral en curso, consistente en el estudio y la edición crítica de *La devoción de la cruz*, y se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033. Se agradecen los comentarios de Noelia Iglesias Iglesias (GIC-Santiago de Compostela) y Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail).

la cláusula por la que el marquesado de Santelmo que posee solo puede ser heredado por varones. Tras esto una carta informa al rey de los atroces delitos de Peregrino, quien, líder de más de mil bandoleros, se ha proclamado rey de la Campania. Para frenar esta osadía encarga el rey a César que marche al frente de tres mil hombres y este promete no detener el castigo aunque el atrevido fuese, como es, su hijo Peregrino. Precisamente esta campaña sirve a Carlos para trazar el cumplimiento de sus deseos: mediante una carta falsa hace creer a Venus que su padre está a las puertas de la muerte y debe acudir a su lado, y en el camino trata de gozarla en las soledades del monte. Sin embargo, la aparición de Peregrino lo impide: respeta la vida de quien es, pese a todo, su señor natural y se contenta con vengar su agravio en su hermana, a quien cree ahogar en el río. La llegada de la noche causa que Peregrino se desorienta y llega finalmente a una vieja ermita donde se le aparece un difunto que le acompaña al infierno. De allí sale a la mañana siguiente reformado y decidido a «dar / satisfacción a los cielos / con penitencias notables» (vv. 2248-2250). Este cambio enoja a Fénix, quien descubre su verdadera identidad: es en realidad el Demonio disfrazado, que actúa con permisión divina para castigar los excesos de Peregrino. Más adelante este se enfrenta y acomete a su padre, pero una fuerza superior hace que se le caiga la espada y detiene su ataque: el prodigio hace que se someta a la autoridad paterna y, encadenado, es conducido ante el rey. La comedia se cierra con las bodas entre Carlos y Venus, y el perdón regio para Peregrino, que satisfará sus pecados luchando contra los infieles. Al final se promete una segunda parte, que quedará sin cumplir.

El primer capítulo de la introducción se dedica a revisar la polémica sobre la autoría de la obra, atribuida a Lope en una suelta tardía. Tema predilecto de Rodríguez López-Vázquez este de la atribución, reconstruye la polémica y despeja las sombras mediante el estudio de diversos rasgos de la comedia, desde el léxico gongorino tan caro a Vélez hasta la métrica de la comedia¹. Sigue un análisis de la arquitectura dramática de la historia, donde comenta la estructura y las recurrencias internas.

A continuación se explora el manejo de hechos reales en los que se basa *El niño diablo*: la importancia del bandolerismo en Italia, que se suma a la recurrencia del motivo en comedias que pueden denominarse de pecado y conversión, como las de santos y bandoleros estudiadas por Parker²; la relación de esta forma de violencia con la nobleza y la biografía de Alfonso Piccolomini, que enlaza con la familia Doria y el problema de «la sustitución de la casa de Anjou por la Corona de Aragón, y en las prerrogativas adquiridas por la familia genovesa Doria tras los servicios de Andrea Doria a Carlos V» (p. 33)³. En este sentido el uso por Vélez de la historia no es fidedigno sino mediado o interesado, pues el dramaturgo estuvo al servicio de Giovanni Andrea Doria a principios del siglo XVII: por ello oculta la usurpación del ducado de Melfi y lo sustituye por «una actualización de un pasado mítico» de clara función política, y bien asentado también sobre el conflicto constante con las flotas turcas y berberiscas (p. 35). Así, el personaje de Peregrino se construye sobre el molde de Piccolomini y Marco Sciarra, de quien toma el título de «rey de la Campania». En

¹ También ha sido atribuida a Pedro Rosete y Niño (Sutherland, 1994, p. 283).

² Parker, 1949.

³ Las citas en el cuerpo remiten siempre a la edición que comento. A veces modifico la puntuación sin señalarlo.

síntesis, la estrategia dramática de Vélez «consiste en transformar los datos históricos y geográficos en el cañamazo de una historia mítico-fantástica» (p. 35), que Rodríguez López-Vázquez desliga de las comedias de santos⁴.

