



SUAVED



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**“El Diablo y la monja” de Manuel Payno.
Problemas de filiación genérica en un relato sobre el Diablo**

**Tesis que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Presenta:

José Alejandro Vera Jáuregui

Directora:

Dra. Verónica Hernández Landa Valencia

MÉXICO D. F. MAYO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la UNAM porque la oportunidad de estudiar en sus aulas es privilegio de pocos.

A mi madre por mantener viva la ilusión.

A mi adorada Frida Alexa por alentar mis sueños con su existencia.

A Leticia y Georgina por su apoyo incondicional.

A mis amigos: José Cruz y Armando Fabila, Saúl Padilla, Martín Téllez e Ignacio Yescas porque, de entre todos los demás, durante este recorrido siempre estuvieron en las excelentes, en las buenas, en las malas y, sobre todo, en las peores.

A mis maestros: Raúl Aguilera, Alicia Bustos, Bertha Couvert, Marco Molina, Galdino Morán, Yosahandi Navarrete, Eugenia Negrín, Lourdes Penella, Leticia Rosales, Rebecca Soto, Alma Rosa Torres, José María Villarías y Ramón Zacarías, porque todas sus enseñanzas son invaluable, pero más que hoy me honren con su amistad.

A mis compañeros de viaje cuya lista es extensa.

A todos aquellos que me alentaron cuando la desesperación y la frustración parecían vencerme

A quienes pensaron que no sería posible y a quienes trataron de impedirlo porque sirvieron de acicate.

A los que quieran subirse a este barco aunque hayan huido cuando parecía hundirse.

ÍNDICE

Introducción	4
1. La literatura fantástica, los <i>exempla</i>, la hagiografía y lo maravilloso cristiano	
1.1 Deslindes iniciales	11
1.2 Teorías de lo fantástico	14
1.3 Los <i>exempla</i>, la hagiografía y lo maravilloso cristiano <i>versus</i> lo fantástico	23
2. Historia del Diablo	
2.1 Genealogía del ángel caído	28
2.2 El Diablo en la literatura	39
2.3 El Diablo en la tradición hispánica: de España a México	57
2.4 El Diablo en el México del siglo XIX	74
3. Análisis de “El Diablo y la monja de Manuel Payno”	
3.1 Estructura	83
3.2 El voto indiscreto	85
3.3 Las virtudes de Beatriz versus las tentaciones del Diablo	88
3.4 El Diablo y los demonios menores	102
3.5 “El Diablo y la monja”. ¿Cuento fantástico?	111
3.6 Los <i>exempla</i>, la hagiografía y lo maravilloso cristiano en “El Diablo y la monja”	115
3.7 El Diablo y la monja. Breve análisis bajo el contexto histórico de su publicación	119
Conclusiones	122
Anexos	126
Bibliografía	143

Introducción

La divulgación de la obra de Manuel Payno por lo regular se ha centrado en sus dos grandes novelas: *Los bandidos de Río Frío* y *El pistol del diablo*. Tal vez por ello la mayoría de los lectores se queda con la impresión de que Payno no escribió nada más y, por consecuencia, su narrativa corta parece ignorarse completo; por ello, el hallazgo del cuento “El Diablo y la monja” fue tan grato como inesperado.

Ocurrió como sigue: el Diablo siempre ha sido un tema de interés personal y al buscar bibliografía especializada en Internet, encontré un documento de Juan Carlos Pimienta donde analiza de forma superficial el cuento “El Diablo y la monja”, publicado originalmente en *El Álbum Mexicano* de 1849. Los comentarios de Pimienta me resultaron atractivos, pero más el hecho de que, al parecer, no había ninguna otra crítica sobre la historia referida.

Una vez con el relato original en mi poder, me sorprendió el subtítulo “cuento fantástico” y me pregunté si en realidad lo sería; así que esa fue una de mis primeras indagaciones. Tras la primera lectura noté que el cuento de Payno no encajaba en el canon de lo fantástico porque un rasgo común en este tipo de relatos es la intrusión de un elemento insólito en la cotidianidad del personaje principal que lo hace dudar de que dicho suceso en verdad aconteció. En su defecto, el propio lector es quien, tras haber leído algún cuento fantástico, duda de su propia concepción de la realidad, pues el relato lo ha obligado a cuestionarse si lo que está leyendo sería posible. Esto no sucedía en el cuento de Payno y ello acaparó mi atención.

Otra inconsistencia encontrada, respecto a las características del cuento fantástico, resalta en que la protagonista es una joven e incorruptible monja que parece servir de modelo de virtudes para las lectoras del *Álbum Mexicano*. Este dato me remitió al

exemplum medieval, pues en esas historias se resaltaba una o varias cualidades del personaje principal con la finalidad de instruir al público a quienes iban dirigidas. Una característica más que también me refirió a otra tradición narrativa particular, vinculada a los *exempla* y conocida como lo maravilloso cristiano, se encuentra en la intervención milagrosa de la Virgen, hacia el final del relato.

Aunado a esto, hallé elementos propios de la doctrina y liturgia católicas, presentes en el cuento desde el principio, como: un voto a la virgen, alusiones a pecados capitales — temas inseparables del tópico del Diablo—, y a las tentaciones a las que se ve sometida la monja para que rompa sus votos y abandone el convento, que condujeron a una inevitable analogía con los relatos hagiográficos porque en ellos las incitaciones de Satanás formaban parte de las pruebas de fe a las que los futuros santos debían someterse. Esto planteó la posibilidad de que el cuento de Payno tuviera alguna influencia de dicho género

Otro problema observado fue que, por un lado, la historia cuenta que la monja fue obligada a enclaustrarse en un convento y por el otro, ella ansía la libertad. Se desata entonces un conflicto entre el destino de la monja, del que depende su salvación, contra el anhelo de libertad y la nostalgia del héroe romántico. Así, lo que parecía un cuento plagado de características propias de tradiciones narrativas también mostraba rasgos del Romanticismo, corriente literaria propia del siglo XIX.

En cuanto al personaje del Diablo, noté cambios sobresalientes respecto a su imagen tradicional como tentador —que la Edad Media había promovido en algunos relatos ejemplares—, pues aunque parecía conservar su fundamental labor de probar la fe del cristiano, en el relato de Payno es humanizado al grado de ser representado como jugador y parrandero cantante de coplas. En este mismo sentido, se sugiere que son los hombres, y no

el Diablo, los responsables de los pecados cometidos en un notable cambio de rol, al parecer, motivado por una comprensión secular del mundo.

Con todo lo anterior, surgieron las preguntas: si el cuento de Payno era “fantástico” tal como el subtítulo del relato lo indicaba, ¿cómo analizarlo cuando parecía influido por otros géneros tradicionales que se contraponían con su primera filiación genérica? ¿Qué tipo de cuento era? No parecía ser un *exemplum*, pero tampoco parecía contener las características de los relatos fantásticos; entonces, ¿cómo se construye un relato sobre el Diablo, en el siglo XIX, cuando las preocupaciones y la forma de concebir al mundo son distintas a las de la Edad Media? Y por ello, ¿qué papel juega el Diablo en un relato decimonónico mexicano cuando, debido al creciente escepticismo sobre su existencia, ya no es tan temible?

Los problemas de filiación genérica enumerados no se resolvían sólo con “encajonar” al cuento en uno u otro género. Se debía interpretar al cuento en el contexto de su publicación sin olvidar las notables influencias de la narrativa tradicional que el cuento acusaba. Así que, para tratar de resolver los problemas señalados, el presente trabajo debía tener como marco teórico el planteamiento que Mijail Bajtín expone en “El problema de los géneros discursivos”, donde afirma que:

En cada época del desarrollo de la lengua literaria son determinados géneros los que dan el tono [...] cualquier extensión literaria [...] está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria [...] para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración de los géneros discursivos [...] la transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo (Bajtín, 1982, p. 254).

Desde esta perspectiva también me pregunté si sería posible que Payno hubiese llevado a cabo una renovación, reelaboración o adecuación de los géneros¹ mencionados: el *exempla*, la hagiografía y lo maravilloso cristiano —desligándose por consecuencia del cuento fantástico—, y que los haya vinculado con otros elementos típicos del cuento romántico, a partir del cual se desarrolla el problema de la libertad del individuo, para así volverlo atractivo y lograr su aparente cometido principal: aleccionar a las lectoras del *Álbum Mexicano*.

En tanto que se trata de un relato sobre el Diablo, figura que lo mismo ha aparecido en relatos bíblicos, medievales, renacentistas, románticos costumbristas, románticos folclóricos, románticos naturalistas, modernos, góticos, negros, fantásticos, etcétera, mi investigación se centrará en el papel que juega este personaje para señalar cuál o cuáles son las tradiciones narrativas presentes en el cuento de Payno y ver hasta qué punto se lleva a cabo una reelaboración de géneros tradicionales como los *exempla* y de los otros ya mencionados, o si se rompe con ellos y se aproxima a la narrativa romántica. Por supuesto, al analizar al Diablo, no puede dejarse de lado el papel que juega la “víctima” de sus tentaciones —en este caso Beatriz, la protagonista del cuento—, pues no puede entenderse la narrativa del Diablo si no es por la influencia que ejerce en la vida del hombre.

La hipótesis general del presente trabajo se centrará en establecer que el Diablo, en el cuento de Payno, se acerca más al actuar que tiene dentro del catolicismo, al que

¹ En este trabajo se considerará como género la definición que René Wellek y Austin Warren han adoptado y que señala que: “El género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito: dicho más toscamente: tema y público)”. (Wellek y Warren, 1953, p. 278). Asimismo, se considerará la de Miguel A. Garrido quien dice que el género: “Es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia” (Garrido, 1988, p. 25). De este modo, todos los géneros abordados se tomarán por sus características comunes, es decir, como relatos, y serán contrastados entre sí para alcanzar el objetivo de esta tesis.

desempeña dentro del *exemplum* y al que muestra en la hagiografía, con una marcada intención didáctico-moral, y que por ello “El Diablo y la monja” se aleja del relato fantástico. Dentro de estas distinciones, también se mostrarán los rasgos de otras tradiciones narrativas, como la de “lo maravilloso cristiano”.

Al tiempo que se detalla lo anterior, se señalarán cómo se introducen algunos elementos del Romanticismo que parecen transgredir o contraponerse con dicho mensaje didáctico. Todas estas diferenciaciones servirán para señalar los problemas de filiación genérica al que el título de este trabajo apunta.

Para corroborar la hipótesis señalada, esta investigación se ha dividido en tres capítulos. Como ya se ha señalado, el subtítulo del cuento clasifica al cuento como fantástico y por ello ahondaré en tres de las teorías sobre lo fantástico literario que han surgido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Las propuestas de Tzvetan Todorov, Irene Bessière y David Roas darán material suficiente para indagar si el cuento de Payno cumple o no con el canon de lo fantástico. Por otro lado, aquí también se incluyen las características esenciales de los *exempla*, de los relatos hagiográficos y aquellos donde se manifiesta lo maravilloso cristiano para contraponerlas con las de lo fantástico.

Ya que esta tesis se propone reconocer la actuación del Diablo en las tradiciones narrativas que influyen en el relato, el segundo capítulo trazará la historia del ángel caído: desde sus remotos orígenes judíos hasta el cristianismo, para después explicar cómo es asimilado, interpretado y representado en la literatura, desde la Edad Media hasta el Romanticismo. Por supuesto, esta panorámica incluye averiguar cómo llegó el Diablo a México a través de la conquista espiritual de los frailes españoles, así como su evolución en la cultura de la Nueva España, pues si no se aborda toda la evolución del ángel caído, para

comprender toda la tradición narrativa e ideológica que está detrás, sería imposible averiguar cómo actúa el Diablo en el cuento, objeto de este estudio.

En el tercer capítulo analizo el relato desde su estructura inicial y la introducción porque la voz narrativa expresa con claridad la intención didáctico-moral del texto. Más adelante, abordo el conflicto que introduce el problema de la libertad romántica y planteo el malestar general que acusa la protagonista del cuento porque, por un lado, dicha inquietud parece corresponderse con la acedia —un sufrimiento propio de los monjes y considerado en la Edad Media como otra tentación demoníaca para los futuros santos —y por el otro, esta angustia se asemeja a la melancolía propia del héroe romántico. Aquí mismo, examino los elementos que claramente vinculan al cuento con las narrativas tradicionales sobre el Diablo. Hacia el final de este capítulo, retomaré el problema de filiación genérica planteado y señalaré los elementos que permitirán corroborar la hipótesis establecida.

Se ha trazado el camino por el cual se concluirá que, en “El Diablo y la monja”, el Diablo es un personaje que actúa más acorde con otros géneros, que Payno recupera y reelabora en su relato, para tratar de transmitir un mensaje aleccionador sobre el comportamiento que deberían tener las mujeres ante determinadas situaciones, pero también se señalarán las contradicciones que se encuentran desde la introducción y los tópicos románticos como el anhelo de libertad. Así, se evidenciarán los elementos que complican o impiden la clasificación de “El Diablo y la monja” dentro de un género particular.

El presente trabajo espera acercar a los lectores de Payno a su otra narrativa que, como ya se apuntaba, parece estar olvidada; pero no sólo a ellos, también a los interesados en la literatura mexicana del siglo XIX, a quienes se desea ofrecer una propuesta de análisis que contribuya a generar nuevas aproximaciones a la obra de Payno.

Por otro lado, debido a que hay muy pocos estudios sobre el Diablo, como personaje literario de la narrativa mexicana decimonónica, este trabajo también desea contribuir a esta otra línea de investigación en la literatura mexicana del siglo XIX. *Finis coronat opus.*

1. La literatura fantástica, los *exempla*, la hagiografía y lo maravilloso cristiano

1.1 Deslindes iniciales

El hecho de que el cuento “El Diablo y la monja”, desde su aparición en *El Álbum Mexicano* de 1849, tenga por subtítulo, y entre paréntesis, “cuento fantástico”, obliga a cuestionarse si lo es. Ciertamente, no es posible saber si fue el mismo Payno o su editor, Ignacio Cumplido, quien decidió incluirlo, pero se intentará indagar si las características de lo fantástico son verificables en la historia referida y, en caso de que no sea así, se tratará de ver con cuáles otros géneros estarían vinculadas; por ello, se harán los deslindes necesarios para dejar claro en qué consiste lo fantástico y tener un margen más amplio de posibles rasgos que estarían presentes en el cuento. También se abordarán tanto los *exempla*, como la hagiografía y lo maravilloso cristiano, cuyas definiciones se incluirán más adelante. Por ahora se establecerá qué es lo fantástico en literatura porque, como se observará, tiene muchas y distintas interpretaciones.

Flora Botton explica que el término “fantástico” es empleado de forma equívoca y que se nombran así a textos tan variados como folletos, pasquines y revistas ilustradas y que:

Las antologías de cuentos fantásticos agrupan bajo este solo rubro textos tan diferentes como relatos de terror, historias de fantasmas, leyendas folklóricas, cuentos de ciencia ficción o textos de origen mítico. Si todos estos productos pasan al público con el nombre común de “fantásticos” (y son aceptados así) es porque no existe una definición generalmente admitida que sirva de punto de referencia común tanto a los lectores como a los estudiosos (Botton, 2003, p. 11).

