



BREVE RECORRIDO POR ALGUNAS GRUTAS LITERARIAS BARROCAS. ATISBANDO EN EL MUNDO DEL MAL

TATIANA ALVARADO TEODORIKA / BOLIVIA

Tal fue el logro de la articulación helena y la hebráica, que las adiciones genuinas y los nuevos descubrimientos han sido raros. Ningún desconuelo fue más profundo que el de Job, ningún desacuerdo con lo mundano fue tan mordaz como el de Antígona [...]. Una gran parte de la literatura y el arte de occidente es una serie de variaciones de temas definitivos [...]. 'Renovar lo todo' [*Make all things new*] grita el revolucionario, en palabras tan antiguas como la canción de Deborah o los fragmentos de Heráclito.

G. Steiner, *After Babel*¹

Como es bien sabido, el espacio es un elemento imprescindible, cargado de un fuerte simbolismo que nos lleva a considerar cada *topos* en un plano connotativo, sobre todo tratándose de obras dramáticas. Uno de estos *topoi* de la literatura y el arte barroco en general es precisamente el de la cueva o gruta. La cueva que, junto con el jardín, el espacio rústico, el muro de una ciudad, la torre y el monte, forma parte de los decorados más utilizados en la comedia del Siglo de Oro².

La gruta puede considerarse como símbolo cristiano primitivo de la regeneración física y espiritual³, como lugar de milagros, lugar de silencio y soledad necesarios para la meditación y el conocimiento; como refugio de eremitas (donde en muchos casos se hace referencia a la virgen o a la vida de algunos santos y que llegan a convertirse, en ciertas ocasiones, en lugares de peregrinación); puede considerarse también como lugar de prisión o de reclusión; o lugar de magia, hechicería y adivinación (donde los poetas aprovechan la tradición literaria y folklórica en torno al tema), que en muchos casos se vinculan con el mal o con el mismo demonio y se advierten como "ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los

instintos"⁴... Estas diversas consideraciones nos llevan a coincidir con J. Gállego quien, a partir de la pintura, se refiere a la ambivalencia de este sitio, interpretándolo como "objeto figurativo procedente del teatro medieval que lleva consigo una significación variable, a veces infernal, a veces sagrada"⁵.

Hace poco más de un año, José María Díez Borque se refería al interés de llevar a cabo un recorrido por las "cuevas literarias" del siglo XVII, un recorrido por ese "mundo misterioso, sobrecogedor, terrorífico, compuesto por llamas, sombras, relámpagos, viento de brama", que nos conduce hacia una literatura de "truculencia, terror [y] misterio"⁶. Siguiendo a Díez Borque en su reflexión, lo que en la cueva se plantea no es un mundo fantástico, sino más bien verosímil (según el sistema de referencias de la época), de una verosimilitud ya histórica, ya atemporal. Las cuevas que me incumben se relacionan más bien con esta verosimilitud atemporal pues se trata del mundo lúgubre y de las profundidades del mal, mundo de ficción o, mejor dicho, de fingimiento.

Las cuevas que me he propuesto visitar son eco constante del dominio del mal, espacio dominado por la oscuridad y las sombras que sólo reproducen ilusiones

falsas y apariencias. Esa confusión seductora ciega al hombre y lo corrompe, entreteniéndolo en la ruina, de la que no logra percatarse. Este mundo del mal es guarida del demonio, de modo que se representan en él muchas de las imágenes del infierno que se reprodujeron y enriquecieron en el curso de los siglos. Se trata, ya de un lugar de tentación en el que el hombre cae en el pecado, en el que el mal se sirve del engaño; ya de un lugar de angustia y sufrimiento, donde el hombre purga sus culpas.