También comenta la ausencia de referencias a apellidos concretos y el carácter mítico de los nombres, pero sorprende la excesiva parquedad con que aborda este punto. Por ejemplo, el protagonista Peregrino⁵ recuerda al momento a la figura central de las *Soledades* de Góngora y remite al tópico del *homo viator* que en *El niño diablo* se refiere al viaje de aprendizaje y al peregrinaje espiritual hasta la salvación, según la metáfora bíblica de la vida errante del hombre en la tierra, amén del itinerario amoroso en seguimiento de Fénix, principio de sus peripecias⁶.

Cierra la introducción una detenida reflexión sobre la estructura simbólica, los personajes y la «proporción», esto es, «la forma que asume el imaginario para ser transmitido de forma dramática» (p. 44). Rodríguez López-Vázquez divide el espacios en dos planos: en el visible se desarrolla la historia amorosa «que implica una transgresión consciente», mientras que en el invisible se muestra «una acción diabólica representada por una presencia escénica que en el nombre de Fénix evoca el imaginario del Fuego», de sentido ambivalente, «pues es al mismo tiempo, acabamiento y renovación» (p. 43). Más adelante, en las acciones y los escenarios de la comedia puede apreciarse un movimiento de caída de Peregrino, instigado a la rebelión por Fénix. Las peripecias del drama, al final, pueden resumirse en «una doble vía de acceso a la madurez» (p. 49) por la que Peregrino alcanza el éxito.

Nada hay que objetar a la fijación textual de Manson y Peale⁷. En la anotación hay un par de llamadas sin notas: son las correspondientes a «conhortada» (v. 792, ‘animada, consolada’) y «me acecina» (v. 2565, ‘me mata’, como dice más adelante, ya que «Metafóricamente se dice del que por su mucha edad o por otra causa llega a enflaquecerse y secarse tanto, que parecen sus carnes como las de la cecina», *Aut.*). Asimismo, dado que se pretende solventar las posibles dificultades ofrecidas al lector moderno, «al mayor público posible» (p. 59), se echa en falta la explicación de algunas voces:

- «potentado de los montes» (v. 695): ‘gran señor de los montes’, porque potentado vale «El príncipe o soberano que tiene dominio absoluto en alguna provincia o estado, pero toma investidura de otro príncipe superior» (*Aut.*), matiz de soberbia pertinente para Peregrino.

⁴ Lo repite más adelante: «No son hagiografías, no son comedias de santos al uso. Tampoco son comedias de bandoleros o de bandoleras. Son obras en las que el análisis de los elementos fantásticos resulta ser una vía de exploración dramática para proyectar en las historias individuales de los personajes una reflexión sobre la violencia de la sociedad y sobre la necesidad de una catarsis moral» (p. 50).

⁵ La nota correspondiente dice: «nombre emblemático, ya que la voz significa, figuradamente, extraño, raro, especial, pocas veces visto».

⁶ Abundante información puede verse en Vilanova, 1989, pp. 326-455. Después, afirma el editor: «el referente de Peregrino es sin duda Saulo, perseguidor de cristianos» (p. 43), algo que no veo tan claro.

⁷ Aunque no entiendo la razón por la que se sustituyen las indicaciones de «jornada» que constan en la *princeps* por «actos». No encuentro explicación en los criterios generales expuestos en Manson y Peale, 2002, pp. 17-47.

- «gazapos», v. 767: «el conejo nuevo» (*Cov.*), pues no parece que sea de conocimiento general en la actualidad.
- «es / más de marca el desenfado», vv. 844-845: «marca» es «longura y medida cierta, como *espadas de la marca, paños de marca*» (*Cov.*); pero la expresión se construye sobre el sintagma «espadas de más de marca», esto es, superiores a la medida establecida por ley, habituales en el repertorio de bravos y valentones, como son Horacio, Florelo y Traenio⁸.
- «novicio», «profesar», v. 994-995: «el religioso que ha tomado hábito y no ha hecho profesión», que es prometer públicamente «perseverar hasta la muerte en la dicha orden [religiosa], obedeciendo los prelados, guardando sus reglas, constituciones y mandatos» (*Cov.*), términos que jocosamente emplea el ventero para librarse del ataque de Peregrino. Recuérdesse que «cofradía» designaba también las juntas de ladrones y rufianes, como se ve en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, por ejemplo⁹.
- «forzado», v. 1694: aquí vale «el que está en galera, condenado por la justicia» (*Cov.*), en clara relación con el verso siguiente («¡Del remo de mi deseo!», v. 1695), empleado por tanto en un contexto amoroso. Es el *topos* de la navegación de amor, donde el amante es marinero o piloto que navega hacia un simbólico puerto. En el caso de Carlos, asimismo, es una pasión que le impulsa a actuar como un tirano, según comenta el editor (p. 46).