Por su parte Remo Ceserani dice que en el terreno de la crítica se perfilan dos tendencias que se contraponen en el análisis de lo fantástico como modo literario concreto y agrega que:

Una de tales tendencias tiende a reducir el campo de acción de lo fantástico y lo identifica únicamente con un género literario, históricamente limitado a algunos textos y escritores del siglo XIX [...] La otra tendencia [...] tiende a ensanchar, a veces, de una manera amplísima, el campo de acción de lo fantástico y hacerlo extensible, sin límites históricos, a todo un sector de la producción literaria que abarca confusamente buena parte de otros modos, formas y géneros (Ceserani, 1999, p. 13).

En este trabajo se tomará la propuesta de Ceserani que limita el surgimiento del género fantástico en el siglo XIX, y para complementarla se desarrollará una breve “historia de lo fantástico” siguiendo a Walter Mignolo.

Para Mignolo, lo fantástico nace hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, y “no hay propiamente literatura fantástica ni realismo maravilloso con anterioridad a estas fechas y es impropio, desde el punto de vista analítico, considerar fantásticos o realistas maravillosos textos escritos en la Edad Media o en el siglo XVI” (Mignolo, 1986, p. 116).

De acuerdo con Mignolo, Gérard de Nerval —en el prefacio para *El Diablo enamorado* de J. Cazzote en 1871—, asegura que el público ya estaba preparado para recibir una ficción narrativa como esa porque en ese entonces:

Los libros sobre la cábala y las ciencias ocultas inundaban las bibliotecas, las especulaciones más extrañas de la Edad Media resucitaban, sobre una forma superficial, adecuadas para conciliarlas con las exigencias de un público frívolo, mitad impío, y mitad crédulo, semejante al público de las últimas épocas de Grecia y Roma. [...] La situación era tal que no se hablaba de otra cosa que de espíritus elementales, de simpatías ocultas, de encantamientos, de posesiones, de migraciones de almas y sobre todo de alquimia y de magnetismo. La heroína de *El Diablo enamorado* no es más que uno de esos extraños demonios que describe Bekker, en el *Mundo encantado*, como íncubos y súcubos (Mignolo, 1986, pp. 120-121).

Por su parte, Julia Barella opina que el éxito de la literatura fantástica se debió a que, durante esta época, se acrecentó en Europa el desarrollo y difusión de las ciencias ocultas,

tales como: el esoterismo, la telepatía, el mesmerismo, etcétera (Barella, 1994, p. 17). Así se entiende la definición que Antonio Risco hace del lector de la época como:

Burgués, medianamente racionalista, formado en una concepción de naturaleza derivada del positivismo y de la física mecanicista. Es cristiano, judío o agnóstico [...] si es católico, aceptará con más facilidad que otros el milagro, pero con la cautela que la Iglesia exige al respecto [...] reprime sus pulsiones supersticiosas y tiende a desplazar hacia lo más hondo de la intimidad al hombre primitivo que aún alienta en él, que quisiera abolir racionalmente y que sólo se manifiesta en ciertas crisis psíquicas. Pero es posible que, por lo mismo, el placer que producen en este lector las obras maravillosas y fantásticas venga en buena parte del halago que ejercen en ese hombre culto elemental que lleva consigo (Risco, 1982, p. 25).

Por otro lado, David Roas, opina que el surgimiento de la literatura fantástica se debió principalmente a que:

Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo real y lo irreal, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco² tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba los límites de la razón y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. Se hizo evidente, por tanto, que existía más allá de lo explicable, un mundo desconocido tanto en el exterior como en el interior del hombre, con el que muchos temían enfrentarse. Y la literatura fantástica se constituyó así en un canal idóneo para expresar tales miedos, para reflejar todas esas realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso, y por tanto, no son factibles de ser racionalizados (Roas, 2001, pp. 23-24).

Roas añade que este proceso no pudo darse sino hasta el siglo XVIII, cuando el racionalismo se constituyó en la única vía de comprensión y explicación tanto del hombre como del mundo. Por lo anterior, es indudable que el origen de la literatura fantástica se

² En la propuesta del teórico español se entenderá lo demoníaco en el sentido que le dio Goethe a lo desconocido y lo define como: “lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón [...] [y que] esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender” (Roas, 2001, p.17).

sitúa hacia finales del siglo XVIII,³ y es hasta el siglo XIX cuando alcanza su clímax en Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Francia, y en el cuento halla la veta más rica para su desarrollo.

1.2 Teorías de lo fantástico

David Roas (2005) asegura que en los últimos cincuenta años numerosas propuestas han tratado de definir el género de lo fantástico desde diversas corrientes como el estructuralismo, la estética de la recepción, la crítica psicoanalítica y la sociología, entre otras (p. 7). Puesto que no hay una definición concreta, sólo queda abordar las teorías más reconocidas o difundidas pese a sus apologistas y detractores.

Aquí se comenzará por la definición de Tzvetan Todorov pues, de acuerdo con Remo Ceserani, en la década de los sesenta, logró una sobresaliente crítica que llamó la atención de todo el mundo hacia la literatura de lo fantástico.⁴ Desde la perspectiva estructuralista del escritor búlgaro, se destaca el propósito de explicar la literatura fantástica a través de los elementos formales que la constituyen, entre otros aspectos, en los cuales sus antecesores no habían reparado. La teoría de Todorov se centra en afirmar que:

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión, en otras

³ Roas hace ver que el consenso entre los críticos sobre la fecha de nacimiento de lo fantástico es notorio y entre los nombres que cita se encuentran: Pierre Castex, Roger Caillois y Roger Bozzeto, entre otros (Cf. Roas, p. 223).

⁴ Claro que tampoco Todorov fue el primero y él mismo lo acepta en su “Introducción...”; estudiosos como P. Georges Castex, Louis Vax, M. Schneider, entre otros, ya habían abordado el problema de lo fantástico. Ceserani (1999), afirma que al estudio de Todorov se le considera “innovador por ser el primero en sistematizar una modalidad literaria hasta entonces relegada entre los productos de consumo” (p. 11).

palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es (Todorov, 1995, p. 125).

Para Todorov lo fantástico termina cuando el lector toma una decisión y determina si el suceso que ha sufrido es real o es una ilusión pues: “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente” (p. 37). Todorov explica que un género se define siempre con relación a los géneros que están próximos y, para ampliar su idea, representa las características de los hechos relatados en un esquema similar al siguiente:

EXTRAÑO PURO	FANTÁSTICO EXTRAÑO	FANTÁSTICO PURO	FANTÁSTICO MARAVILLOSO	MARAVILLOSO PURO
-------------------------	-------------------------------	----------------------------	-----------------------------------	-----------------------------

Aquí, la línea de lo fantástico puro divide a lo fantástico extraño de lo fantástico maravilloso; ese es el punto en el cual el lector tiene el momento de vacilación. Si toma una postura hacia cualquier dirección finaliza lo fantástico puro. En lo fantástico maravilloso se encuentran los acontecimientos representados como insólitos durante el relato, pero que al finalizar la historia no pueden ser explicados por las leyes naturales tal como son conocidas; así, en lo maravilloso puro:

Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso radica no sólo en que no se tenga ninguna actitud hacia los acontecimientos relatados sino también en que la naturaleza misma de esos acontecimientos no provoca ninguna sorpresa ni en el lector ni en los personajes,

simplemente porque obedece a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro⁵ (Todorov, 1995, p. 46).

En cuanto a lo fantástico-extraño, Todorov afirma que los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, al final no reciben una explicación racional (p. 39). Por último, en lo extraño puro, los acontecimientos también se explican mediante la razón, pero de una u otra manera son “increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y [...] provocan en el personaje y en el lector una sensación semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar” (p. 41). De acuerdo con Todorov, dicha reacción estaría más relacionada “con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón; lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales sin implicar la reacción que provoquen en los personajes” (p. 41). Para llegar al corazón de su teoría sobre lo fantástico, Todorov agrega que:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad [...] lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. (Todorov, 1995, p. 24).⁶

⁵ Todorov también distingue entre varios tipos de “maravilloso”. Entre ellos cuenta con “lo maravilloso hiperbólico” que se corresponde con dimensiones superiores a las familiares y ejemplifica con Simbad, quien asegura haber visto peces “de cien y doscientos codos de longitud”. Cercano a este se encuentra “lo maravilloso exótico”, es decir, la visita a lugares lejanos que el receptor implícito no pone en duda. Por último, también señala “lo maravilloso instrumental”, cuyos cuentos tienen su referente en una alfombra mágica o una manzana que cura (pp. 47-48).

⁶ Respecto a esta definición es conveniente señalar el punto de vista de Rafael Olea Franco, quien afirma que este párrafo es ambiguo y que la idea de Todorov necesita ser revisada o corregida puesto que “el mundo de los personajes no es nunca, de ninguna manera, el nuestro, es decir, el de los lectores reales, el cual abunda en actos cotidianos o en repeticiones incoherentes sin ninguna significación para una probable representación literaria [...] más bien Todorov quiso decir que la realidad ficticia construida por el texto es juzgada por los personajes como común y corriente” (Olea 2004, p. 31). Para Olea entonces lo fantástico debe estar en la

La separación hecha por Todorov, ha sido reelaborada por otros teóricos como Flora Botton (2003) y la división tripartita queda como sigue:

LO EXTRAORDINARIO	LO FANTÁSTICO	LO MARAVILLOSO⁷
--------------------------	----------------------	-----------------------------------

Esta clasificación intenta resolver el dilema de si el hecho insólito o el suceso inesperado, sobre el cual gira la historia, tiene explicación lógica. Mientras que Todorov propone la existencia de dos subgéneros intermedios: el de lo fantástico-extraño y el de lo fantástico-maravilloso como frontera entre lo fantástico y lo maravilloso, en la otra propuesta basta con separar lo fantástico de sus dos “géneros vecinos” sin entrar en subdivisiones innecesarias⁸.

Por su parte, Irene Bessière (2001) explica que el componente maravilloso del cuento muestra una actitud mágica y la indeterminación espacio-temporal —todo se desarrolla en un lugar y tiempo lejanos—, indica que “el acontecimiento es de orden moral, de este modo lo cotidiano tiene una doble dirección en las cuales la tragedia y la tranquilidad, ogros y madrinas se oponen” (p. 92). Así, lo maravilloso se muestra como el instrumento pedagógico y de derecho que contiene un rigor que no muestra la ambigüedad de lo fantástico. El cuento maravilloso toma prestados temas y figuras del imaginario popular, pero no contradice ni el principio de distanciamiento ni el de orden, y agrega que:

Los seres sobrenaturales, ogros y hadas madrinas, impiden la identificación del lector, del oyente con el relato; pero, a la vez, el cuento maravilloso, aunque extraña, no sorprende, porque dichos seres le son familiares, porque se modelan y se organizan según una tipología cultural [...] lo maravilloso

historia, no en el lector. Este es un ejemplo de la crítica de la que ha sido objeto la teoría de Todorov, pero no por ello deja de ser la base de cualquier investigación sobre lo fantástico.

⁷ Adaptado de Botton, 2003, pp. 15-20.

⁸ Para entender lo fantástico en su estado más puro, como se explicó inicialmente, era indispensable marcar estas diferencias porque así es como Todorov plantea su teoría. Esto también obedece a que las otras dos posturas escogidas, al basarse en Todorov, también señalan estas distinciones para sostener su propuesta y, claro está, estas divisiones también servirán para los fines de esta investigación.

es el lenguaje de la comunidad en la cual ésta se encuentra para comprender que sin ser legítimo, no expresa lo cotidiano [...] Representa, en definitiva, la emancipación de la representación literaria del mundo real, y la adhesión del lector a lo representado, donde las cosas terminan siempre por suceder como deben hacerlo (p. 93).

Es decir, para Bessière el relato maravilloso está relacionado con la cultura del lugar al cual pertenece, pero no representa su día a día y entonces lo maravilloso sirve para liberar al lector de su realidad; ahí sí suceden las cosas como se supone que deberían ser. En dichos relatos se idealiza la justicia, la ley; en ese mundo el bien siempre triunfa, lo que no siempre sucede en la cotidianidad. En el cuento maravilloso los valores se expresan bajo el absoluto, el bien y el mal se objetivizan. Bessière agrega que:

El que podamos enumerar los motivos de los cuentos a través de las diversas literaturas, prueba que la ideología que encierra lo maravilloso toma la máscara de universalidad: ser tonto, ir vestido con harapos, ser un monstruo o un ogro son las figuras del mal y de la injusticia; ser un hada madrina, casarse con un príncipe, las de la justicia. Lo maravilloso no cuestiona la esencia misma de la ley, pero la expone. [...] el relato fantástico tiene como motor el problema de la naturaleza de la ley, de la norma. La no realidad plantea siempre la pregunta sobre el acontecimiento, pero dicho acontecimiento es un atentado contra el orden del bien, del mal, de lo natural, de lo sobrenatural, de la sociedad (p. 93).

De acuerdo con Bessière, en un sentido jurídico, lo maravilloso vendría a ser el lugar de lo universal y lo fantástico de lo singular, entonces “lo maravilloso exhibe la norma; lo fantástico expone cómo esa norma se manifiesta, se realiza, o cómo no puede ni materializarse ni manifestarse” (p. 94), y propone como ejemplo de lo fantástico a *El Diablo enamorado*⁹ de Cazotte, donde no hay norma que pueda afirmar con seguridad que Biondetta es el Diablo, pero tampoco hay alguna que diga lo contrario. Si Álvaro, el protagonista de la historia, escoge cualquiera las dos opciones, inevitablemente va a

⁹ En la historia referida, Álvaro se relaciona con una persona con quien comparte el interés por la cábala y afirma que si el Diablo se le pusiera enfrente le tiraría de las orejas. Ante tal desplante de seguridad y osadía, su amigo lo incita a invocar al maligno. Álvaro hace el llamado y, para su sorpresa, un espíritu, convertido en mujer, se rinde a sus pies, lo complace en todo y después se rehúsa a abandonarlo.

equivocarse porque el juego de coherencia e incoherencia no lo llevará más que a la afirmación de esas mismas posibilidades. De este modo Bessière, en la esencia de su teoría, afirma que:

En el relato fantástico, la imposibilidad de la solución se deriva de la presencia de la manifestación de todas las soluciones posibles. Esta imposibilidad de la solución no es otra que la de la solución libremente escogida. El relato fantástico excluye la forma de la decisión porque superpone a la problemática del caso la de la adivinanza. La entidad tenebrosa que atormenta el relato se presenta como objeto de desciframiento [...] en este sentido, toda interrogación en lo fantástico está próxima a convertirse en respuesta (p. 97).

Esta propuesta no se limita a establecer, como la de Todorov, que el protagonista vacilará sólo entre dos opciones. Para Bessière no hallará alguna; el relato fantástico, en esencia, es paradójico y todo el equívoco fantástico está instalado en la indeterminación de los acontecimientos incoherentes y múltiples.