A través de ejemplos presentes en tres obras dramáticas: de Mira de Amescua, de Calderón y de Juan Ruiz de Alarcón, voy a concentrarme en las cuevas o grutas que, en tanto morada del demonio, buscan que quienes llegan a ser víctimas del mal sean huéspedes de sus paredes, ya sea de forma real o alegórica. Pero se verá también que, como espacio inhóspito y sombrío, suspendido entre la luz y la oscuridad, entre cielos e infiernos, son lugar en el que se deja entrever la luz que, si bien ciega, ilumina y nos encamina hacia la verdad. Piénsese, por ejemplo, en la analogía que se hace ya en *La República* entre el sol y la verdad⁷. De esta forma, las grutas representan un punto particularmente importante en el camino de ascensión hacia un plano superior, una ascensión que pareciera requerir de un *descenso ad inferos* previo.

EL ESCLAVO DEL DEMONIO⁸

Para comenzar, me interno en la cueva de *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua. *El esclavo del demonio* (que se imprime en 1612) es una comedia basada en una leyenda hagiográfica lusitana de la vida del portugués Frei Gil de Santarém, un religioso afamado por su virtud, que llega a pactar con el demonio para aprender de su magia. En la comedia, Don Diego de Meneses está enamorado de Lisarda, pero le es imposible pedir la mano de la dama, pues sus manos han sido manchadas con la sangre de la familia, al matar al hijo varón de don Marcelo, padre de Lisarda. Don Diego quiere robarse a Lisarda, con el consentimiento de ella, pero Don Gil lo disuade de entrar en sus aposentos por el balcón. Don Diego queda disuadido pero, ante la escalera y bajo el balcón, es Don Gil quien cae en la tentación y sube a los aposentos de la dama a deshonrarla, haciéndose pasar por Don Diego en la oscuridad, y fingiendo luego haber seguido sus órdenes. Así comienza el descenso de Don Gil y de Lisarda a los infiernos, donde él culpa a la mujer por su "tropiezo", diciéndole: "Por ti he perdido el jornal / que esperaba recibir / del Señor universal, / y entro de nuevo a servir / a un amo que paga mal" (I, vv. 91-695). Ambos dejan la ciudad y se recluyen en el monte, y su desaparición,

sobre todo la de Lisarda, da lugar a una serie de malentendidos que contribuyen al enredo.

Dejando a un lado lo que sucede entre Marcelo, su hija Leonor, Don Rodrigo, el Príncipe de Portugal y demás personajes, no por falta de interés sino por privilegiar las escenas que giran en torno a la cueva y su anfitrión, me concentro en los personajes de Don Gil y Lisarda que, a partir de la segunda jornada habitan en el monte de Las Cabezas donde, ya en la descripción, se busca transmitir cierta atmósfera de espanto ("por ásperas quiebras / bajan al valle culebras"; II, vv. 62-63)... En este monte, Don Gil acepta hacerse esclavo del demonio para gozar de Leonor y reniega expresamente "del cielo y del bautismo, / perdiendo a Dios la fe y la cortesía" (II, vv. 480-481), firmando, con su sangre, un pacto con el diablo. El asilo del demonio es la cueva, como lo afirma el mismísimo diablo (II, v. 492), y ahí es donde enseña a Don Gil la nigromancia que había aprendido en la cueva de Toledo (II, vv. 374-378).

En esta comedia no llegamos a introducirnos en la lúgubre morada, el relato de la acción que se desarrolla en la cueva es más bien ticsoscópico: Don Gil refiere a Lisarda su aprendizaje de nigromancia en ella (II, vv. 500-501), y vemos a los esclavos del demonio entrar y salir de la gruta cada vez que cometen atrocidades en el monte (cfr. ej. II, vv. 642-655). Por otro lado, el diablo hace creer a Gil que le entrega a Leonor para poder gozarla, cuando en realidad no se trata más que de una ilusión, Gil entra en la cueva para poder llevar a cabo su plan tan deseado⁹. No es sino al salir que cae en cuenta del engaño, cuando sale con aquella ilusión de "Leonor" en brazos diciendo: "Quiero, divina Leonor, / pues que merezco gozar / destes regalos de amor, / tener luz para juzgar / de tus partes el valor. / No es bien que tanta ventura / se goce en la cueva oscura, / aunque a ser Águila yo / victra los rayos que dio / este sol de tu hermosura. / ¡Dichoso yo, que he gozado / tal ángel! ¡Jesús! ¡Qué veo?" (III, vv. 567-579). A la luz del sol, hurtado el velo que cubría aquella sombra, Gil ya puede ver que la supuesta Leonor, no era sino un saco de huesos bajo un paño de brocado...¹⁰