DE VÉLEZ A CALDERÓN

En el apartado titulado «*El vaso de elección, Los tres portentos de Dios* “and Related Plays”», Rodríguez López-Vázquez pasa revista a las similitudes entre *El niño diablo* y los textos citados, cuyas introducciones también corren por su cuenta. Puestos a establecer nexos con otras piezas, a entender la literatura como sistema y a comprender la estética de la imitación que reinaba en el Siglo de Oro con la reescritura como mecanismo fundamental del teatro, creo que también puede ser de interés analizar unos pocos lazos con la dramaturgia calderoniana. Vélez y Calderón colaboraron en *Enfermar con el remedio* (de fecha desconocida pero siempre anterior a 1644), aunque se ignora si su relación fue más allá de los lazos profesionales¹⁰. Tampoco puede olvidarse la afición de Calderón a la reescritura de tramas ya existentes y su afán

⁸ Un ejemplo: «Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletos cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la pretina» (Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, pp. 257-258).

⁹ Según recoge Alonso Hernández, 1976, p. 209, «Está tomado por extensión de las cofradías que se constituían en las cárceles y que tenían como misión ir en procesión hasta la celda de aquel a quien iban a ahorcar cantando letanías y que se terminaba por una ceremonia de despedida, que consistía generalmente en una bacanal». Comp. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, p. 256: «Todo es malo —replicó Cortado—, pero, pues nuestra suerte ha querido que entremos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan»; García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, III, p. 89: «todos somos de la cofradía».

¹⁰ Cruickshank, 2011, pp. 172, 305, 349-350, 458 y 415.

perfeccionador, bien estudiado por Sloman y McKendrick hace ya algunos años y ahora en constante avance gracias a Fernández Mosquera, Rodríguez-Gallego y otros.

En este sentido son ejemplares las primeras páginas que Ruano de la Haza¹¹ dedica a estudiar los parecidos y las variantes entre *La vida es sueño* de Calderón y *Virtudes vencen señales* de Vélez en su edición de esta última. Muy oportunamente recuerda que los detalles comunes pueden entenderse como «una suerte de reconocimiento de la deuda que Calderón había contraído con el ilustre ecijano, dramaturgo de moda en Madrid durante la época de aprendizaje dramático de Calderón»¹². Antonucci, por su parte, sugiere que es muy posible que el joven dramaturgo asistiera hacia 1621 a la representación de esta comedia de Vélez u otras de Lope (*El hijo de los leones*, *El animal de Hungría*, *El nacimiento de Ursón y Valentín*) o Castro (*El nieto de su padre*), «y que recordara algunos de sus elementos de intriga a la hora de escribir *La vida es sueño*», aunque se resiste a considerarlas como textos-fuente del ingenio calderoniano¹³.

EL NIÑO DIABLO Y LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ

Sobre este lienzo se pueden esbozar algunas pinceladas sobre *El niño diablo* de Vélez y algunas comedias de Calderón. Me centro únicamente en el ejemplo de *La devoción de la cruz*, también drama de mocedad que prelude elementos capitales de la creación posterior de Calderón y abre el camino hacia la historia de Segismundo. Se ha vinculado acertadamente con *El esclavo del demonio*, *Nardo Antonio*, *bandolero* y *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua; con *El condenado por desconfiado* de Tirso, la anónima *La estrella de Sevilla*, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro; y *La serrana de la Vera* de Vélez¹⁴, sin que puedan olvidarse ciertas similitudes con los graciosos de *La*