Por otro lado, David Roas propone, como condición esencial para que se produzca lo fantástico, la presencia de lo sobrenatural¹⁰ pues:

La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real. (Roas, 2001, p. 8).

¹⁰ Roas apunta que utilizará el término sobrenatural en un sentido más amplio que el etimológico, ligado a una significación religiosa (es decir a la intervención de fuerzas de origen demiúrgico, angélico y/o demoníaco), y que quizá sería más adecuado utilizar el término “preternatural” (ya usado por Feijoo al referirse a las historias de vampiros o fantasmas). Él ha optado por el primero por ser el más habitual para designar todo aquello que trasciende la realidad humana. (Roas, 2001, p. 8).

Para Roas, uno de los recursos básicos del relato fantástico es el fantasma;¹¹ esa aparición inmaterial de un muerto es terrorífica no sólo porque está relacionada con lo que no es humano, sino porque también lo está con las leyes físicas que ordenan nuestro mundo. Se piensa entonces que ese “ente” no respeta las leyes del espacio cuando atraviesa las paredes y tampoco las del tiempo, al limitar su particular “existencia” a la eternidad.

Basado en todo esto, Roas añade que lo fantástico es una confrontación entre lo real y lo sobrenatural en un mundo estable como pretende ser el nuestro porque:

El relato fantástico provoca —y por tanto refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente [...]. La literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar (p. 9).

Así, la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera una impresión terrorífica en los personajes y en el lector, pues:

El efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga [...] a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo (p. 32).

Con esta postura, Roas se adhiere a las tesis de H. P. Lovecraft, Roger Callois y Belemín Noël, para quienes el miedo es esencial en lo fantástico. De acuerdo con Roas, lo que permite distinguir la literatura fantástica de la maravillosa es que la primera se desarrolla en un clima de miedo y la consecuente duda de lo real suele provocar la locura, la condenación

¹¹ El francés distingue “fantasme” de “fantôme”. El primero es aquél al que se hace referencia en el texto y pertenece al psicoanálisis, en ocasiones es traducido como “fantasía”; el segundo se aplica al sentido tradicional de la aparición sobrenatural de una persona muerta (Cf, Roas, 2001, p. 89). Al parecer, el hecho de que el español “fantasma” una ambos significados ha llevado a confundir todo lo referente a lo que se ha llamado “lo fantástico” en literatura.

o la muerte del protagonista.¹² En la segunda, el bien se impone al mal; la narración acepta, sin ningún cuestionamiento, la existencia de encantamientos, milagros, metamorfosis y no se plantean confrontaciones básicas antitéticas como: natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario porque todo en ello es posible y siempre tiene un final feliz. De este modo, cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico pasa a ser maravilloso (Roas, 2005, p. 10), aspecto que ya había sido considerado por Todorov.

Dentro de estas mismas reflexiones con las que intenta “aislar” lo fantástico, Roas señala que si un relato forma parte de lineamientos ya establecidos no sería considerado fantástico por el lector, porque éste ya tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario¹³ (y lo mismo sucederá con cualquier narración que contenga una explicación científica). Para explicar esto, Roas distingue entre lo fantástico y “lo maravilloso cristiano”. A este último lo define como el tipo de narración legendaria y

¹² Por supuesto que existen muchas más teorías sobre lo fantástico, pero abordar todas, consignarlas y contrastarlas ya habría significado en sí mismo un trabajo enorme e innecesario. Existen teorías que caen en el extremo de la simplificación. Por ejemplo, la expuesta por Tolá de Habich afirma que: “si se pudiera reducir la pregunta teórica definitiva que deba hacerse al cuento o a la novela a fin de saber si reúne las características necesarias para ser considerado fantástico, quizá la siguiente sería una buena clave: bueno ¿y dónde está el fantasma? (o, se entiende, lo sobrenatural)” (Tola, 2005: XV). Otras, más elaboradas, ahondan en problemas culturales, psicológicos y filosóficos, como la que David Roas planteó en el I Congreso de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, en la Universidad Carlos III de Madrid (cuyas actas el lector podrá descargar de Internet en la dirección indicada en la bibliografía). Aquí, Roas sugiere que desde el momento en el que la realidad ha dejado de ser una entidad estable, debido a las múltiples formas en que esta se abordó a lo largo del siglo XX, “el relato fantástico descansa sobre la problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real [...] la problematización del fenómeno es lo que determina en suma, su fantasticidad” (Roas, 2008, p. 106). A todo esto llega después de tocar temas como el Principio de incertidumbre de Heisenberg, impensable en el siglo XIX, porque este siglo era de un mundo newtoniano y cuyas certezas eran indiscutibles. Ahora, cuando han surgido teorías como la mecánica cuántica, se ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad. Esto es una muestra de cómo lo fantástico ha sido objeto de análisis que alcanza ramas teóricas más allá de lo literario. Por otro lado, se ha continuado tanto la investigación respecto a este tema, que otros críticos como R. Ceserani, ya teorizan sobre la literatura fantástica actual —llamada neofantástica—, cuyas características ya no competen al presente estudio.

¹³ Roas destaca que este último planteamiento es de Irene Bessièrre y que coincide con Susana Reisz cuando ésta afirma que: lo fantástico “no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas [...] de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto grecolatino” (Roas, 2005, p. 13).

popular cuyos fenómenos sobrenaturales aceptan una explicación religiosa y cuyo desenlace se debe a una intervención divina y agrega que:

En este tipo de relatos, lo aparentemente fantástico dejaría de ser percibido como tal puesto que se refiere a un orden ya codificado (en este caso, el cristianismo), lo que elimina toda posibilidad de transgresión (los fenómenos sobrenaturales entran en el dominio de la fe como acontecimientos extraordinarios, pero no imposibles). Eso explica otra de las características fundamentales de estos relatos: la ausencia de asombro en narrador y personajes (p. 13)

Roas profundiza e indica que a diferencia de la literatura fantástica, donde existe la duda y no se comprende lo sobrenatural porque no se acepta su existencia, en lo “maravilloso cristiano” lo sobrenatural es comprendido como una manifestación de la omnipotencia de Dios y este referente impide al lector poner en contacto lo relatado con su entorno cotidiano, que en el caso de lo fantástico, debe ser amenazado junto a esa estabilidad de la que ya se habló.

Con todo lo expuesto se observan ciertas diferencias en las posturas de Todorov, Bessière y Roas para explicar lo fantástico. El primero se aboca a la vacilación del lector; para la segunda, la imposibilidad de llegar a una solución produce que el relato fantástico sea paradójico e irresoluble, y para el tercero, la irrupción del fenómeno en la realidad cotidiana produce miedo y éste es un elemento necesario en el relato fantástico. Aunque no se haya resuelto el problema de la definición, sí es posible decir que ya se tienen ciertos elementos que ayudarán a comprender el concepto analizado.

Rafael Olea Franco, a propósito de la literatura fantástica, explica que: “las reflexiones teóricas ayudan con frecuencia a distinguir todas las aristas de un problema más que a resolverlo, además de que permiten al crítico fijar con nitidez su postura” (Olea, 2004, p. 29). De acuerdo con ello, serán estas propuestas la base de esta tesis. Ya se

esbozaron las características de lo maravilloso cristiano que, junto a los *exempla* y la hagiografía, serán contrapuestos a lo fantástico en el siguiente apartado.

1.3 Los *exempla*, la hagiografía y lo maravilloso cristiano versus lo fantástico

En este espacio se explicarán las características tanto de los *exempla* como de la hagiografía y se ahondará un poco más en lo maravilloso cristiano para contraponerlos después con lo fantástico.

Según explica Eloisa Palafox, la palabra *exemplum*:

Fue usada en la Edad Media para referirse a un relato, una historia, una fábula, una parábola, una moralidad o una descripción que pudiera servir de prueba para apoyar una exposición doctrinal, religiosa o moral [...] podían ser historias o leyendas de origen sagrado o profano, occidental u oriental, anécdotas, fábulas o cuentos extraídos de la antigüedad clásica o de la Edad Media misma, de los bestiarios, de los tratados de historia natural, de la tradición popular o de la experiencia del compilador o predicador (Palafox, 1998, p. 10).

De acuerdo con Palafox, se pensaba que con el simple contacto, oral o escrito, se beneficiaría a los oyentes y lectores y esto era lo que lo hacía ejemplar, porque sin intención didáctica no hay *exemplum*. Por otro lado, Graciela Cándano nos dice que:

Un *exemplum* es un escrito [...] que arroja luz al entendimiento, aclara un punto o materia o descubre o manifiesta lo ignorado o secreto, de tal modo que, si es particularmente provechoso para bien del alma o incita a la virtud, puede reducir a uno que reconozca una cosa y la siga, mas si es dañoso o nocivo para el bien público o el particular, puede ser juzgado como indigno de ser imitado; es entonces susceptible de ser desechado, repelido o despreciado (Cándano, 2000, p.23).

De acuerdo con Cándano, este recurso didáctico se utilizaba para mostrar las debilidades tanto individuales como sociales, de modo que el público se sintiera inclinado a hacer el

bien, pero también es posible detectar la intención de explicar diversas creencias eclesiásticas y dogmáticas (p. 23). Además de esto, los *exempla* deben ser breves y didácticos con el objeto de que sean “persuasivos y dignos de imitación o repulsa gracias al empleo de las analogías u oposiciones pertinentes que apoyaran la intencionalidad y el efecto que se quería lograr” (p. 26). Para lograr su cometido, el *exemplum* puede ser: “un relato, cuento, advertencia, alegoría, anécdota, cuento piadoso, descripción, fábula, hagiografía, leyenda, milagro o parábola” (p. 33).

El *exemplum* también empleaba ciertos recursos retóricos como: la repetición de frases, la conveniente selección de palabras, de conceptos, de pasajes; se acudía al uso de un lenguaje sencillo y debía ser útil para sostener un discurso moral, doctrinal o religioso, por ejemplo, enseñanzas sobre la recepción de una norma moral, o sobre lo que constituye un pecado y, cualquiera que fuese su objetivo debía contener un apoyo gráfico de la semejanza o de la oposición coherente con la moral cristiana. Así, con el objetivo de que se entendiera el mensaje el *exemplum* debe tener univocidad, es decir, debe eliminar toda posibilidad de que tenga más de una interpretación para no confundir al auditorio.

De lo último, se infiere que las características de los *exempla* y las de lo fantástico se contraponen de inmediato porque la ambigüedad del segundo es un rasgo esencial. Por lo demás, puede asegurarse que lo fantástico no contiene intenciones didácticas y, por el momento, parecen suficientes datos para verificar la exclusión entre estos géneros.

El siguiente género a analizar es la hagiografía y, para entender qué es y cómo funciona este tipo de relato, se seguirá el planteamiento que Isabel Uria hace al respecto. Ella muestra con claridad las diferencias existentes entre la hagiografía y las colecciones de milagros aunque, afirma, las segundas surgen del seno de la primera y, hacia el siglo VI, los

milagros se agrupan en colecciones independientes de las vidas de los santos. De acuerdo con ella, ya en la baja Edad Media son considerados géneros separados porque:

Hay una diferencia estructural obvia, expresa en la frase “vida y milagros”, que tiene implicaciones menos evidentes en el sentido y la finalidad de cada tipo de relato [...] las vidas de los santos no sólo narran milagros, sino que anteponen los elementos biográficos que los hacen posibles, de modo que *lo sobrenatural*¹⁴ se aduce como prueba final e irrefutable de la santidad que el protagonista había ido mostrando en su vida. (Uria, 1997, p. XLVII).

Pero esto, añade, ocasiona que incluso un milagro, como el de “La casulla de San Ildefonso” sea percibido de forma distinta en una “vida” que en una colección de milagros y plantea que lo que realmente hace la diferencia entre estos dos géneros es:

I) El protagonista del milagro de las colecciones suele ser un simple pecador que recibe la ayuda del cielo por pura gracia y mediante la intercesión de la Virgen o de un santo [...] en la hagiografía el prodigio no es una muestra de misericordia, sino de gratificación o confianza en la santidad del héroe. II) El milagro de las colecciones frecuentemente es para el beneficiario, único e irrepetible [...] el santo en cambio, es taumaturgo, de modo que lo sobrenatural pasa a ser habitual en su vida. III) En las colecciones se da repetidamente la lucha por la posesión del alma entre Dios, o los suyos más bien, y el Diablo y los suyos, no así [...] en la hagiografía (p. XLVII).

Uria añade que en las colecciones de milagros se exalta la capacidad de la virgen María como intercesora, lo que lleva a este género más hacia el dogma que hacia la ejemplaridad moral porque cuanto más grande sea el pecador que se beneficia con el milagro, mayor efecto tendrá en el público. Las colecciones de milagros pretenden dar cuenta de la capacidad del santo para interceder ante Dios y acrecentar el fervor y número de sus devotos, de este modo, queda claro que la hagiografía y las colecciones de milagros son dos géneros bien diferenciados y al mismo tiempo cercanos por el trasfondo católico que poseen. Entre estas distinciones no puede dejarse a un lado el hecho de que tanto uno como

¹⁴ El subrayado es nuestro

otro género podían ser un *exemplum*, como ya señalaba Cándano. Sólo hay que añadir lo que Uria hace notar: “lo sobrenatural no es un elemento necesario en el *exemplum*, y sí en el núcleo evidente de las colecciones de los milagros” (XLIX).

Para explicar con mayor detalle qué es lo maravilloso cristiano, Uria¹⁵ señala primero que un milagro:

Es la certidumbre del poder de Dios, que de la misma manera que creó las leyes de la naturaleza puede ocasionalmente suspenderlas o alterarlas, y este orden sobrenatural, aunque extraordinario, es tan indudable e inequívoco como el natural. Así que lo maravilloso cristiano, al estar sometido a los designios divinos, no goza de la imprevisibilidad de las maravillas de los cuentos; y también se aleja de los relatos fantásticos modernos que, muy al contrario de los milagros, producen incertidumbre e inquietud por lo oscilante e inconsistente de la realidad que dibujan (p. L).

Aunado a esto, Jaques Le Goff explica que: “Lo sobrenatural propiamente cristiano, lo que se podría llamar justamente lo maravilloso cristiano, es lo que se desprende de lo *miraculosus* [...] en lo maravilloso cristiano y en el milagro hay un autor, pero un único autor que es Dios” (1986, p. 13). Más adelante, Le Goff dice que el sistema cristiano reglamenta y controla el milagro mediante la hagiografía y cualquier otra manifestación mágica (blanca o negra), tendrá su origen en el Diablo (1996, p. 140). De esta manera puede concluirse que tanto las colecciones de milagros como la hagiografía son manifestaciones de lo maravilloso cristiano. La intervención divina, directa o indirecta, el milagro en sí, es la característica específica de este género y, podría también afirmarse que ambos tipos de relatos son variantes de este mismo género.