Como bien lo dice el mismo Gil, ventura tanta en la cueva no ha de ser sino sombra o visión, apariencia y mentira. Ante esta evidencia, él no vuelve a refugiarse en la oscuridad, busca ampararse en la luz, arrepintiéndose de todos sus pecados. Acude a los ángeles para que intercedan por él (modificando Mira de Amescua la tradición, donde es la Virgen quien intercede), y tras una lucha entre el ángel caído y un ángel del cielo, el pacto que se había firmado desaparece y, ante el perdón, Gil es llamado a la penitencia, y sale así definitivamente de la oscuridad gracias al poder iluminador del libre albedrío.

EL MÁGICO PRODIGIOSO¹¹

El mágico prodigioso de Calderón se encuentra en estrecha relación con *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, pues aquella recurre a ésta en su elaboración. La gruta de *El mágico prodigioso* de Calderón, como la de *El esclavo* de Mira, también es morada del demonio. Calderón escribe esta obra para las celebraciones del Corpus Christi de la comunidad toledana de Yepes, en 1637 (pero la obra aparece publicada en su versión modificada en 1663 en la *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*), poniendo en escena algunos episodios de la vida de San Cipriano y Santa Justina¹². No deja de ser una de las obras representativas de Calderón, no sólo debido a los espléndidos versos y a su construcción dramática, que supera a la de *El esclavo* de Mira, sino, además, por su influencia posterior en el *Fausto* de Goethe¹³.

En la obra, Cipriano es un estudiante que ocupa su tiempo en la lectura y la reflexión sobre la existencia de un dios único y todopoderoso, a través de una sentencia de Plinio: "dios es una bondad suma, / una esencia, una substancia, / toda vista, toda manos" (p. 813)¹⁴. El demonio, en atuendo de galán, interrumpe las reflexiones de Cipriano, pero no logra contradecirlo en sus deducciones. Ante ello, decide vengarse, y la mujer entra nuevamente en escena como instrumento del demonio, quien busca tentar a Cipriano con la belleza de Justina. Leilo y Floro, que están enamorados de ella, se desafían uno al otro, pero Cipriano los disuade y promete interceder ante la dama que desconoce. Al presentarse en casa de Justina, Cipriano queda prendado de su belleza y, en lugar de intervenir por sus amigos, le declara su amor, pero ella lo rechaza. El demonio, valiéndose de su propia sombra, se encarga de crear confusión entre Leilo y Floro difamando a Justina. Los dos pretendientes están dispuestos a pasar a un duelo, pero el gobernador, padre de Leilo, lo impide y los encarcela.

Mientras, el demonio se aparece como náufrago ante Cipriano, en un paseo por la orilla del mar, y con los poderes mágicos que dice tener, propone a Cipriano su ayuda para conquistar a la dama, o más bien, poseerla. Para convencerlo, mueve una montaña de un lado a otro y hace aparecer una ilusión de Justina en una cueva. Esta añagaza parece una alusión a ese mundo interior de la gruta como mundo de ilusiones y engaños del mal, pero Cipriano, sin sospecharlo, acepta la ayuda y firma la cédula que el demonio le había pedido. Esta es una de las modificaciones que integra Calderón en la dramatización de la tradición legendaria: el pacto con el demonio al que recurre el filósofo Cipriano para lograr acercarse a la bella

y virtuosa Justina. Este pacto nos interesa en la medida en que el demonio promete a Cipriano enseñarle magia en el lapso de un año bajo la condición de que: "en una cueva encerrados, / sin estudiar otra cosa, / hemos de vivir entrambos" (p. 832).