¹¹ Ruano de la Haza, 2010, pp. 13-18; ver también Vega García Luengos, 2006. No puedo presentar el panorama de sus relaciones dramáticas: baste saber que se han comparado *El caballero del sol* de Vélez y *El castillo de Lindabridis* de Calderón (Valbuena Briones, 1983, y Lundelius, 1983); *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, y *La aurora en Copacabana* por el personaje de Francisco Pizarro (Zugasti, 1992); *El príncipe esclavo* y *La vida es sueño* (Vega García-Luengos, 1995); o el motivo de los fantasmas enamorados en *El diablo está en Cantillana* y *El galán fantasma* (Pedrosa, 2006), pero las relaciones no van más allá de la coincidencia temática o argumental. Ver el completo estudio de Iglesias Iglesias, en prensa, a quien agradezco el amable envío de su texto, y también Sáez, en prensa b, donde relaciono *Los tres portentos de Dios* de Vélez con dos comedias mitológicas (*Los tres mayores prodigios* y *La fiera, el rayo y la piedra*) de Calderón.

¹² Ruano de la Haza, 2010, p. 16.

¹³ Antonucci, 2008, p. 18. Rodríguez López-Vázquez anota un paralelismo con *La vida es sueño*: «[Carlos] es alguien que ejerce la cabeza del reino por función heredada, no por méritos personales. La oposición gradual y entrelazada que le ha mostrado César, Peregrino y Venus le ha devuelto a la realidad, y en el último cuadro palaciego tiene la oportunidad de dignificar su función haciendo uso de su magnanimidad y reconociendo su extravío personal. En este sentido Carlos tiene algo de Segismundo: no es la herencia, sino las acciones lo que debe justificar al monarca» (p. 49). Recuérdese: «[d]etrás de toda reescritura se esconde un proceso intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura» (Fernández Mosquera, 2005, p. 21). Sobre esto, ver Sáez, en prensa c.

¹⁴ Ver Delgado Morales, 2000, pp. 24-25, 51-53, 165, 167; Rodríguez López-Vázquez, 2011, p. 16, escribe: «Es difícil encontrar en todo el repertorio del Siglo de Oro una comedia a lo divino mejor construida y de estética teatral más cuidadosa que *La Ninfa del Cielo*. A ese nivel solo podemos citar al mejor Calderón, el de *El mágico prodigioso* o *La devoción de la cruz*».

luna de la sierra, del mismo ingenio¹⁵. A este conjunto cabe añadir *El niño diablo*, pieza coetánea o poco posterior a los otros textos citados¹⁶.

Tanto *El niño diablo* como *La devoción de la cruz* parten de una historia de amor imposible ambientada en la Italia medieval. El padre de Fénix encierra a su hija en un convento que Peregrino decide, con la connivencia de su dama, asaltar para gozarla. Pero mientras espera a subir por la escala contempla su propio entierro, símbolo de muerte moral y aviso de necesidad de cambio¹⁷, primera advertencia a la que sigue el duelo con cuatro enemigos armados que declaran poseer licencia del cielo para matarle. En su persecución, se encuentra con César, su padre, quien le advierte que se trata de un aviso divino:

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

Ya he comentado que su nueva resolución de enmendarse se rompe en pedazos tras un breve debate interior: Peregrino se fuga con Fénix, «aunque le pese al infierno, / y aunque los cielos se enojen» (vv. 680-681), sin que le importe nada contrariar a su padre. Por si fuera poco, en el resto de la primera jornada vencen a una banda de salteadores en una venta, y Peregrino se proclama su capitán con el sobrenombre de «Niño diablo» y «rey de la Campania»¹⁸.

En *La devoción de la cruz* el ritmo de los sucesos avanza más gradualmente en la primera jornada, si bien también acumula una catarsis de acciones. Curcio se opone a los galanteos de Eusebio a Julia por la distancia social que los separa, y decide encerrarla en un convento. Entre tanto, Eusebio se enfrenta a Lisardo, hijo de Curcio, y en la relación que hace de su vida cuenta cómo partió el pecho de su ama «no sin diabólica fuerza» (v. 260). Otro impedimento se suma al matar a Lisardo, ante lo que Julia, hermana del muerto, renuncia a su amor. Ya en la segunda jornada y perseguido por su crimen, Eusebio es «capitán de bandoleros» (v. 952), y decide romper el sagrado del convento para llegar hasta la celda de Julia. Ella trata de defenderse porque aunque se casaron en secreto (v. 1519), «con voto de religiosa / a Cristo de ser su esposa / mano y palabra le di» (vv. 1529-1531)¹⁹. Julia se rinde finalmente, pero cuando van a consumar su unión, la cruz de su pecho detiene a Eusebio, que huye. Despreciada y vencida, Julia imita a Fénix y se lanza a una carrera de delitos y pecados hasta que encuentra a