¹⁵ Como ella misma hace notar: “si *milagro* y *maravilla* poseen la misma etimología del verbo latino *mirari* ‘admirarse de’, ‘maravillarse de’, el lenguaje eclesiástico fijó para *miraculum* el significado de ‘prodigio de origen divino’ con lo que se deslindaba una parcela muy concreta entre las diversas manifestaciones de lo maravilloso” (Uria, 1997, p. XLVII).

Al parecer se logró el objetivo planteado al principio de este capítulo: Por un lado, confrontar a lo fantástico con los *exempla*; se nota cómo se excluyen con una gran facilidad. No tienen ningún rasgo en común que lleve a confundir ambos géneros, pues el cuento fantástico muestra una ambigüedad que se contrapone a la unidad y didactismo de los *exempla*. Por otra parte, se vio que sí hay una relación entre los *exempla*, lo maravilloso cristiano y la hagiografía, puesto que ya Cándano nos sugería que un *exemplum* podía ser un milagro o la vida de un santo; pero, como también apuntaba Isabel Uria, lo sobrenatural (o la intervención divina) no necesariamente aparece en los *exempla*. De acuerdo con lo que se abordó, esto es más propio de lo maravilloso cristiano. Así, al contraponer lo fantástico con la hagiografía, y lo maravilloso cristiano se nota que estos, al tener un referente, en este caso la cosmovisión católica, se aniquila lo fantástico de inmediato, tal como ya lo había hecho notar David Roas. Más adelante, cuando se analicen las características del cuento de Payno, se verá si es posible que tenga más características de uno u otro género o si en efecto es un relato fantástico.

2. Historia del Diablo

2.1 Genealogía del ángel caído

Este capítulo tiene como objetivo no sólo mostrar la evolución del Diablo dentro de la cosmovisión católica, sino también señalar los cambios que ha sufrido como personaje literario, al grado de que en la literatura fantástica ha adquirido características que ya no se corresponden con su origen religioso. Para alcanzar este objetivo se seguirá el trabajo de Jeffrey Burton Russell, especialista en el tema.

De acuerdo con Russell, en la religión hebrea Yahvé había hecho los cielos y la tierra, y el Diablo no existía como tal; éste se desarrolló progresivamente a partir de ciertas tensiones alusivas al concepto de Yahvé, a quien los autores del Antiguo Testamento identificaban como Dios único y que era al mismo tiempo luz y tinieblas. Un ejemplo se lee en Josué, donde se narra cómo los israelitas, al invadir Canaán, arrasaron con cada ser vivo que encontraron y destruyeron todo a su paso. Estos hechos fueron atribuidos a la voluntad de Dios. La culpa por la muerte de los cananeos recayó en ellos mismos por resistirse a la conquista y, al mismo tiempo, esta resistencia también formó parte del plan divino. Para los israelitas Dios no era menos implacable con sus hijos pues, cuando uno de los hebreos guardó para sí parte del tesoro arrebatado a la tribu vencida y no lo ofreció a su creador a través de los sacerdotes, Dios castigó a todos los hijos de Israel causando varias derrotas a manos de los cananeos. Es decir, Dios, además de ser único, también era el poder supremo del cosmos, el mal no podía existir a menos que él así lo quisiera y cuando alguien cometía una transgresión moral, Dios era responsable tanto de ésta como de su castigo.¹⁶

¹⁶ Este aspecto también se observa en Génesis 12:17, cuando Dios endurece el corazón del Faraón que provoca la negativa a las peticiones de los hebreos para abandonar Egipto, pues a la vez arrastra hacia la perdición al propio Faraón y su pueblo.

Esta naturaleza inclemente de Dios refleja las tradiciones de un pueblo nómada. En la medida en la que los judíos se volvieron más sedentarios se da un cambio progresivo en la concepción de la divinidad. Los profetas ya destacan valores como la misericordia y el cuidado del pobre; incitan a evitar la embriaguez, el soborno, la mentira, y surgen entonces cuestionamientos en torno al origen del mal. Una propuesta sugería que era producto del pecado de la humanidad. Dios había creado a la raza humana para que viviera feliz en el Jardín del Edén, pero la desobediencia de la primera pareja provocó que fuera expulsada del Paraíso.¹⁷ No obstante, la historia del Génesis no terminaba por explicar la persistencia de la perversidad que continuaba a través de Caín, el diluvio en tiempos de Noé, Sodoma y Gomorra y las repetidas faltas de los israelitas en sus pactos con Dios. Para tratar de solucionarlo los hebreos atribuyeron el mal a un ser espiritual opuesto al Señor, pero el monoteísmo hebreo se encontraba ante un gran dilema: su insistencia en la omnipotencia divina impedía creer que el principio opositor fuera independiente. Por lo tanto, tenía que ser un espíritu subordinado al Creador y, de este modo, se sustrajo de Yahvé el aspecto maligno. Así, el Dios único se escindía y ahora él era totalmente bueno y el mal le era ajeno; pero esta respuesta seguía sin satisfacer a los teólogos judíos porque esta solución los movía cada vez más hacia el dualismo, una blasfemia imperdonable.¹⁸

El libro del Génesis 6:4 narra que cuando los hombres empezaron a multiplicarse sobre la tierra, los hijos de Dios se dieron cuenta de que las hijas de los hombres eran hermosas y tuvieron trato carnal con aquellas que les gustaron. Russell agrega que “de ellas

¹⁷ Según Russell, este punto se sigue debatiendo pues aunque el autor del Génesis 3 compara a la serpiente con el Diablo, no se menciona que sea él. Es hasta la literatura posterior, en el Apocalipsis, cuando se relaciona a la serpiente como instrumento de Satán o que sea él mismo (Cf. Russel, 1995, p. 183). Este problema se abordará más adelante.

¹⁸ El autor señala que tras el alejamiento del monoteísmo de la religión hebrea surge la tensión entre el monoteísmo explícito y el dualismo implícito como conflicto característico de los judíos y también de los cristianos (Russell, 1995, p. 185).

nació una raza de gigantes llamados *nefilim*”¹⁹ (Russell, 1995, p. 186). Después vino el diluvio sobre la tierra y el libro no explica más y se multiplican las dudas sobre cómo se dio esta relación entre los hijos de Dios y los hombres.

La respuesta a estas interrogantes se encuentra en el primer *Libro de Enoch*.²⁰ En él se lee que Enoch es llevado a un viaje y ve a los hijos de Dios arruinados, y que los ángeles, los hijos del cielo, vieron y desearon a las mujeres de los hombres y descendieron y procrearon a los gigantes. El autor de este libro avanza así en la conformación posterior del Diablo porque al rebajar a estos seres a la categoría de ángeles, permite a los posteriores autores apocalípticos sacar a relucir la naturaleza malvada de estas criaturas celestiales. Los ángeles guardianes²¹ tienen un líder llamado Semyaza;²² este líder alienta a los guardianes a saciar su ansiedad por las hijas de los hombres y, en el monte Hermón, toman esposas humanas a quienes enseñan las artes en la magia y la agricultura. Mientras tanto, Azazel, otro guardián semejante a Semyaza, muestra a los hombres cómo fabricar armas que los tientan a la violencia; por supuesto, todas estas enseñanzas resultaron pecaminosas a los ojos de Dios. La humanidad se queja ante el Creador diciéndole que Azazel ha impartido toda iniquidad sobre la tierra y que todo pecado debe ser atribuido a él. Dios escucha sus plegarias y manda a los cuatro arcángeles justicieros: Gabriel, Uriel, Rafael y Miguel para

¹⁹ Russell apunta que *nefilim*, puede derivar del hebreo *nerfal*, caída, raíz que le da sentido a la idea de ángel caído que se aborda en las páginas subsiguientes.

²⁰ Este libro, quizá escrito durante los siglos en los cuales los judíos estaban bajo el yugo de los sirios o de los romanos, se relaciona con el problema del mal y pertenece a los numerosos textos conocidos como pseudoepígrafos (falsos escritos), también llamados apocalípticos porque muchos de ellos registraron visiones sobre el fin del mundo. *El libro de Enoch* nunca formó parte del canon del Antiguo Testamento, pero no por ello deja de ser notable la influencia que tuvo para explicar la historia de los gigantes y la posterior ruina de los ángeles (Cf. Russell, 1996, p. 52) como se observará a continuación.

²¹ Russell no hace distinción entre “los hijos de Dios” y los “ángeles guardianes” por lo tanto, ¿qué custodiaban estos ángeles? Simón Pieters sustenta que: “lo que vigilaban era que las estrellas no se desviaran de las trayectorias previstas por Dios y que los cometas se desplazaran por el cielo como es debido” (Pieters, 2006, p. 30).

²² Pieters señala que Shemihaza (así lo escribe él), era el “comandante de los doscientos vigilantes lujuriosos” (Pieters, 2006, p. 30).

matar a los gigantes (los *nefilim*), cuyos fantasmas permanecerán para afligir y obrar la destrucción en la tierra. Los ángeles justicieros atacaron también a los guardianes y los arrojaron a los profundos valles de la tierra donde permanecerán hasta el día del juicio. Russell dice que “el mito de los guardianes tal como es contado en Enoch atribuye, pues, rotundamente, el pecado a los ángeles y describe su castigo. Aunque bajan del cielo por su voluntad, están abocados a una auténtica ‘caída’: son arrojados a pozos de tinieblas por los ángeles vengadores del Señor” (Russell, 1995, p. 193), y agrega que el orgullo²³ se añade entonces como un nuevo elemento a la rebelión angelical, pues en *El libro de los secretos de Enoch* dice que:

Uno de la orden de los ángeles después de alejarse llevándose consigo a la orden que estaba bajo él, concibió un pensamiento imposible: el de poner su trono más alto que las nubes sobre la tierra, el de llegar a hacerse igual en rango a cualquier otro poder. Y yo lo expulsé de las alturas con sus ángeles y estuvo volando continuamente sobre lo que no tiene fondo (citado en Russell, 1996, p. 55).

Esta combinación de motivos de rebelión y de lujuria de Enoch, se refuerza con la idea de la caída de un ángel por soberbia,²⁴ como se lee en Isaías 14:12-15:

¿Cómo ocurrió que caíste del cielo,
hijo brillante de la mañana²⁵, lanzado a la tierra,
tú que esclavizaste a las naciones?
Creíste que escalarías los cielos,
y sobre las estrellas de Dios tendrías tu trono.
Sentado tú en la montaña donde los dioses se encuentran,
en los profundos recesos del norte,

²³ Russell menciona que no fue hasta Orígenes, en el siglo III, que “hubo una clara exposición de lo que había acabado por ser la tradición cristiana: el pecado de Satán fue de orgullo, cayó antes de la creación de Adán, y él fue la serpiente tentadora en el Jardín” (Russell, 1995, p. 196).

²⁴ Massimo Centini afirma que Ildeberto de Mans, Pedro de Poitiers y otros padres de la Iglesia también vieron en el pecado del orgullo o soberbia la caída de Lucifer (Cf. Centini, 2004, p. 11)

²⁵ Dependiendo de la traducción este pasaje puede encontrarse así: “¿Cómo caíste del cielo, brillante estrella matutina, caíste a tierra, tú el dominador de naciones!...” (Cf. Russell, 1995, p. 197). Russell explica que “la identificación de los ángeles con estrellas no es inusual en el Viejo Testamento, pero las imágenes de Enoch indican que quizá ya se había iniciado una cierta superposición entre el mito de los guardianes y el pasaje de Isaías” (p. 197).

te elevarías sobre las nubes y los truenos
para volverte el más Alto.
y ahora has caído en Sheol
en las profundidades del abismo.

Esto explica con exactitud el origen del llamado ángel caído quien después se transformará en el Diablo, pero aún falta ver el aspecto y la intención que tendrá este personaje en otros pasajes bíblicos.

En el libro de Job²⁶ Dios y Satán²⁷ trabajan en conjunto, no uno contra el otro; la tarea de este ser es la de acusar y dañar a los seres humanos, pero aún pertenece a la corte celestial. Se lee entonces que: “Satán dejó la presencia del señor, para ir a golpear a Job con llagas de pies a cabeza” (Job, 2:1-18). Así que, en esta parte del Antiguo Testamento, el Diablo es un personaje que funciona más como instrumento de Dios para poner a prueba la fe del hombre en su creador, lo que evidencia la dificultad de los primeros teólogos para conformar a la figura representativa del mal, pues “ni en el Viejo Testamento ni en la literatura apocalíptica se había completado esta escisión; siempre se mantenía algo de la integridad y de la unidad de Dios. El pensamiento de los israelitas, atraído por el dualismo, pero al mismo tiempo eludiéndolo, muestra una ambivalencia que persistió hasta el pensamiento cristiano” (Russell, 1995, p. 220).

Este problema del Antiguo Testamento para separar el mal de Dios también dificultó designarlo con un nombre propio; la multiplicidad de nombres con los que se referían al mal tenía orígenes diferentes y gradualmente se fundieron en el Diablo:

²⁶ El libro de Job sólo dice que “se acercaron los hijos de Dios”, es decir, ni por asomo se alude a la idea de que Satán sea un ángel

²⁷ Satán se deriva de una raíz que significa “oponer”, “obstruir”, o “acusar”. Este nombre aparece varias veces en el Viejo Testamento, pero alude a un personaje humano que se limita a ser el obstructor de un camino, como se ve en el pasaje bíblico donde Balaam viaja en un asno y es bloqueado por un ángel a quien se le califica como un “Satán” (Números 22:22).

Los nombres del Diablo varían, particularmente en el período apocalíptico: es Belial, Mastema, Azazel, Satanail, Sammael, Semyaza o Satán. Estos nombres tienen orígenes diferentes, y los seres que designan difieren entre sí en sus orígenes y funciones, pero gradualmente se funden. El Diablo se convierte en un ser espiritual que personifica el origen y la esencia del mal: sólo puede haber un Diablo [...] Entre todos estos nombres el de Satán se hizo el supremo [...] La palabra hebrea “*satan*” deriva de una raíz que significa “oponer”, “obstruir” o “acusar”. La traduce el griego *diabolos*, “adversario” y de ahí pasó al latín *diabolus*, el alemán *Teufel* o el inglés *devil*. La denotación básica del término es, pues, opositor. (pp. 188-191).²⁸

De este modo, el Antiguo Testamento por fin definió al ser causante de las desgracias del hombre. El aspecto del judaísmo que más influyó en el cristianismo naciente fue esta dificultad para separar lo bueno de lo malo; al final se conservó para Yahvé la bondad, y a la maldad, que denominaban Diablo, se le rebajó a la condición de un ser inferior, en este caso, de un ángel.