Cipriano se interna en la cueva y abandona así la meditación filosófica en la que ocupaba sus horas. Una vez transcurrido el año previsto, Cipriano sale de la cueva, pero el demonio lo tacha de osado e ignorante por haberse atrevido a salir a "ver del sol la faz brillante" (p. 833), consciente de que la luz acomete contra la oscuridad subterránea a la que el estudiante se había entregado durante todo un año; esa luz que acompaña al libre albedrío ante el cual el demonio es impotente, como él mismo lo declara:

aunque el gran poder mío
no puede hacer vasallo un albedrío
puede representalle
tan extraños deleites, que se halle
empeñado en buscarlos,
e inclinarlos podré, si no forzallos (p. 834).

El demonio se servirá de sus artimañas para presentar una figura que, cubierta con un manto, se hará pasar por Justina ante Cipriano, pero cuando él le quita el manto en un "sitio, que oculto, / ni el sol le penetra a rayos, / ni a soplos el aire puro" (p. 838), en lugar de Justina, Cipriano se encuentra, como Gil en *El esclavo*, con un esqueleto.

En *El esclavo*, Gil llega a poseer a Leonor en la cueva, el mundo lóbrego en el que el diablo representa sus burlas. Cipriano en cambio, si bien se encuentra en un lugar oculto en el bosque, ya no está en la cueva, y se desengaña de las tretas del demonio antes que ninguna unión carnal con Justina tenga lugar¹⁵. Cipriano, se convierte entonces al cristianismo y proclama su religión ante el gobernador quien tenía ya presa a Justina por cristiana, de modo que ambos mueren martirizados.

Una vez más, la salida de la cueva, la luz que ilumina y el libre albedrío que la acompaña, son los primeros pasos hacia el desengaño. Para Cipriano, también es la llegada del conocimiento de la verdad teológica que vivía buscando.

LA CUEVA DE SALAMANCA

En *La cueva de Salamanca* del dramaturgo novohispano Juan Ruiz Alarcón y Mendoza (que se publica en el primer volumen de comedias del autor, en 1628, junto con otras siete), la cueva es sobre todo alegórica pero, como se verá,

cumple la misma función que en las comedias anteriores, es decir, la de morada del mal, mundo de fingimientos. No se trata de una de las comedias memorables del dramaturgo sin embargo, me interesa subrayar algunos elementos que presentan semejanzas con las dos comedias anteriormente aludidas.

El enredo en esta comedia es bastante intrincado y el desenredo un tanto áspero. La cueva en esta obra no aparece en sentido propio, sino más bien figurado. Don Diego lo dice claramente:

Retórica la fama, de figura
alegórica usando, significa
la verdad de la cueva en la pintura.
Ésta que veis obscura casa chica,
cueva llamó, porque su luz el cielo
por la puerta no más le comunica (I, vv. 777-782)¹⁶.

Don Diego se refiere a la minúscula casa de Enrico, donde Diego se esconde con Zamudio, el gracioso letrado, después de haber hecho de las suyas, como pasatiempo, en compañía de su amigo, Don García, contra la ley. En la cueva engaña Enrico a la ley, pero es también en una cueva donde el marqués de Villena y Enrico hacen una burla al gracioso y lo engañan sirviéndose de la magia. Zamudio se encuentra con Lucía, la criada de doña Clara, para comer juntos a orillas del Tormes, pero cuando sentados y habiendo sacado el canasto con la comida, desaparecen el vino y el pan, mientras que la fruta y el tocino se convierten en carbón. Luego, cuando Zamudio se acerca para abrazar a Lucía, en lugar de sus brazos, se encuentra con los de un león. Tras el susto del gracioso, aparecen Enrico, Don Diego y el Marqués, y entonces se nos advierte que el lugar en el que Zamudio había estado no eran las orillas del Tormes, sino, nada más y nada menos que, la cueva de Enrico (II, vv. 391-417).