¹⁵ Ver mi próxima edición de la comedia de Calderón, por la que cito.

¹⁶ La comedia de Vélez se fecha entre 1610 y 1620 (p. 56), mientras las otras piezas se sitúan en torno a 1605-1630 (ver Sáez, 2011, p. 16).

¹⁷ Rodríguez López-Vázquez analiza las fuentes en pp. 35-37. Podrían añadirse algunos comentarios de Sutherland, 1994. En *El purgatorio de san Patricio*, Ludovico descubre a un embozado «y está debajo una muerte» que dice: «¿No te conoces? / Este es tu retrato propio: / yo soy Ludovico Enio» (vv. 2355-2357); entonces decide enmendarse y en su camino visita el purgatorio (o lo sueña) antes de regresar al mundo.

¹⁸ Los bandoleros y rebeldes suelen atribuirse un título, manifestación de su soberbia. Comp. *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* (2.ª versión), vv. 287-290: «un Tello, un infanzón, / en Illescas soberano, / deidad se hace de estos montes / y majestad de los campos».

¹⁹ Antes Curcio se refiere a las «divinas bodas» (v. 570) de Julia.

Eusebio en la última jornada. Así, las dos mujeres —Fénix y Julia— participan decisivamente en la inmersión en el pecado de sus galanes —Peregrino dice que Fénix «fue la ocasión / de esta infame remisión» (vv. 2611-2612)—; en cambio, si Fénix acaba muriendo y es sustituida por el Demonio, Julia, estimulada a su vez por el abandono de Eusebio, padece en su propia carne las etapas del crimen antes de volver al convento.

Ambas piezas dramatizan un conflicto generacional, pero con una diferencia esencial: Eusebio no se sabe hijo de Curcio ni hermano de Julia, por lo que el enfrentamiento con su padre y la pasión por su hermana solo son operativas hasta la anagnórisis de su parentesco, cuando ya Eusebio se halla a las puertas de la muerte. También cambia el elenco de personajes y la distribución de sus funciones. En *El niño diablo*, la figura antagonista encarnada solo por el padre en *La devoción* se encuentra duplicada: se suma César, quien se declara dispuesto a matar a Peregrino si resulta ser el terrible bandolero que asola la Campania. El vínculo fraterno también es violento en las dos comedias: Peregrino impide que Carlos, rey de Nápoles, fuerce a Venus, pero al no poder vengar la afrenta de su señor, acomete a su hermana y cree ahogarla en el río. Se impide la consumación de la pasión de Carlos, como se impedirá el incesto entre Eusebio y Julia²⁰. Nótese, además, que tanto Peregrino como Eusebio acaban sueltos, sin amada, pues una ha muerto y la otra está prohibida por su parentesco.

Julia sintetiza en *La devoción* las funciones de amada, hermana y enemiga que en la comedia de Vélez se reparten Fénix y Venus, al igual que Curcio concentra los atributos de defensor de la mujer amada (Pompeyo, padre de Fénix en *El niño diablo*) y padre que persigue a su hijo rebelde al frente de una tropa de hombres (como hace César), si bien es ayudado brevemente por Lisardo. A su vez, Eusebio se desempeña como rival del padre, galán y enemigo de la dama, además de principal responsable de la ruptura de la armonía social, es decir, conjuga el papel de Carlos y Peregrino en *El niño*. Por tanto, Calderón diseña una red perfectamente hilada en la que se entrecruzan las relaciones entre los tres personajes principales (Eusebio, Julia y Curcio), enfrentados entre sí hasta que se descubren los lazos que les unen. Entonces, gracias a la intercesión de la cruz, la violencia disminuye y el final redime a los hijos penitentes mientras castiga al padre tirano. El esquema calderoniano supone una mayor complejidad y un perfeccionamiento de un conflicto previo, cuya potencialidad dramática se ha sabido aprovechar con ingenio y acierto.