La figura de Satán no se entiende en el cristianismo si no es como contraparte de Cristo; no es posible hacerla a un lado sin que se vea afectada toda la esencia de esta religión porque muchas de las enseñanzas se centran en una guerra constante contra el también llamado “Príncipe de las tinieblas”. Se comprende así que el Nuevo Testamento heredara la idea del ángel caído, del Diablo como el principio del mal, opositor y cabecilla de una hueste de ángeles que secundaron su rebeldía. No obstante, estas teorías había que explicarlas, refinarlas y hacerlas coherentes con el plan divino que los teólogos de la época intentaban desentrañar; así, cabe la pregunta: ¿quién es el Diablo, según el Nuevo

²⁸ Una lista extensa, pero no exhaustiva de los nombres del Diablo, o que hacen referencias a él en la Biblia, es la siguiente: Abaddón, ángel del abismo, Apolyon (Ap 9); Asmodeo (Tob 3); Beelzebul, príncipe de los demonios o dios de Acarón (II Reyes 1, Mt 12, Lc 11); Belial (II Cor 6); Diablo (Ap 2, 12, 20; Mt 4, 13 y 25; Hech 13, Juan 6, 8 y 13; Luc 4 y 8, I Juan 3, I Tim 3, Sabi 2, I Ped 5, Sant 4, Hebr 2, Efe 4 y 6, II Tim 2); dios de este siglo (Efe 2, II Cor 4); Gran dragón (Ap 12); Legión (Luc 8); el maligno (Mt 13, I Juan 2, 3 y 5, II Juan 5, II Tes 3, Efe 6); príncipe de la potestad del aire (Efe 2); príncipe de este mundo (Juan 12, 14 y 16); Satán (Job, I Crón 21, Zac 3); Satanás (Mt 4 y 16, Marc 1, 4 y 8, Juan 13, Luc 10, 11, 13 y 22, Rom 16, I Cor 5, II Cor 11 y 12, I Tim 1, I Tes 2, II Tes 2, Apoc 3, 12 y 20, Job 1 y 2, Hech 5 y 26); serpiente antigua (Ap 12).

Testamento? Para dar una respuesta precisa debe considerarse que el origen de Satán no es examinado en estas nuevas escrituras, como Russell señala pues:

Los nombres del Diablo en el Nuevo Testamento reflejan el doble trasfondo del helenismo y el judaísmo apocalíptico. La mayor parte de las veces es “Satán” o el “Diablo” (siendo *diabolos* una traducción del hebreo *satan*); también es “Beelzeboul”, “el enemigo”, “Belial”, “el tentador”, “el acusador”, “el maligno”, “el señor de este mundo”, y el “príncipe de los demonios” [...] el nombre de Lucifer, el portador de luz, ya vinculado al jefe de los ángeles caídos en la literatura apocalíptica, no es utilizado en el Nuevo Testamento, donde “el portador de luz” es Cristo (pp. 229-230).

En el Nuevo Testamento, Cristo es el instrumento de salvación contra el poder del Diablo, principal enemigo del Señor. Se da por sentado que el Diablo es el señor del mundo de los hombres y que el mundo material es la fuente de tentación para abandonar el reino espiritual de Dios, el de Cristo, el “reino que no es de este mundo”. Si se desecha el poder del Diablo, la misión salvadora de Cristo pierde su razón de ser. Russell afirma que el cuerpo, como parte del mundo material, también empezó a considerarse como un motivo de tentación y los gnósticos llevarían al extremo esta idea cuando definieron al Diablo como:

Un tentador, un embustero, un asesino, la causa de la muerte, la hechicería y la idolatría; daña físicamente a la gente y bloquea y obstruye siempre que puede la enseñanza del Reino de Dios, asaltándonos, poseyéndonos en espíritu y tentándonos a pecar. En todo eso es el enemigo de Dios. También conserva algunas de sus viejas características como agente de Dios en la acusación y el castigo de los pecadores²⁹ (p. 236).

Es decir, el cuerpo vendrá a ser la vía por la cual el poder del Diablo se manifieste. La tradición cristiana, basada en estas afirmaciones, llegó a asegurar que todo aquel que no siga a Cristo está bajo el mando y control de Satán. Cristo comanda los ejércitos de la luz y el Diablo los de la penumbra. Según la visión cristiana del cosmos, éste se escindió en bien

²⁹ Siglos después Dante y Milton dramatizarán este aspecto y colocarán al Diablo como gobernador del infierno, aunque esa idea no aparece en el Nuevo Testamento.

y mal, claridad y oscuridad, espíritu y materia, alma y cuerpo, la era vieja y la nueva. Así, el enemigo de la humanidad tomó forma definitiva. Todos los intentos del hombre por alcanzar la redención se verán copados por este ser que lo desprecia y al que envidia³⁰ porque gozaría de la gloria de Dios que a él ya le está vedada; por ello su único objetivo es corromper y destruir³¹ la máxima creación de Dios hecha a su imagen y semejanza. Como es sabido, el Diablo también intentará desviar a Cristo de su misión redentora, según los evangelios de Mateo y Lucas, cuando lo tienta en el desierto.³²

Ya en tiempos en que el Imperio Romano comenzaba a decaer, el poder del Diablo parecía aumentar porque todo lo pagano se atribuía a Satán; además, el dualismo preconizado por la Iglesia alcanzó su punto más crítico.

San Gregorio Magno, Papa del 590 al 604, sentó su diabolología en las ideas de los primeros Padres de la Iglesia y reforzaba aquella en la cual se afirmaba que, de entre todos los seres, el Diablo fue creado primero y era un querubín, el más alto de todos los ángeles y pudo quedar en el pináculo de la creación si no hubiese elegido el pecado, idea aceptada en la Edad Media. De acuerdo con Isidoro, obispo de Sevilla en el 600, al pecar, el Diablo fue arrojado tan lejos y tan profundo como antes había estado alto en el cielo. Sus afirmaciones se basan en el libro de Ezequiel:

³⁰ En *El Corán* se cuenta que el ángel Iblis se negó a adorar a Adán y Dios lo maldijo; entonces Iblis le reprocha: “ya que me has alejado de Ti y empujado al camino del error, yo haré parecer Bien lo que es Mal a los hombres y los arrastraré a ese camino” (Corán, Sura XV, 28-40).

³¹ Como ya se ha dicho, aunque no es un aspecto explicado con claridad, en el primer intento para acabar con el hombre, la serpiente tienta a Eva a comer del fruto prohibido para incitarla a desobedecer el mandato de Dios.

³² De hecho, se le adjudican al Diablo otros intentos de acabar con Cristo como se lee en el apócrifo *Evangelio de Nicodemos*. El Diablo es el conspirador de la crucifixión y los poderes del mal deben intervenir para que cuando Cristo baje al infierno no escape. En un diálogo con el infierno (personificado como lo muestran algunas ilustraciones medievales), éste le dice a Satán que si Cristo fue capaz de liberar a Lázaro, igual le quitaría todas sus presas. El Salvador rompe las puertas del infierno y encadena a Satán en el Infierno, que de ser aliado pasa a ser su guardián y lo mantendrá encadenado hasta la segunda venida de Jesús cuando, según Orígenes, todas las cosas retornarán a Dios, incluyendo al Diablo; sin embargo, estas ideas no fueron completamente aceptadas por la contradicción explícita respecto a las enseñanzas del Nuevo Testamento.

Eras perfecto en tus caminos, desde el día en que fuiste creado, hasta que apareció en ti la iniquidad. Con el progreso de tu tráfico te llenaste de violencia y pecados; y Yo te he arrojado del monte de Dios y te he exterminado, oh querubín protector, de entre las brasas ardientes. Tu corazón se había engreído por tu belleza. Tu sabiduría estaba corrompida por tu esplendor. Y Yo te he derribado en tierra y te he presentado como espectáculo a los reyes (Ezequiel 28: 15-17).

Este pasaje comienza a sugerir el origen de otro nombre que no había aparecido hasta ahora: Luzbel, cuyo significado, luz bella, refuerza la idea generalizada de que era el ángel más hermoso de la creación,³³ de manera que la posición suprema que ostentaba lo volvió soberbio, y al caer se deformó hasta tener la imagen horrenda que ha llegado hasta nuestros días. Al respecto, Atanasio (296-373, obispo en el 328) fue quien otorgó al Diablo ojos que son como la estrella matutina y: “En la boca le brillan lámparas candentes y bocanadas de fuego salen por allí. El humo de un horno que arde con el fuego de carbones escapa de sus narices [...] y de su boca salen llamas...” (citado en Russell, 1996, p. 117).

La oposición radical entre Dios y el Diablo reafirmó también el conflicto entre alma y cuerpo, así como entre lo espiritual y lo mundano. Respecto a estas ideas, sobresalen las de Atanasio, quien consagró el propósito monástico del cristianismo: mostrar una vida en soledad y reflexión para dedicarse en cuerpo y alma a la contemplación de Dios sin verse perturbado por distracciones terrenales. Para ello, los monjes se retiraban a los desiertos de Siria y Egipto —lugares donde inició y floreció el monasticismo—, pero el Maligno sentía una atracción particular por estos lugares de reunión y los monjes eran el blanco predilecto de su poder. Russell asegura que “el desierto era un coto de caza familiar de Satán; allí tentó a Cristo y allí reorganizó sus fuerzas demoníacas después de que la

³³ De acuerdo con Massimo Centini fue San Buenaventura (1221-1274) quien más tarde desarrolló por completo la idea de que Lucifer, al ser el ángel más bello, pretendió ser considerado dios de los otros ángeles y éstos habrían reconocido su superioridad cegados por la posibilidad de llegar a ser, algún día, parecidos a él. (Centini, 2004, p.11).

expansión de la Iglesia cristiana lo expulsó de las ciudades del Imperio Romano” (117). Para el Diablo los monjes eran especialmente despreciables porque la fe que los animaba parecía ponerlos fuera de su alcance, como si lo desafiaran a propósito.

Fue Atanasio quien, en la *Vida de Antonio*, mostró la existencia del ermitaño como lucha constante contra el Diablo y sus intentos de desviarlo del camino elegido. Con regularidad, los ataques a un hombre de fe son efectuados por demonios menores, pero si la resistencia es férrea, el propio Diablo los releva. Así, el Diablo, en franco odio a la juventud y potencial de San Antonio, comenzó a susurrarle tentaciones de riqueza, banquetes y gloria; le ofreció imágenes sobre los peligros e incomodidades del desierto; tomó la forma de una joven sensual para despertarle apetitos carnales. Los demonios adecuaban el tipo de tentaciones a la edad de los monjes: a los más viejos les ofrecían comodidades y a los jóvenes excesos sexuales; a veces los amedrentaban mediante sueños y alucinaciones; en otras ocasiones eran visiones de animales como osos, leopardos, serpientes, escorpiones que emitían sonidos guturales y ensordecedores. La única defensa de los monjes era pronunciar el nombre de Jesús y hacer la señal de la cruz; para obtener la completa y rápida protección divina ante los embates del maligno, debían ayunar, vigilar y observar como ejemplo la vida ascética de aquellos que ya habían sido canonizados.

Como es sabido, en la Edad Media la educación estaba a cargo de los monjes y ellos se encargaron de destacar el poder del Diablo para asustar a los feligreses, pero al tiempo que los monjes lo presentaban como un ser temible, el folclore se encargó de mostrar a un Satán ridículo e impotente. El vulgo fue el causante de que al Diablo se le mezclara con duendes, hadas, fantasmas, monstruos y con la “gente pequeña”. Esta distorsión de la imagen de Satán provocó que cambiara su apariencia por completo: lo mismo podía ser representado con cualquier animal de culto pagano como la cabra o el

perro; pero nunca con el buey o el asno, porque ambos estaban junto al pesebre durante el nacimiento de Jesús, mucho menos con el cordero porque “Cristo es el cordero de Dios”; con mayor frecuencia se asociaba al Diablo con el dragón, encarnado en un hombre vestido de negro, como un jinete negro en un caballo negro (debido a la ausencia de luz),³⁴ adoptaba formas humanas ya fuera de viejo o vieja, de joven atractivo o mujer sensual. Casi siempre es macho aunque también se decía que tiene esposa y siete hijas que representan los siete pecados capitales. De acuerdo con Russell:

A menudo el Diablo parece monstruoso y deforme, aspecto exterior que delata su defecto interior. Cojea a causa de su caída desde el cielo; sus rodillas miran hacia atrás; tiene un rostro extra en el abdomen, rodillas o nalgas, es ciego, tiene cuernos y cola; no tiene aletas nasales o solo una; no tiene cejas; sus ojos como platos lanzan fuego; tiene cascos; emite una fetidez sulfurosa; está cubierto de pelambre negra y áspera; tiene alas malformadas como de murciélago. Las representaciones artísticas lo muestran como el dios pagano Pan, cornudo, con pezuñas, cubierto de pelo de cabra y equipado con una nariz y un falo desproporcionados. (149)

Se afirmaba que el Diablo vivía en los templos paganos, motivo para que los cristianos los derribaran o los santificaran como iglesias. Se decía también que Satanás galopaba por los bosques durante la noche soplando cuernos huecos como en una cacería salvaje. Si se deseaba tener contacto con él, se le llamaba e invitaba a aparecer para firmar un pacto en el que se ofrecía el alma a cambio de riqueza y poder. Este convenio sería el tema de otras historias de carácter oral donde el Diablo participaría tanto de su misión destructora del plan divino como de los desastres naturales, enfermedades, etcétera. En sí todo lo que aquejaba al hombre medieval tenía su origen en Satanás y la única forma de librarse de él

³⁴ Para Russell la relación que se da entre lo negro y el Diablo quizá tenga relación con que el color negro y la oscuridad siempre se han asociado con el mal y en contraposición el blanco y la luz con el bien. El negro tiene asociaciones negativas y espantosas por ser básicamente el color de la noche; simboliza la muerte, la tumba, el vacío, el no ser, la ceguera, la tierra de los sueños; está asociado con la peste, el veneno y la suciedad, aunque también “el brillo rojizo del fuego infernal y el tinte rojizo de la tierra devastada por el incendio o por un sol inclemente parecen haber dado (junto con la sangre) la asociación del color rojo con el diablo, persistente en las concepciones modernas de la apariencia del diablo” (Russell, 1995, p. 68).

era mediante la aceptación de Cristo como salvador y único camino a seguir. Según la Iglesia, todo pecador, lo supiera o no, era seguidor del Diablo. En este sentido, el creyente debía decidir si continuar bajo el influjo de Satanás o seguir a Cristo en un claro ejercicio de su libre albedrío.³⁵

Para entender cómo surge el Diablo en la tradición occidental, se ha intentado limitar, en la medida de lo posible, el surgimiento que tuvo desde el judaísmo y su posterior aparición en el cristianismo. Temido por unos e ignorado por otros, su influencia es notoria; no puede explicarse el cristianismo actual sin la presencia del Diablo, pues éste es su enemigo y, hacia el fin de los tiempos, de acuerdo a la visión apocalíptica del catolicismo, habrá de librarse una batalla que terminará con el castigo y el premio de pecadores y justos respectivamente. No es este el lugar para hablar del Anticristo y la consiguiente duda de si es el hijo del Diablo o él mismo, bastará para el presente estudio todo lo recopilado en estas líneas para comprender mejor el surgimiento del ángel caído y su posterior conversión en el Diablo. El objetivo del siguiente apartado será ver cómo un personaje que ha servido de base para explicar el mal dentro de la religión cristiana, ha sido imaginado en la literatura universal.