Como puede apreciarse, la cueva sigue siendo el lugar en el que la verdad nos es vedada y no hay luz que nos lleve por el buen camino. Si bien la cueva no es, en este caso, morada del demonio, habrá que considerar un elemento muy importante: don Enrico, estudioso como es y como se lo considera, se presenta él mismo como un pecador, pero no como un pecador cualquiera. Nacido en Francia de padres honrados, tras haber recibido una buena educación, cuenta que conoció en Italia a Merlín, quien le enseñó quitomancia y nigromancia (I, vv. 351-410). La alusión a Merlín da, definitivamente, otra lectura a los estudios de Enrico, pues, según dictaba la tradición y como lo recuerda Don García (otro alumno del mago), a Merlín "lo concibió de un demonio / una engañada doncella" (I, vv. 679-680), de modo que los estudios que

realizan Enrico y Don García se hacen bajo la tutela del diablo, como lo reconoce el propio Zamudio, cuando dice que lo que hace Enrico es predicir las artes de Belcebú (II, vv. 534-537). Con la alusión a Merlín y su relación con la magia diabólica, el demonio se presenta también en esta comedia.

Además, como puede constatar, los estudios son otro elemento transversal en estas obras, aunque en diferentes niveles: Don Gil, en *El esclavo del demonio*, se dedica al estudio; de forma más manifiesta lo hace Cipriano, en *El mágico prodigioso*; y Enrico y Don García en *La cueva de Salamanca*. Éstos se dedican expresamente al estudio: de matemática, aritmética, cosmografía y arte mágica (I, vv. 697-728), y es ésta última la que los hace diferenciarse de Don Gil o de Cipriano. En esta obra el estudio de la magia implica una suerte de pacto con el demonio que no se explicita en la comedia, pues la presencia del diablo no se hace física; sin embargo Don Diego, enuncia las palabras de Enrico cuando dice que la Nigromancia nos hace presos (I, vv. 516-522), como presos del demonio quedan don Gil y Cipriano tras la aprobación de su pacto.

Al final de la obra, tal vez por el uso que hacía de la magia, o quizás por haber escondido a Don Diego y a Zamudio, capturan a Enrico; y cuando don Diego y varios otros estudiantes se pronuncian contra el rey, en un abrupto desenredo, se inicia una controversia entre Enrico y un teólogo en la catedral de Salamanca sobre la licitud de la magia. En esta controversia se hace referencia a los tres tipos de magia (cfr. III, vv. 643-792) a los que se refiere el jesuita Martín del Río, en su *Disquisitionum magicarum* (Lovaina, 1599), a saber: la natural, la artificial (subdividida a su vez en adivinatoria y operatriz) y la demoníaca. En esta comedia, la magia termina interpretándose como un arte diabólico, siguiendo de cerca lo que estipula fray Martín cuando afirma que todas las operaciones mágicas implican un pacto entre el mago y el demonio; además, el vínculo es fácilmente perceptible si se considera que la magia demoníaca tuvo famosas escuelas precisamente en Salamanca, en Toledo, y en la cueva de Visignano en Italia.

En el caso de esta comedia estamos lejos del mundo terrorífico, compuesto por llamas, sombras, relámpagos, viento de brama al que se refería Díez Borque. Sin embargo sigue tratándose de un mundo misterioso de verosimilitud atemporal.

Como se ha podido ver, la alegoría de la cueva, la presencia del estudioso y el pacto con el demonio se presentan en *La cueva de Salamanca*, con el mismo significado con el que los encontramos en *El esclavo del demonio* o en *El mágico prodigioso*, aunque utilizados con menos

maestría. El pasaje del *locus terribilis* al *locus amoenus* es común a las piezas referidas. El hombre parece constreñido a una estancia en la penumbra para reconocer al fin la luz de la verdad¹⁷.