La importancia que posee el enfrentamiento con el padre es muy similar en las dos obras: en Vélez «es la culminación de la historia de Peregrino en su vida como Niño Diablo» (p. 49), mientras en *La devoción* es el último paso en una cadena que acaba en el descubrimiento de su parentesco, el cese de hostilidades, la petición de favor divino y el acto de contrición final. César derrota a su hijo con facilidad y recupera su autoridad a la vez que su hijo se arrepiente finalmente. Entonces, César cambia su función de antagonista con la de padre «que perdona al hijo descarriado y que cumple su función de reintegrarlo al ambiente que le corresponde» (p. 30). Cargado de cadenas es llevado a Nápoles, donde se le conmuta la pena de muerte: el rey lo nombra general y lo destina a batirse «contra turcos y africanos» (v. 2865). Esta es la «penitente recompensa» (v. 2870) mediante la que ha de expiar su culpa, la *satisfactio* que sigue a la *contritio*. A su

²⁰ Ver Sáez, en prensa a.

vez, en *La devoción de la cruz*, Eusebio desiste de luchar por la «fuerza de la sangre», pero aunque Curcio intenta llevarlo preso a Sena (Siena) y así evitar su muerte a manos de los villanos, la justicia (venganza pública) es rechazada y el personaje muere cual chivo expiatorio para resucitar temporalmente y lograr la salvación²¹.

DOS NOTAS Y UN CIERRE

Merece algunas apostillas *Las tres justicias en una* (1635-1640), comedia que desarrolla algunos rasgos de *La devoción de la cruz*²², sin olvidar un cierto vínculo con la historia de Segismundo²³ y —según trato de probar— con *El niño diablo* de Vélez. El drama se abre con don Lope como líder de una cuadrilla de bandoleros. Se ha dado al crimen por un conflicto de amores (incumple la palabra de casamiento a Estefanía) y el constante enfrentamiento con su padre, don Lope de Urrea. Cuando es perdonado en un primer momento, la disputa por el amor de Violante enfrenta a Lope y don Guillén: pues aunque el primero sabe vencerse a sí mismo e intercede por su amigo, Violante le prefiere, y evita así el incómodo galanteo de Guillén, al igual que Peregrino detiene los lujuriosos deseos del rey Carlos. No obstante, Guillén malinterpreta la situación y quiere batirse, momento en que se interpone Lope padre y recibe un bofetón de su hijo (acto que disgustaría a Calderón años después). Gravemente ofendido, el viejo acude de nuevo ante el rey a reclamar justicia contra un hijo pertinaz. Al igual que Peregrino, Lope cae tras un breve lapso de enmienda.

Enviado por el rey, don Mendo persigue a Lope pero ordena que no muera —Curcio lo intenta sin éxito—, así que es encerrado en un calabozo hasta que se descubre la verdad: Lope es hijo de Mendo y de la hermana de doña Blanca. Otra vez un padre ha hostigado a su hijo para que sea castigado, sin conocer la verdadera relación que los une. Es una suerte de combinación entre los casos de Peregrino y Eusebio: Lope es el hijo rebelde y enfrentado a la autoridad paterna, mas posteriormente se revela que su padre real es don Mendo, quien le ha apresado y llevado ante la justicia. Sin embargo, ahora el rey no es misericordioso, sino que castiga justa y públicamente al criminal dándole garrote vil. Y si el intento de asesinato de Rosmira a manos de Curcio en la prehistoria del drama y su enfermizo ejercicio del poder repercuten claramente en la tragedia de Eusebio y Julia, Lope igualmente purga la culpa propia y ajena, de acuerdo con una exclamación en aparte de don Mendo: «¡Ay, hijo!, castigo has sido / dilatado de mi culpa / hasta aquí» (vv. 3008-3010). El final de *Las tres justicias en una* carece de la dimensión religiosa que presenta *El niño diablo* a lo largo de la trama aunque se difumina en los últimos compases de la pieza, mientras es central en *La devoción de la cruz* al permitir la salvación de los pecadores arrepentidos.