2.2 El Diablo en la literatura

Para entender la diabolología medieval debe revisarse, aunque sea de manera superficial, las homilías y vidas de santos, herramientas utilizadas para que los fieles comprendieran la

³⁵ El problema del libre albedrío durante la Edad Media giró en torno a los planteamientos de San Agustín; él sugería que el hombre tiene libre albedrío o poder sobre sus actos y por medio de éste, el hombre es capaz de decidir y así: “Unos hombres siguen a Cristo y se salvan formando la Ciudad de Dios, mientras otros al preferir los bienes de la tierra, el imperio del mundo, se pierden en la ciudad del Diablo” (Cf. Zea, 1977, p. 162).

ubicuidad del Diablo y el peligro que este representaba si se deseaba tener una vida agradable a Dios.

Las historias de milagros arraigadas en la tradición monástica fueron muy populares durante la Edad Media para aleccionar a los fieles. Sulpicio Severo, por ejemplo, describió cómo el Diablo atacó a San Martín de Tours; éste salió ileso y expulsó al maligno del lugar en que se encontraba. A su vez, San Martín contó cómo un obispo de Auvernia encontró su iglesia plagada de demonios y el clérigo los echó del lugar por la gracia de Cristo. Los milagros contados por Gregorio Magno narran la forma en que sustrajo a un demonio del cuerpo de una monja.

Los predicadores encontraban en esas narraciones infinitos ejemplos morales, pues las terribles historias sobre fuegos infernales y suplicios eternos intentaban disuadir al oyente de cometer algún pecado y dichos relatos se incorporaron a la homilética —la ciencia y el arte de preparar y predicar mensajes religiosos—, cuyo origen se remonta a los evangelios, en los cuales se predicaba con parábolas. Estos relatos de milagros se contaban junto a las vidas de los santos, que hacía tiempo se habían integrado a la liturgia de los días festivos pertinentes.

Russell afirma que las vidas de los santos, desde el siglo IX hasta el XI, se inspiraron en Gregorio Magno y agrega que:

La literatura homilética, la liturgia y la hagiografía, eran el gozne entre los géneros que iban tradicionalmente en latín y el nuevo empleo de las lenguas vernáculas, y entre la teología de la élite y las creencias del público inculto. La literatura homilética era popular, no en el sentido de que procediese de los incultos, sino en el de que era escrita para que la entendiese el pueblo y tomara en cuenta las experiencias de ese pueblo [...] La literatura homilética [...] se basó mucho, por tanto, en la hagiografía (vidas de los santos), y eso afectaba la idea del Diablo (Russell, 1995a, pp. 239-240).

La homilética mezclaba ideas teológicas, temas legendarios e historias dramáticas para impresionar a la audiencia; de ese modo, cuando el sermón contaba la vida de algún santo (cuyo modelo había sido establecido por los padres del desierto), se enfatizaban los ataques de Satán y la forma de repelerlos. Este tipo de relatos se multiplicó y, así como Atanasio contó la *Vida de Antonio*, se contó después la *Vida de Benedicto* y la de Gregorio Magno. En general los “misterios” y los “milagros” tenían la intención de aterrar a un público numeroso e inculto para el cual el Diablo había adquirido inmediatez en un mundo lleno de plagas, hambre y guerras.

A partir de los años 1050 a 1300, la vida intelectual europea estuvo dominada por la escolástica que desarrolló un método dialéctico consistente en formular una pregunta y, para hallar la respuesta, se citaban pasajes bíblicos. Este uso de la lógica y de la razón, que implicaba la escolástica, provocó cambios en la diabolología de la época y se llegó a afirmar que el Diablo no tenía derecho alguno sobre la humanidad y que cualquier deuda que resultara del pecado era una deuda con Dios y no con Satán.

Fue hasta el Concilio de Letrán de 1215 cuando se llegó a la conclusión de que el Diablo y los otros demonios fueron creados buenos y que se hicieron malos por libre voluntad. La raza humana pecó por caer en la tentación del Diablo y, en el fin del mundo, en la resurrección, todas las personas tendrán lo que se merecen: los malos sufrirán un tormento perpetuo junto al Diablo y los buenos gozarán de la eternidad con Cristo. Estos cambios también provocaron que Satán, para la teología cristiana, se convirtiera en una figura cuyo origen ya no necesitaba más explicaciones que las previamente admitidas.

Con el transcurrir del tiempo, la literatura medieval se hizo cada vez más sofisticada y la lírica, la épica, la historia, las fábulas de animales y otros géneros complementaron, y a veces suplantaron, a los sermones y las vidas de los santos. La Iglesia,

por su parte, no podía abandonar su didactismo y tenía que continuar con relatos que inclinaran al público hacia el bien; para tal efecto se apoyó en los *exempla*, cuya relación con el Diablo y con los relatos de milagros es muy estrecha. Esta conexión se observa en *Los milagros de Nuestra Señora* y en la *La vida de San Millan*, de Gonzalo de Berceo (ca. 1198-ca. 1264), donde también se refleja una doble condición del Diablo: por un lado es una figura que atemoriza, puesto que él será quien inflinja las más duras penas en el infierno; por el otro, Satán es un personaje cómico incapaz cumplir sus pretensiones. La tensión entre ambas tendencias llevó a la opinión popular a oscilar entre percibir a Satán como el amo de un poder oscuro y terrible o verlo como un tonto.

En “El milagro de Teófilo”, Berceo cuenta que Teófilo era un hombre rico que no deseaba pertenecer a la diócesis, a pesar de las insistencias del arzobispo. Tras las repetidas negativas, el cabildo tuvo que elegir a otra persona para el puesto vacante; luego de darse cuenta de la manera en que el pueblo servía al nuevo prelado, Teófilo comenzó a envidiarlo. Visitó a un judío y éste lo llevó con un rey a quien le expusieron su deseo de ser nombrado vicario. Dicho rey era el Diablo quien, tras pedirle a Teófilo que negara a Cristo y firmara un pacto³⁶, le concedió lo solicitado. Una vez alcanzado el puesto de vicario, el Señor le abrió los ojos y reconsideró lo que había hecho. Arrepentido, solicitó el favor de la Virgen María. Ésta le reprochó su proceder y tras mucho rogar fue perdonado.

Berceo también hace notar el aspecto cómico del Diablo al contar que los demonios trataron de quemar el lecho de San Millán y las llamas se volvieron contra ellos. No obstante, es necesario señalar que, si bien entre las intenciones primordiales de los

³⁶ Este pacto con el Diablo será un tópico que se repetirá en la literatura posterior. Satán pretende obtener el alma del pactante a cambio de recibir favores que harán más placentero su paso por la tierra, aunque el precio sea sufrir el castigo en la eternidad.

exempla estaba la de difundir la vida de los santos para que fuera imitada o la de fomentar la piedad y las buenas obras, la inclusión del Diablo en estos relatos siempre fue para atemorizar al creyente.

Russell asegura que tanto en el arte como en la literatura, el Diablo fue adquiriendo más colorido, pues a medida que se hacía más dramático el relato de la salvación surgían textos con escenarios aún más elaborados que los de los propios teólogos (Russell: 1996, p. 181). Ejemplo de ellos son los relatos que narraban las visiones del más allá, donde se muestra al Diablo ejerciendo su poder para martirizar almas en la otra vida. Tal es el caso de *La visión de Tundale*³⁷ (ca. 1150) —cuya influencia en las representaciones tanto literarias como artísticas del maligno llegó hasta Dante—, donde se describen los tormentos del infierno. El Diablo es representado como una bestia con rasgos descomunales que, al respirar, esparcía las almas de los condenados por todas las regiones infernales; luego, cuando las volvía a inhalar, las masticaba para ser excretadas en el hielo donde revivían para soportar nuevos tormentos. Tundale cuenta que “esta bestia se llama Lucifer y es el primer ser que hizo Dios” (Russell, 1995a, p. 242).

Otra obra importante de las “visiones...”, es la llamada *Piers Plowman* (1360-1387), de William Langland (ca. 1332-ca. 1386), un clérigo con órdenes menores que creía que el camino de la salvación era más una cuestión de amor que de intelecto. Russell considera que Piers Labrador, el personaje principal, puede entenderse como Cristo, San Pedro, o como el prototipo del buen cristiano; o ser también símbolo del buen sacerdote, de los monjes, de los trabajadores honestos o reyes, quienes ven las cosas de forma superflua. La visión consiste en que Piers labrador mantiene la atención puesta en Dios y optando

³⁷ Esta obra se le atribuye a un monje irlandés, llamado simplemente Marcos, que pertenecía a la orden del convento de San Pablo, ubicado en Ratisbona.

durante su vida, por la luz y la unión con Dios. Sus contrapartes, quienes se desenvuelven en el engaño, enturbian todo con el lodo de los deseos hasta que no pueda traspasarlos ninguna luz. El Diablo se encuentra detrás de los escenarios “desviándonos la mirada, torciéndonos la visión, tirándonos hacia oscuridad hasta que no veamos ni entendamos nada” (Russell, 1995a, p. 264). Dentro de la historia referida, el Diablo ataca al Árbol de la Caridad que representa a Cristo, y Piers defiende al árbol invocando a *Liberum Arbitrium*, personificación del libre albedrío. El Diablo, como tal, raras veces aparece en el poema porque tiene más actividad en sus avatares o personificaciones alegóricas como Error, Falsedad y Engaño (Cf. pp. 264-273).

Dentro de estas obras representativas del más allá, Russell incluye la que quizá tuvo el desarrollo más importante del Diablo en la literatura de la Edad Media y que sirve de enlace con el Renacimiento: *la Divina comedia* (ca. 1321), de Dante Alighieri (1265-1321). En ella, Satán aparece como una figura potente que influye tanto en la tierra como en el infierno. Russell sugiere que Dante no intentaba describir el universo físico, sino mostrar al cosmos según su diseño moral, es decir, el significado de esta construcción del mundo era ético, no físico, y la elaboración de este sistema no distaba mucho del que Dionisio³⁸ había concebido: en este mundo cada ser se movía en el cosmos hacia Dios o hacia el Diablo. Si estamos movidos por el Espíritu Santo, nos elevamos hacia la esfera concéntrica más alta habitada por el Creador, pero si nos engaña la ilusión y la estupidez, nos veremos empujados más abajo y hacia el centro, descenderemos en cada círculo un poco más hasta llegar al lugar donde reside el Diablo. Mientras Dios es luz, expansión y

³⁸ Russell se refiere al Pseudo Dionisio Aeropagita (Dionisio o Denis), un monje sirio que escribió hacia el 500 d. C. quien, influido por Orígenes y por el platonismo, aportó la primera teología mística de la cristiandad. En la Edad Media se confundió al Aeropagita con el converso de San Pablo, éste último primer obispo de Atenas; más adelante, se le confundió también en Occidente con San Denis, un mártir de Galia (Cf. Russell, 1995, p.28).

esperanza, Satán está recogido sobre sí mismo en completa oscuridad y desesperación. Dios es la fuerza que atrae todo hacia sí y para Satán, quien carga con todo el peso del cosmos, no le queda nada por atraer, excepto el sinsentido del pecado o la irrealidad de la negación. La imponente fealdad del Diablo también contrasta con la belleza de Dios³⁹ (Russell, 1996, p. 186).

En la Edad Media el Diablo también es el personaje principal de algunas obras dramáticas en las que llegó a caer en la más profunda fosa de burla, pues ya en el teatro del siglo XII comenzaba a vislumbrarse una cierta tendencia a crear diablos cómicos que intentaban divertir y relajar al público. En estas obras el Diablo tenía varios niveles de divertimento. El primero y más bajo era el de las bufonadas: los demonios saltaban, lanzaban flatulencias y gritaban insultos y obscenidades. El segundo nivel era una sátira en la que el Diablo ponía una mano en la ingle a sus demonios en franca parodia de la bendición sacerdotal. En el tercer nivel, se hacía mofa de las conductas humanas demoníacas y el cuarto nivel pertenecía a la ironía. El Diablo era poderoso y aterrador, pero Dios siempre frustraba sus planes y cada fracaso diabólico era digno risa; en una especie de hilaridad mística, se desborda un sentimiento de alegría y liberación pues se sabía que el Diablo siempre fracasaría.

El fenómeno que llevó de nuevo al Diablo a infundir miedo se verificó durante los siglos XIV, XV y XVI debido las acusaciones de brujería que se hacían principalmente contra las mujeres. Simón Pieters explica que la afinidad entre Eva, como introductora del pecado en el mundo y las brujas ya aparece sugerido en el Génesis porque “el verbo que se

³⁹ Dante lo retrata como una copia burda de la encarnación de Cristo, como el contrario o el reverso de la Trinidad, pues una cara es roja, la otra amarilla y la tercera negra. Respectivamente representan el odio, la impotencia y la ignorancia opuestas al amor, la omnipotencia y la sabiduría divinas (Cf. Bruzzi, 1980, p. 172).

emplea para designar la acción de la serpiente hacia los hombres, *nasha*, inducir a error, también significa practicar la magia” (Pieters, 2006, pp. 95-96). A partir de la caída en la tentación por parte de Eva y de arrastrar consigo a Adán, la mujer quedó ligada al Diablo⁴⁰ y a la hechicería.⁴¹ Al respecto, Alberto Constante explica que nunca como en el medioevo la Iglesia se empeñó tanto en demostrar que el pecado se encontraba en el cuerpo de la mujer y que:

Se le acusaba públicamente de conjurar contra la Iglesia y de sostener pactos con el Diablo⁴². Si la mujer bebía de las fuentes del saber o curaba las enfermedades de sus vecinos, ganándose el respeto y la admiración, la Iglesia la consideraba su rival y se apresuraba a despertar la desconfianza en contra de ella. La acusaba de practicar “el arte de la brujería” y se decía que su trabajo “era obra del mal” (Constante, 2009, p. 28).

Así, se entiende que el periodo de la cacería de brujas sea uno de los más importantes en la historia del Diablo porque no solamente revivió la creencia en él, la acrecentó hasta extremos no calculados ni en los tiempos de los primeros Padres de la Iglesia, porque “el terror a un complot brujo diabólico contra la sociedad cristiana se generalizó en todos los niveles de la sociedad” (Russell, 1996, p. 209).

Con la Reforma de Lutero no se hicieron grandes cambios en la diabolología trazada hasta ahora, pues el protestantismo, al enfatizar que la Biblia era la única autoridad, renovó

⁴⁰ Pieters expone que los rabinos compiladores de las tradiciones talmúdicas afirman que Samael (nombre con el que ellos identifican a la serpiente del Paraíso), poseyó a Eva mucho antes que Adán, relación que engendró a Caín (Pieters, 2006, p. 83). Esto explicaría el vínculo entre el Diablo y la mujer que va más allá de una invocación para los actos de brujería. A esto habría que agregar lo que Sara Carr-Gomm dice en su *Diccionario de arte a través de sus símbolos*, pues así se entendería esta creciente misoginia. Ella señala que: “en las representaciones de la Tentación la serpiente aparece con cabeza de mujer porque Eva, que fue tentada por una serpiente y le dio la fruta a Adán, se convirtió en la tentadora” (Carr-Gom, 2003, p. 215).