El uso que Mira de Amezcuá, Calderón o Ruiz de Alarcón hacen de la cueva / gruta difiere mucho del de Pérez de Montalbán, por ejemplo. Éste, en su *Polifemo*, presenta a un cíclope como alegoría del demonio, que concibe su cueva como el mundo entero ("abrile de par en par / mi cueva, porque mi cueva / es la redondez del mundo", mundo en el que tiene presos con grillos y cadenas a sus cautivos)¹⁸. Mira, Calderón y Ruiz de Alarcón, utilizan la gruta / cueva como el sitio subterráneo que realmente es, limitando el mundo infernal al mundo de los subsuelos o a un espacio limitado gobernado por el engaño.

Sin embargo, entre la gruta y la salida de la misma se recuerda, en estos casos, aquella marcada oposición que los helenos hacían del mundo ctónico y el uraniano. El antagonismo, que se refuerza en los primeros siglos del cristianismo y en el período medieval orientando el espacio simbólico de abajo hacia arriba¹⁹, se relaciona con una restabilización del orden cósmico. A imagen de Cristo, que baja a los Infiernos para subir al Cielo y renovar el pacto del hombre con Dios²⁰ (creencia que se convierte en un vehículo para una teología de la justicia y la misericordia que llega a ser teología de la salvación universal), de esa misma manera se propone una estructura de rearmónización en estas comedias. El patrón del orden perturbado - orden restablecido, propuesto por A. Reichenberger, se reconoce en estas obras, y coincide, además, no con el restablecimiento del estado anterior del personaje, sino con la elevación de su ser.

Las cavernas que hemos visitado recuerdan la de Adullam, donde David se siente desamparado de su Dios y pide ayuda en medio de aquella prueba que al final logra vencer, lugar donde pierde la confianza que depositaba en su Dios, pero también su libertad (V. Salmos 141-142). En el caso de las dos primeras comedias, se recuerda también aquella gruta virgiliana de la Sibila, en la descripción del horror.

Pero fuera de la descripción, el paradigma platónico está latente en sendas obras, aunque en estos casos el cosmos como caverna al que el filósofo se refería se haya limitado físicamente a una caverna de existencia efectiva que no es el cosmos, pero está en él²¹.

A aquellos hombres obligados a permanecer en la morada subterránea, como dictaba Platón, donde están "con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza"²², a ellos se parecen Don Gil y Cipriano. Podría decirse, parafraseando a Platón, que cuando alguno de ellos es desatado de aquellas cadenas y se levanta súbitamente, vuelve el cuello y camina hacia la luz, aunque queda perplejo ante la comparación del mundo de engaños en el que vivía y el nuevo mundo de verdad que se le muestra, se acuerda de su primera morada y se siente feliz del cambio²³.

"La caverna y sus espectáculos de sombras y de marionetas representan este mundo de apariencias agitadas del que el alma debe salir para contemplar el verdadero mundo de realidades"²⁴. El mito platónico supone una experiencia en las tinieblas, un paso por este mundo de ilusiones falsas, apariencias, que invita al paso hacia el espacio de la luz y la verdad, en una ascensión espiritual del *pneuma*.