²¹ Ver Sáez, en prensa d.

²² Cruickshank, 2011, p. 247.

²³ Castillejo, 2002, p. 569, escribe: «Este drama repite el tema de un hijo violento castigo por su padre, que Calderón trató de joven en *La vida es sueño* desde el punto de vista del hijo encarcelado. En *Las tres justicias en una*, un Calderón más maduro coloca a padre e hijo en un mismo nivel humano». Se mantiene la referencia a la embajada a Roma, efectuada por Curcio y don Guillén, respectivamente. Su función es similar, ya que contribuye a generar el conflicto: uno imagina celos en su ausencia y mata a su mujer, y el otro se enamora de Violante, causa del enfrentamiento y la nueva caída en el crimen de Lope.

Asimismo, es posible relacionar el *descensus ad inferos* de Peregrino, que simboliza su renacimiento interior, con otras escenas de significado análogo, como la visita a la cueva de Ludovico en *El purgatorio de san Patricio* o con la visión del Demonio encadenado en una gruta de donde no puede salir sin permiso divino en *Las cadenas del demonio* (p. 760b), comedia con la que comparte otros nexos pese a las dudas sobre su autoría²⁴.

La intervención del Demonio también se presta al comentario y en este sentido interesa *El José de las mujeres*, otra comedia calderoniana que repite más de cerca el esquema de Vélez: muerto Aurelio en duelo con Cesarino por el amor de Eugenia, el Demonio posee su cuerpo para tentar a la docta pagana bajo permiso divino (vv. 1025-1050). Rubiera²⁵ señala con acierto que Calderón cambia en esta comedia el patrón recurrente por el cual el Demonio adopta la forma de un hombre muerto: en *El José de las mujeres* reanima su cadáver introduciéndose en él, traza de compleja representación que quizás haya sido inspirada o sugerida al poeta por *El niño diablo*. Con una variación importante: si en Vélez no se descubre el engaño hasta la tercera jornada, en Calderón se conoce la suplantación desde el final de la primera.

Algo al margen —por tópico o menos importante— está la función de la entidad maligna como símbolo erótico o promesa de libertad, la ayuda de un aliado (el ermitaño y san Bartolomé) o la significativa presentación del diablo y sus esclavos como desorientados: si el Demonio se presenta en *El mágico prodigioso* como un viajero desorientado y luego cual náufrago, Peregrino se pierde al final de la segunda jornada hasta que halla la ermita y experimenta el encuentro con Polidoro, mientras que en *Las cadenas del demonio* Irene se aparta del «*mezzo del camin*» por su persistente defensa de Astarot (p. 750a).

En suma, queda clara la relación entre *El niño diablo* y la dramaturgia calderoniana. Este fructífero camino, que completa la red intertextual en torno a la comedia de Vélez presentada por Rodríguez López-Vázquez, no solo ilustra la trascendencia de la comedia de Vélez sino que contribuye a iluminar algo más los elementos que pudieron nutrir (de modo consciente o no) la *inventio* de Calderón y avivar su originalidad, a la vez que se aprecia la progresiva transformación en el tratamiento de ciertos temas comunes.

Referencias bibliográficas

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
 ANTONUCCI, Fausta (ed.), P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona, Crítica, 2008.

²⁴ Lida de Malkiel, 1983, p. 441. Cito por la edición de Valbuena Briones. No vio la luz en ninguna de las partes en vida de Calderón, ni dio noticia de ella en sus dos listas, la de don Pedro Marañón o la enviada al duque de Veragua. Aparece, en cambio, en el catálogo de Vera Tassis, donde se indica su circulación en sueltas. Fue publicada en la *Octava parte*, 1684. Wilson, 1962, rechazaba su autenticidad, pero Vega García-Luengos, 2008, pp. 259-262, y Coenen, 2009, pp. 115-120, la defienden. Cruickshank, 2011, p. 394, plantea la opción de que se trate de una comedia escrita en colaboración (ya lo proponía Hartzzenbusch) que apareció publicada solo a nombre de Calderón, lo que explicaría sus ecos calderonianos y su ausencia en las relaciones de sus obras.