⁴¹ Alberto Constante nos hace ver algunas diferencias entre los conceptos de hechicera y bruja que pocas veces se estudian, pero que existían en el imaginario popular: mientras la primera hace uso de herramientas concretas y palpables, la segunda adquiere aspectos inverosímiles y fantásticos (Constante, 2009, p. 28).

⁴² El pacto que celebraban las brujas y el Diablo, comparado con el firmado por Téofilo, en la historia de Berceo, muestra una diferencia sustancial: ahora quien lo realiza se convierte en un servil esclavo y tiene relaciones sexuales con Satán.

la confianza en las enseñanzas que el Nuevo Testamento decía sobre Satán (Cf. Russell, 1996: p. 211).

El catolicismo, por su parte, se volvió introspectivo a la manera de Ignacio de Loyola; es decir, en épocas anteriores Dios, Cristo y toda la comunidad cristiana cerraban filas para juntos defenderse del Diablo; ahora el individuo se encontraba en un rincón junto a su Biblia, sin ángeles ni santos resplandecientes, temeroso y analizando sus pecados en soledad.

Es necesario subrayar la doble vertiente de fe y escepticismo de la época pues, irónicamente, el profundo terror que llevó al cristianismo al individualismo introspectivo provocaría una reacción contra los poderes del mal. En este sentido, destaca la incredulidad de algunos laicos pragmáticos como Brian Walker de Durham quien llegó a proclamar: “No creo que haya Dios ni Diablo alguno, ni tampoco creeré en nada excepto en lo que vea” (citado en Russell, 1996, p. 214), postura que contrastaba con la de los creyentes, pues para ellos sin Diablo no había Salvador; si desaparecía uno, el otro también. Estas voces escépticas, junto con la sátira de la primera parte del siglo XVI, llevarían al surgimiento de *Gargantúa y Pantagruel*, la cual, de acuerdo con Russell, es la primera obra que anuncia la disociación el Diablo y el mal genuino. Sobre la obra de François de Rabelais, Russell dice que:

Pantagruel y su padre Gargantúa son gigantes [...] sus arranques, como matar ganado y devorar peregrinos, los conectan con la demonología tradicional. El Diablo se presenta ocasionalmente con su forma propia, pero siempre bajo una luz satírica, cómica: Lucifer sufre los problemas intestinales de una dieta inadecuada [...]. Con anterioridad se alimentaba de estudiantes, pero actualmente leen demasiado la Biblia y ya no consigue que caigan, consume, en cambio una desagradable dieta de abogados, chismosos, usureros, monjes falsos, boticarios, falsificadores y sirvientas ebrias (Russell, 1996, p. 223).

Russell agrega que través de esta obra se observa que Panurgo es el personaje más demoníaco. Su nombre, “hacedor de todas las cosas”, sugiere la polifacética personalidad de Lucifer y, al igual que el Diablo tradicional y al que más tarde se verá en Goethe y Mann, Panurgo cambia de vestimenta, voz y modales según la situación. Panurgo es el prototipo del Mefistófeles⁴³ posterior a *Fausto*, pues es alto, apuesto, elegante y de noble linaje a pesar de las manchas y la palidez de su avanzada edad.

El primer libro dedicado por completo a Fausto, mezcla de leyenda y fantasía, data de 1587, escrito por un anónimo alemán. En él se narra la historia de un estudiante que intenta obtener la sabiduría mediante sus propios esfuerzos, sin ayuda de la gracia divina. Este orgullo lo vincula de inmediato con el de Satán y con el Adán y Eva, y lo convirtió más adelante en el paradigma de la rebelión romántica y moderna contra la autoridad (Russell, 1996, p. 223).

La historia de Fausto cuenta que, para lograr el dominio de la magia, invoca al Diablo. Entonces aparece un espíritu y le explica que es un demonio a las órdenes del gran Lucifer, de quien necesita el permiso especial para ayudar al colegial; su nombre es Mefistófeles. Éste obtendrá el permiso de Lucifer para servir a Fausto con la condición de que el bachiller prometa entregarse en cuerpo y alma al príncipe de las tinieblas. Fausto firma el pacto escrito con sangre, reniega de Cristo y promete ser enemigo de los cristianos.

A pesar de que el modelo del pacto se remonta a Teófilo, su precedente más inmediato es el de las brujas porque Fausto se involucra con la magia diabólica. La primera

⁴³ Respecto al nombre de Mefistófeles, los teóricos no han llegado a un acuerdo en torno a si es otro nombre con el que se conoce al Diablo o es un demonio menor. Una combinación de la partícula negativa griega *μή*, *φως* (luz), y *φιλής*, sugiere o confirma el significado “el que no ama la luz” o “el que huye de la luz”. (Cf. Tapia, 1973). No obstante, Eliza M. Butler sostiene que Mefistófeles “se trata de un nombre notable tanto por su eufonía como por su poder de sugerir un significado, aunque nadie ha descubierto todavía cuál puede ser éste, ni siquiera de qué lengua se deriva: persa, hebreo o griego. Una ambigüedad siniestra hechiza las sílabas y parece mofarse de conjeturas como ‘enemigo de la luz’, (mefostofiles), ‘enemigo de Fausto’ (Mefaufostofiles), o ‘destructor-mentiroso’ (Mefiz-Tofel)” (Butler, 1997, p. 181).

gran manifestación literaria de la leyenda de Fausto fue *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe (editado entre 1588 y 1589), cuyo argumento sigue de cerca al libro mencionado. En esta obra, según Russell, destaca el cambio radical en la, hasta ahora, tradicional conformación del Diablo porque Mefistófeles se muestra introspectivo y, junto a la simpatía que siente por su víctima, heredará estos rasgos de humanización a la literatura postfaustiana (Russell, 1995, p. 225).

A finales del siglo XVI resurge el escepticismo y la ironía respecto de la figura del Diablo. Aparece el Satán cómico que desplaza al Satán “humano”. En tiempos de Shakespeare la creencia en el Diablo seguía siendo muy fuerte, pero comenzaba a vacilar la visión que se tenía de él y en el curso de los siglos irá en decadencia; no obstante, aún no ha llegado al momento de mayor esplendor del príncipe de las tinieblas, pues más adelante, a mediados del siglo XVII, John Milton compone *El paraíso perdido* (1667), poema que trata sobre el pecado original cometido por Adán y Eva, pero en el que Satán figura como el protagonista porque, al parecer, se intentaba que los lectores se sintieran atraídos por el Diablo y reconocieran su propia tendencia al mal para así “comprender la ignominia y el drama de su ruina” (Russell, 1995, p. 237). De acuerdo con Russell, esta obra, y *El paraíso recobrado* (1674), abarcan casi la totalidad de la historia de la salvación humana y tenían como propósito “justificar ante los hombres los caminos de Dios” (p. 236).

Estos poemas de Milton surgieron cuando la figura aterradora de Satán estaba a la baja; la gente ya estaba cansada de sentir miedo, ya fuera hacia los espíritus hostiles o por cargos de brujería y se notaba la necesidad de un cambio de ideología. Reginald Scot (1538-1599), en su *Descubrimiento de la Brujería* (1584), atacaba los excesos de la demonología y la teoría brujeril; otros, como Joseph Glanvill (1636-1680), investigador de mente abierta, que creía en la compatibilidad de la ciencia y la religión, en su obra

Sadducismus triumphatus, Escepticismo derrotado (1681), se negaba a despreciar la creencia en el Diablo y pedía una investigación profunda sobre la actividad demoníaca.

La tensión que existía en el siglo XVII entre escépticos y creyentes produjo la misa negra, “extraña combinación de falta de fe en el cristianismo con creencia en el demonio de la tradición cristiana. El ambiente de la misa negra se había estado preparando largo tiempo en la creencia en brujas y posesiones demoníacas; en ellas se vinculaba la fuerza del demonio con aberraciones sexuales” (Russell, 1996, p. 234). Russell plantea que unos cuantos teólogos insistían en la relación sexual entre Eva y Satán. Si bien todas las épocas han tenido su periodo de represión sexual no está claro por qué se sexualizó tanto al Diablo en los siglos XVI y XVII. La única explicación es suponer que se debió a que lo demoníaco pasó del exterior al interior del ser humano (p. 234).

Estas fantasías, en apariencia, vieron su fin hacia 1670, pero serían revividas hacia finales del siglo XIX; mientras tanto, en el siglo XVIII, ante la Ilustración, la tradicional visión cristiana del mundo se debilitó. Muchos cristianos ilustrados se adaptaron al materialismo y el catolicismo casi perdió su razón de ser. Por más que trataron de acomodar y ajustar las ideas religiosas con el nuevo marco científico, se sentían perdidos, pues antes era la Iglesia católica la que explicaba los fenómenos naturales y, por supuesto, los escépticos de este siglo la arrinconaron con todo y Diablo y lo señalaron como uno de los absurdos más grandes de las creencias cristianas. Esto provocó que Satán, libre de sus significados tradicionales, dejara de ser un ente real para convertirse, poco a poco, en un personaje literario capaz de asumir diversos roles.

Esta nueva faceta llevó a Wolfgang von Goethe a retomar la leyenda de Fausto para escribir su propia versión. De acuerdo con Robert Muchembled, el Diablo de Goethe “conserva características antiguas, como los pies hendidos ocultos en su calzado, pero no

posee cuernos ni cola” (Muchembled, 2002, p. 196). *Fausto* muestra a un Mefistófeles con un carácter complejo y ambiguo y, como ocurre con el Diablo tradicional, es embustero y tramposo, cambia de forma con reiteración, siembra duda y desconfianza, perturba la justicia y promueve la obscenidad y sexualidad más absoluta y esto, según Russell, impide compararlo con el Diablo de la tradición cristiana, pues añade que:

Goethe utiliza y desarrolla libremente el mito tradicional, sin dejar de negar la existencia real del Diablo. Mefisto es amorfo, carece de definición moral, es un espíritu de la naturaleza, representa al mundo indiferenciado tal cual lo percibe la experiencia humana. La influencia de *Fausto* significó que la mayoría de los demonios literarios de los siglos siguientes adoptarían la forma sofisticada, irónica y ambigua del Mefistófeles de Goethe (Russell, 1996, p. 267).

Para Russell, el Mefistófeles de Goethe posee una inteligencia capaz de manipular a la gente, pero en un plano más profundo resulta estúpido porque no es capaz de comprender que la realidad esencial del cosmos es el poder del amor. Lamenta su pasado, pero se niega al arrepentimiento (p. 267) y añade que:

El Fausto de Goethe no se salva del pecado en sentido cristiano, sino de la sensualidad y del intelectualismo. Su ascenso hacia los cielos no es la beatificación del individuo, sino más bien todo un programa para la raza humana: nosotros, como Fausto, estamos llamados a abandonar el egoísmo y a buscar una sociedad que se funde en el respeto a los demás. (p.270)

Así, Mefistófeles es el Diablo literario más destacado desde el de Milton; la diferencia entre Satán y Mefistófeles se encuentra en la perspectiva: la de Milton está más cercana a la cosmovisión cristiana, mientras que la de Goethe es más secular (p. 270).

En el paso de la Ilustración al Romanticismo se diversificaron las opiniones sobre el Diablo porque tanto católicos como monárquicos tradicionales veían la Revolución francesa como obra del maligno. En cambio, según Russell, los republicanos veían al cristianismo como parte del antiguo orden represivo, porque si los reyes eran un mal,

Cristo, como el mayor de los reyes, era el más grande de los males. Para los revolucionarios, Satán simbolizaba la resistencia contra la tiranía del antiguo régimen.

Después de 1815 la Iglesia reafirmó las enseñanzas tradicionales, pero al mismo tiempo, en ciertos sectores de la sociedad se dudaba de la fe cristiana; se cuestionaban conceptos como cielo, alma, pecado, encarnación y, por supuesto, infierno y Diablo, al grado de que el protestantismo liberal lo rechazó por obsoleto y anticuado, mientras que los católicos y ortodoxos orientales continuaron afirmando su existencia.

El creciente escepticismo provocó que durante el siglo XIX la historia del Diablo tuviera mayor desarrollo en la literatura que en la teología, sobre todo durante el Romanticismo, un movimiento al que Russell califica de difuso ya que “daba prioridad a lo estético y emocional por encima de lo racional e intelectual” (p. 272), porque las emociones se consideraban una vía más confiable que la razón. Este movimiento favoreció la introspección psicológica y exaltó las virtudes del amor, la piedad y la misericordia por encima de la racionalidad. Este desdén hacia lo científico también llevó a la búsqueda por aquello que estimulara las emociones; alentó un gusto por lo milagroso, lo sobrenatural, lo extraño y lo grotesco. Russell opina que los románticos utilizaban los símbolos cristianos, pero no respetaban su contenido teológico al separarlos de sus significados originales (p. 272).

Una visión del mundo que desechaba la lógica para favorecer las emociones debía estar llena de contradicciones. Se afirmaba que, si Satán era el mayor enemigo del cristianismo, debía ser un heroico rebelde contra la injusticia de la autoridad y merecía alabanza, pero afirmar esto, más que una declaración teológica, pretendía ser un desafío simbólico. En este sentido, la admiración por el Diablo no es una adoración del mal, porque los románticos creen que él es bueno. El problema radica en que la concepción romántica

del bien no es radicalmente distinta de la cristiana, y esta transposición de ideas resultaba confusa.

Por otro lado, y como es sabido, la idea romántica del héroe es aquella en la cual se ve a un individuo solo contra el mundo que quiere liberar a la humanidad de una sociedad que le bloquea el paso hacia la libertad, la belleza y el amor, lo que explica que el Diabolo romántico lo mismo podía ser un héroe rebelde que “simbolizar el aislamiento, la infelicidad, la dureza de corazón, el desamor, la insensibilidad, la fealdad, el sarcasmo y todo lo que impide el progreso del espíritu” (p. 274).

De este modo, en *El misterio de Caín* (1821), Lord Byron (1788-1824) reúne en la figura de Caín cualidades del personaje del Génesis con aspectos satánicos miltonianos y, de acuerdo con Russell, aquí se muestra a un Lucifer ambivalente porque apoya la rebelión de Caín contra la tiranía, lo que lo hace bueno, pero su lado malo muestra el distanciamiento que tiene hacia el dolor humano (p. 276).

El Romanticismo francés también se ocupó del Diabolo y, según Russell, el Satán más grande fue el creado por Víctor Hugo (1802-1885) en “El fin de Satán” (1866). El poema comienza con la caída de Satán cuando su naturaleza angélica empieza a transformarse y, al final, Satán se ve convertido en un monstruo. A la envidia por Dios se suma la nostalgia por lo perdido y Satán cae a un abismo cada vez más oscuro hasta que sólo ve un débil punto luminoso al que aspira volver. Al final, Dios suprime la oscuridad, muere Satán y renace Lucifer. Russell concluye que “este dramático retrato de Lucifer contiene una poética visión moral: la estupidez y el egoísmo nos alienan del cosmos, pero el amor espera pacientemente que comprendamos que el egoísmo, la ira y el orgullo sólo son un ciego recelo de mirar, mera negación de la realidad” (Russell, 1996, pp. 285-286).