NOTAS

- ¹ Steiner, 1975, p. 23. La traducción del inglés es mía.
- ² Ver Casa - García Lorenzo, 2002, p. 131.
- ³ Molina Gómez se refiere al simbolismo ancestral de la cueva como lugar de regeneración, a la cueva como matriz cósmica. Alude al mito del nacimiento de Zeus y al de Demeter en este lugar. En el cristianismo, subraya el lugar que ocupa la cueva ya desde el nacimiento de Cristo (siguiendo el apócrifo *Protoevangelium Iacobi* y sustentando esta idea con otros textos posteriores), y su relevancia como lugar de regeneración a través de la resurrección de Cristo en el *antro redentor*. La cueva sería también, siguiendo a Eusebio, base de la construcción de la iglesia. Los términos que el mismo emplea para calificar a la cueva, son tan reveladores como: *hieron antron, mystikon antron, soterialon antron, theion antron*. Más adelante, Molina Gómez se refiere a la relación de la gruta con la tradición mariana. Ver Molina Gómez, 2006.
- ⁴ Arellano, 2001, p. 87.
- ⁵ Gállego, 1984, p. 242.
- ⁶ Ver Díez Borque, 2008, p. 7.
- ⁷ Juan Araos hace un estudio sobre la luz y la verdad en *La República* de Platón. Explica cómo la luz está íntimamente relacionada con el sol, y permite el desarrollo intelectual y físico. El sol, además, está directamente ligado a la divinidad y, en este sentido, es inicio contemplativo de la filosofía. Más adelante, tras el mito de la caverna, evidencia cómo se perfeccionan los símiles del sol y de la línea en la formación gradual de nuestra naturaleza y, por lo tanto, de nuestra iluminación. V. Araos, 2002.
- ⁸ Para esta comedia me he servido de la versión digital que puede consultarse en la Biblioteca virtual Cervantes. Mira de Amescua, 2004.
- ⁹ Recordemos que la doctrina católica "niega al demonio la capacidad de realizar milagros, pero acepta que pueda simularlos de tal manera que llegue a engañar los sentidos de aquellos que han contemplado tales maravillas [...]. Todo lo que él puede hacer se limita a producir fantasías sobre la imaginación, pero sin atentar contra el libre albedrío, que nunca deja de operar". Ver Gómez-Villegas, 2006, p. 78.
- ¹⁰ En su trabajo sobre el espacio y estructura en *El esclavo del demonio*, L. González presenta un interesante paralelo entre la escena de deshonra de Lisarda, cuando Don Gil se introduce en sus aposentos haciéndose pasar por Don Diego, y la escena del engaño en la cueva, en la que Gil entra creyendo tener en brazos a Leonor. Ambos personajes esperaban a unos amantes pero, en vez, reciben a otros, que no son los deseados. Cfr González, 2002, pp. 246-247.
- ¹¹ Si bien *El mágico prodigioso* es de fecha posterior a la de *La cueva de Salamanca*, la última obra que considero en este análisis, me ocupo primeramente de la obra calederoniana debido a su relación directa con *El esclavo del demonio*.
- ¹² Vittoria Curlo se refiere a la falta de documentos históricos que confirmen la existencia real de estos dos mártires, de modo que, en su estudio, propone como antecedente principal a esta obra el mito de Apolo y Dafne. Ver Curlo, 2002. Valbuena Prat y Menéndez Pelayo consideran el *Flos Sanctorum e Historia general de la vida y hechos de Jesucristo y Señor nuestro y de todos los Santos de que reza y hace fiesta la Iglesia católica* de Alonso de Villegas como fuente principal de *El mágico prodigioso*. Gómez-Villegas, considera, además del *Flos sactorum*, la *Leyenda dorada* de Voragine. Ver Gómez-Villegas, 2006, p. 88.
- ¹³ I. Arellano presenta un detallado estudio de esta obra, en el que se refiere a sus fuentes, al proceso de conversión de Cipriano, el papel que desempeña el demonio y el libre albedrío de Justina dentro de la trama religiosa y filosófica, sin olvidar a los graciosos. Ver Arellano, 1990.
- ¹⁴ Este pasaje se encuentra en su *Naturalis Historia*, 2, 7.
- ¹⁵ Esto queda claro en la obra, contrariamente a lo que señala Charles Aubrun en su artículo sobre *El mágico*: "l'amour charnel est une première étape dans cet engagement nécessaire, puisqu'il suppose un dépouillement, un oubli de soi et un désir d'union, de communion avec autrui". Ver Aubrun, 1973, p. 42.