²⁵ Rubiera, 2011, p. 1313.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las cadenas del demonio*, en *Obras completas, I. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 733-765.
- , «*La devoción de la cruz*». *Edición crítica y estudio textual*, ed. A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011. [Trabajo de investigación tutelado.]
- , *El mágico prodigioso*, ed. N. Fernández Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2008.
- , *El José de las mujeres*, ed. J. Aparicio Maydeu, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994. [Tesis de doctorado inédita.]
- , *El purgatorio de san Patricio*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University, 1988.
- , (falsamente atribuida), *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas*, ed. C. B. Kirby, Kassel, Reichenberger, 2003. [2.^a versión]
- , *Las tres justicias en una*, ed. I. Benabu, en *On the Boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2005.
- COENEN, Erik W., «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla*, 2009, pp. 112-134.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada, eds. I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. J. L. Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- DELGADO MORALES, Manuel (ed.), P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- GARCÍA, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. V. Roncero, 2.^a ed., Pamplona, Eunsa, 1998.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «¿*El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara fuente de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca?», en *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. XV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Québec, 5-8 de octubre de 2011)*, eds. E. I. Deffis, J. Pérez Magallón y J. Vargas Luna, en prensa.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Buenos Aires/México/ Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 369-449.
- LUNDELIUS, Ruth, «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. G. Peale, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1983, pp. 52-57.
- MANSON, William R., y C. George PEALE, (eds.), L. Vélez de Guevara, *El espejo del mundo*, intr. M.^a G. Profeti, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- PEDROSA, José Manuel, «Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folclórica)», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, coords. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 733-745.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (intr.), L. Vélez de Guevara, *Los tres portentos de Dios*, eds. W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.
- RUBIERA, Javier, «Teología contra dramática: a vueltas con el demonio y la censura en *El José de las mujeres* calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación*

- Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostella, Universidade de Santiago de Compostella, 2011, vol. 3, pp. 1313-1320.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a (intr.), L. Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, eds. W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.
- SÁEZ, Adrián J., «Una aproximación a *La devoción de la cruz*, drama temprano de Calderón», en *Contra los mitos y sofismas de la «teoría literaria» posmoderna (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, eds. J. G. Maestro e I. Enkvist, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 217-241.
- , «*La devoción de la cruz*». *Edición crítica y estudio textual*, ed. A. J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011. [Trabajo de investigación tutelado.]
- , «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», en prensa a.
- , «Paradigmas y estructuras en las comedias triples del Siglo de Oro», en prensa b.
- , «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, en prensa c.
- , «Violencia y poder en *La devoción de la cruz*», en *La violencia en Calderón. XVI Coloquio Angloamericano sobre Calderón (Utrecht-Ámsterdam, 18-22 de julio de 2011)*, coord. M. Tietz, en prensa d.
- SUTHERLAND, Madeline, «*La leyenda de Lisardo* en la literatura española», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, California, 24-29 agosto de 1992)*, coord. J. Villegas, California, University of California/Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, vol. 3, pp. 282-291.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. G. Peale, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1983, pp. 39-51. [Antes en *Arbor*, 398, 1979, pp. 27-39]
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón, Vélez de Guevara y la vida como sueño: la incierta dirección de un paso perdido», en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, eds. M.^a L. Lobato *et al.*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1995, pp. 117-130.
- , «Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberomericana/Vervuert, 2006, pp. 587-608.
- , «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 249-271.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El niño diablo*, eds. W. R. Manson y C. G. Peale e intr. A. Rodríguez López-Vázquez, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.
- , *Los tres portentos de Dios*, eds. W. R. Manson y C. G. Peale e intr. A. Rodríguez López-Vázquez, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- WILSON, Edward M., «An Early List of Calderón's *Comedias*», *Modern Philology*, 60/2, 1962, pp. 95-102.
- ZUGASTI, Miguel, «La imagen de Francisco Pizarro en el teatro áureo: Tirso, Vélez de Guevara, Calderón», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo. Actas del Congreso Internacional (Pamplona, 15-18 de enero de 1992)*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 127-144.