- ¹⁶ Cito a partir de la edición digital de la Biblioteca virtual Cervantes.
- ¹⁷ Cacho Blecua se refiere a las cuevas en las novelas de caballería: "en ese espacio subterráneo alternarán los ámbitos paradisíacos y los infernales, la claridad y la oscuridad más profunda". Y es que pareciera ser que "para llegar al locus amoenus existente en muchos casos en su interior [fuera] preciso atravesar el locus terribilis que generalmente le antecede". Ver Cacho Blecua, 1995, pp. 103 y 120 respectivamente.
- ¹⁸ Pérez de Montalbán, pliego A.
- ¹⁹ Le Goff se refiere al antagonismo derecha-izquierda, omnipresente en los textos vetotestamentarios, y poco presente en los neotestamentarios, en relación con el antagonismo arriba-abajo, que se impone posteriormente. Ver Le Goff, 1981, pp. 10-11.
- ²⁰ Hechos 3, 15; Romanos 8, 11; Corintios 15, 20.
- ²¹ L. González hace referencia a una variante textual de mucha relevancia en *El esclavo del demonio*: "En un parlamento largo y retórico, el demonio le promete a Gil una maravillosa ciudad. El portugués responde: No quiero dueño y maestro / cuya ciencia al mundo espanta / repúblicas de Catón / en la idea fabricadas. Ángel Valbuena Prat cambia 'Catón' a 'Platón' de acuerdo con la edición de 1649 [...]. Parece un error tan manifiesto que resulta extraño que no se haya modificado hasta después de la muerte de Mira (1644). No hay manera de saber si en las representaciones que se hicieron del texto se conservó 'Catón' o si fue reemplazado por 'Platón'". V. González, 2002, pp. 251-252.
- ²² *La República*, VII, 514a.
- ²³ Ver *La República*, VII, 515c...
- ²⁴ Chevalier y Cheerbraut, 2000, p. 180. Ver también pp. 181-184. La traducción del francés es mía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARACOS UZQUEIDA, J., "(no vele poco la luz)", *Classica Boliviana. Actas del III Encuentro boliviano de estudios clásicos*, La Paz, Plural, 2002, pp. 11-21.
- ARELLANO, Ignacio, "La construcción dramática de *El mágico prodigioso de Calderón*", *Anuario de estudios filológicos*, 13, 1990, pp. 7-26.
- AUBRUN, Charles, "El mágico prodigioso. Sa signification et sa structure", en *Studia Iberica. Festschrift Flásche*, Bern-München, Francke, 1973, pp. 35-46.
- CACHO BLECUA, "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites", en "Descensus ad inferos". *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. P. M. Pifreco Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127.
- CARRIZO RUEJDA, Sofía, "El Purgatorio de San Patricio y la dramatización del relato de viaje. Códigos, decorado verbal y texto literario", en I. Arellano ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón. Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 111-119.
- CASA - GARCÍA LORENZO, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CÁSEDA TERESA, JESÚS FERNANDO, "Los santos Emeterio y Celedonio en la obra teatral *Los tres blasones de España*, de Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello", *Kalakrinos*, 5, 2000, pp. 329-336.
- CURLO, Vittoria, "El rema de Cipriano y Justina reléido desde sus orígenes mitológicos hasta *El mágico prodigioso de Calderón*", en I. Arellano ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 133-141.
- DÍEZ BORQUE, "La misteriosa cueva de *Los tres blasones de España*", *Boletín de la Compañía nacional de teatro clásico*, 50, marzo, 2008.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GÓMEZ - VILLEGAS, Nicanor, "Implicaciones teológicas de 'el pacto con el demonio' en la tradición literaria áurea", *Hipertexto* 4, 2006, pp. 75-98.
- JULIO, María Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- MIRA DE AMBESCUJA, *El esclavo del demonio* (edición digital a partir de la Tercer parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, 2004.
- MOLINA GÓMEZ, José A., "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo", *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonino González*, nº 23, 2006, pp. 861-880.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedia famosa sacramental El Polifemo*, suelta, Barcelona, Juan Serra impresor, s/a.
- RAGON, Michel, *L'espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975.