Otro autor del que se ocupa Russell es Théophile Gautier (1811-1872), cuyo cuento, “Onophrius” (1832), es una parodia donde un joven poeta y pintor, obsesionado con lo medieval y lo maravilloso, termina por ver la mano del Diablo en todas partes hasta que el mismo Satán se le aparece y le complica la vida. Según Russell, “el Diablo de Gautier es el perfecto Mefisto irónico” (p. 286).

El tratamiento romántico del mal también está representado, en uno de sus aspectos, por la novela gótica. Este género degrada lo sublime con el propósito de exaltar las sensaciones. Uno de los temas más recurrentes es la de la apariencia de lo bueno, lo racional y lo conocido que se confronta con lo extraño, lo grotesco y lo decadente; también se ocupa de las deformidades físicas, el sadismo, la brutalidad sexual y, por supuesto, sus escenarios preferidos son acantilados, castillos y mazmorras pestilentes; mezcla temas como tierras lejanas ambientadas en la Edad Media; destaca lo macabro, lo sobrenatural, brujas y demonios. Durante este periodo la novela que más influyó la literatura inglesa y europea fue, sin duda, *El monje* (1796) de Mathew Gregory Lewis (1775-1818). Esta historia cuenta cómo un monje llamado Ambrosio, con una vida pública intachable, en realidad hierve de hambre de sexo. Matilde,⁴⁴ la amante de Ambrosio, le sugiere invocar al Diablo para que posea a una virgen llamada Antonia. A pesar de la resistencia inicial, Ambrosio sucumbe a la tentación y concreta un pacto con el Diablo. Las consecuencias son desastrosas porque, a diferencia del pacto en Goethe, aquí se muestra la pérdida definitiva del pobre pecador y de su infame pactario. Víctor Antonio Bravo opina que “el Diablo en Lewis, toma sentidos que luego serán reiterados hasta la saciedad, y que no son sino la transposición al plano literario de los presupuestos cristianos: el cuerpo femenino deseante

⁴⁴ Todorov señala que Matilde, en *El monje* de Lewis, es “un espíritu secundario, pero maligno servidor de Lucifer” (Todorov, 1995, p. 103).

como encarnación del mal, y el cerco moralizante, sobre quien en el mal incurre” (Bravo, 1988, p. 96).

Después de que este género viera su esplendor en obras como *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797); *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe (1764-1823), y *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin (1782-1824), por mencionar algunas, novelas todas con una temática macabra y sobrenatural que incluían una explicación racional de lo expuesto, se observa un nuevo cambio en la literatura romántica a cargo de E. T. A. Hoffman (1776-1822) en cuyos cuentos “Los autómatas” (1814) o “El hombre de arena” (1817), se recrea lo tétrico y lo sobrenatural con una nueva técnica narrativa que daría paso a la literatura fantástica, cuya definición ya se expuso. Así, surgen también obras como *El diablo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte (1719-1792) y *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, cuya primera parte se publicó en San Petersburgo en 1804-1805, y la segunda en París en 1813-1814, del polaco Jan Potocki (1761-1815).

En cuanto al papel que juega el Diablo en estas obras, Muchembled explica que *El Diablo enamorado*, de Jaques Cazotte, “muestra una transición ambigua del dominio de la creencia al de la representación imaginaria” (Muchembled, 2002, p. 213), y eso explica por qué, desde el principio del relato, el Diablo elige adoptar formas poco comunes: aparece como una cabeza de camello, después se transforma en perro aunque ya no es un mastín negro y aterrador como se esperaba. Cuando finalmente aparece Biondetta, quien representará un acto de sumisión para seducirlo, el Diablo se ha enamorado de Álvaro. Muchembled explica que: “si bien Cazotte conoce perfectamente bien las ideas de Baltasar Bekker⁴⁵ (1634-1698) sobre la incapacidad de los demonios para intervenir en los asuntos

⁴⁵Teólogo y predicador alemán que: “empezó por negar rotundamente el poder de Satanás, y tanto se enardeció combatiéndole que llegó a propugnar que Satanás, no existe. ‘Si existiera el diablo— exclamaba—

humanos, evita afirmarlo de manera perentoria y prefiere dejar la duda y hacer soñar al lector” (p. 216). Todorov, por su parte, explica que “la ambigüedad que rodea al desciframiento del lector se debe en gran parte al hecho de que Biondetta no difiere para nada de la de una mujer enamorada” (Todorov, 1995, p. 103). En este nuevo tratamiento del Diablo, la novedad esencial, dice Muchembled, radica “en el hecho de que el Maligno cae en su propia trampa al enamorarse de su víctima” (Muchembled, 2002, p. 213) y poco a poco se abandona la relación de lo sobrenatural con lo religioso, pues según Muchembled:

Conservada durante mucho tiempo en el campo religioso y moral la imagen del diablo pierde su poder en la representación literaria donde se transmuta en fantasmas, en ilusiones, en miedo sin consecuencias sociales graves, a diferencia de los tiempos de las hogueras brujeriles [...] lo fantástico [...] establece una diferencia entre el ser y el mundo, entre la persona y las creencias, produciendo un universo de ensueño donde todo es posible (p. 217).

Todorov explica que “el deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del Diablo” (Todorov, 1995, p. 103). En *El Diablo enamorado*, la mujer-diablo empuja a Álvaro al precipicio de la sensualidad y lo que evita que Álvaro caiga es la imagen de su madre; pero la duda se sostiene y la figura del Diablo también se torna confusa; surge entonces la pregunta que no tendrá respuesta convincente: ¿Biondetta era o no era el Diablo?

La literatura fantástica convierte al Diablo en un personaje que ocupará parte de los relatos del género y no tendrá más que algunas características propias de la personalidad que se le había forjado a través de la literatura y de su propio origen judeocristiano. Satanás ya no intentará aleccionar al lector, ni mostrarle su lado más oscuro, como sucedía en

se vengaría de mí por la guerra que le muevo’. Bekker razonaba bien: si el diablo existiera le castigaría. Los sacerdotes, sus colegas, se pusieron contra él afiliándole al partido de Satanás y le anatematizaron” (Voltaire, 2002, p. 209).

Berceo; por otro lado, la literatura fantástica tampoco intentará llenar los huecos que la teología o la demonología no cubrieron en la genealogía diabólica, como sí lo intentaron Milton y Byron.

En lo fantástico, el narrador creará un mundo parecido al real para que el lector se sienta familiarizado; el Diablo, como parte de un mundo sobrenatural que irrumpe en ese mundo, formará parte del rompimiento de la estabilidad que el lector creía intocable, invariable. Lucifer ya no tendrá que apoyarse en el miedo al infierno, en intentar apoderarse del alma de cualquier incauto, o en sus cuernos, patas de macho cabrío o la fetidez sulfurosa para aterrorizar al lector y moverlo al arrepentimiento, a la obediencia a Dios; ahora se limitará a ser parte del juego que lo fantástico significa. Cuando se apela a la figura del ángel caído, éste tiene como objetivo provocar el miedo,⁴⁶ pero ya no al infierno y sus castigos, sino a la fragilidad de los límites entre lo real y lo ficticio, de lo natural y lo sobrenatural y lo que éstos significan para el ser humano.

2.3 El Diablo en la tradición hispánica: de España a México

Para finalizar esta historia del Diablo en la literatura, sólo resta hacer una breve mención de la historia y la literatura de España para indagar cómo este personaje fue heredado a la Nueva España.

A principios del siglo XVI, España se consolida como nación tras incorporar Granada, último bastión de la presencia musulmana y para unificar todo el territorio se decide que sea la Iglesia católica la que difunda la fe. En este periodo también se amplían

⁴⁶ El miedo a lo sobrenatural es, quizás, lo que ha llevado a la confusión entre el cuento de terror con el fantástico o a insertar ambos en el mismo cajón.

los poderes del Tribunal del Santo Oficio y comienzan las persecuciones contra quienes no profesaran la fe católica, a los acusados de herejía y, por supuesto, a los sospechosos de brujería, a quienes, como ya se dijo, se les castigaba por tener tratos especiales con el Diablo.

La obediencia de los hombres a la Iglesia, desde la época medieval, además del amor a Dios, se fundaba en el temor a los martirios del Infierno y también al Diablo. No obstante, en épocas posteriores esta actitud hacia el príncipe de las tinieblas cambió de forma radical. Al respecto José Manuel Pedrosa dice que:

Al periodo medieval corresponderían las representaciones mucho más terroríficas, agresivas, oscuras y actitudes de recepción social en que el Diablo era crédulamente considerado por la práctica totalidad de la comunidad como una presencia amenazadora en todos los órdenes de la vida individual y colectiva. En el Renacimiento y el Barroco, los ingredientes más fabulosos e irracionales de aquellas creencias habrían comenzado a ser puestos cada vez más en duda [...], el miedo al Diablo habría dejado de ser una autentica epidemia social para convertirse en patología individual (Pedrosa, 2004, p. 69)

Incluso dentro del seno de la Iglesia, ya se comenzaban a racionalizar ciertos atributos del Diablo, lo que dio pie para que se consolidaran las representaciones cómicas y ridículas.

Pedrosa cita a María Jesús Lacarra, para ahondar en este punto y ella afirma que:

Los relatos hagiográficos y las colecciones de milagros y *exempla* acentúan las imágenes cómicas de los diablos porque no tratan de hacer una teología del terror, sino subrayar la victoria del bien y el fracaso del burlador burlado. Como recuerda Arturo Graff, “Satanás se muestra bajo dos aspectos diferentes [...] como vencedor parece terrible, y llena las almas de terror y de miedo, como vencido aparece vituperioso, y provoca el desprecio y la risa. Entonces los que temblaban al oír su nombre recobran el valor y alegremente se burlan de él”. Esa risa tiene algo de liberadora [...] es la risa del cristiano seguro de la victoria de Cristo sobre el infierno, de la que los relatos hagiográficos y milagrosos ofrecen un anticipo (p. 71).

Como se ve, las representaciones cómicas de los Siglos de Oro no se han desvinculado de las de la Edad Media. En ambas había cierta ambigüedad; el Diablo aterrizaba o era causa de mofa. Aun así, el Diablo no dejó de provocar terror pues, de acuerdo con Pedrosa, aunque se degradó el fanatismo entre los siglos XVI y XVII, los sermones, las hagiografías impresas, los tratados de demonología y las lecciones catequéticas se empeñaron en mantener viva la imagen espantosa del Diablo; después de todo, seguía siendo el operador por excelencia para amedrentar a los fieles. Pedrosa da una muestra de esto al citar las *Instrucciones predicables y morales no comunes que deuen saber los Padres Predicadores y Confesores principiantes y en general los Missioneros Apostólicos*, del padre José Gavarri —cuyas diversas ediciones vieron la luz a mediados del siglo XVII— donde se decía que “hace falta aterrar [...] atemorizar [...] reparar con el temor al Diablo y al Infierno” (p. 72).

Este objetivo de la Iglesia encontró la mayor disposición en una sociedad inclinada a dejarse impresionar por todo lo sobrenatural, que lo mismo amplificaba mitos que supersticiones. El resultado de esto fue que los rumores y el terror sobre los supuestos aquelarres tuvieron amplia circulación durante los siglos XVI y XVII, aunque sin desarrollar la psicosis de los siglos anteriores. No sorprende, por tanto, que los procesos de brujería llevaran a algunas de las plumas más sobresalientes de la época a escribir sobre estos temas como *El peregrino en su patria* (1604), de Lope de Vega (1562-1635), que narra cómo un demonio, cuando oyó tocar las campanas de una iglesia, dejó caer a las brujas que llevaba por el aire. Los relatos de pactos diabólicos durante los Siglos de Oro cuentan entre sus filas *El esclavo del demonio* (1612), de Antonio Mira (1577-1644), o *El mágico prodigioso* (1637), de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

De acuerdo con Pedrosa, la presencia del Diablo se manifestó en documentos como la *Chronica de los Reyes de Navarra* (ca.1453-1455), cuyo carácter histórico le confería veracidad a pesar de estar basada en un cuento muy viejo (cuyo nombre no señala) y que versa sobre los orígenes de la familia Goñi. Un caballero de este noble linaje, al partir hacia Roncesvalles, se topó con un demonio y éste le hizo creer que su esposa y un criado tenían amoríos. El caballero volvió a casa y encontró en su cama a una pareja. Pensando que su esposa y el adúltero pasaban la noche juntos, los mató. Después se dio cuenta de que por error había asesinado a sus padres.

El mejor medio por el cual se propagó la influencia y temor hacia El Diablo fue un tipo de narración consumida con avidez por el pueblo, pero fabricada y controlada por las élites: las relaciones de sucesos. Eran narraciones que poseían recursos y referencias realistas para hacerlos más creíbles, entre los que se encuentran: *Caso milagroso sucedido en la ciudad de Guesca que tratta de la maravillosa misericordia que Jesu Christo nuestro señor obró con un hombre que había hecho pacto y conveniencia con el demonio* (1595) y *Suceso atroz y espantoso que ha acontecido a una mal acondicionada muger, que maldiciendo a sus hijos, les ofrecía al Diablo, y sobre lo que esto aconteció* (1625)⁴⁷.

Sobre el tratamiento de ridiculización del Diablo se tiene referencia de un pliego del siglo XVII y que lleva por título: *Gracioso cuento y ardid que tuvo una discreta muger para engañar a tres demonios por librar a su marido de cierta promessa que les avía hecho, librándola de ella, y la traça que dio para salir con su intención*.

El proceso de trivialización cómica del Diablo se reflejó en todos los órdenes de la vida, hasta en los más llanos, así ocurre en la segunda parte del *Lazarillo de Luna* donde se

⁴⁷ Se ha transcrito el título de estas narraciones en cursivas, respetando también la ortografía, tal y como las consigna Pedrosa (2004, 96).

lee que: “bajando por la escalera encontré un estropiezo que el diablo, sin duda, había puesto allí” (citado en Pedrosa, 2004, p. 92). Otra mención la hacen los viajeros asaltados por don Quijote pues creyeron “que no era hombre sino diablo del infierno que les salía a quitar el cuerpo que en la litera llevaban” (I: 19). Obra infaltable en este repaso es *El Diablo Cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara (1579-1644), que muestra un Diablo simpático, agradable y bienintencionado.

En cuanto a la novela, Pedrosa aborda el *Guzman de Alfarache* —cuya primera parte fue publicada en 1599 y la segunda en 1604—, de Mateo Alemán (1547-1614). Pedrosa explica que en esta obra “el Diablo aparece como tal sólo en la historia de *Bonifacio y Dorotea*, II: 2,9 bajo alusiones muy elípticas y en muy contados episodios” (p. 98). Esto se debió a que ya había una intención de abandonar tópicos obsoletos entre los que el Diablo era el más trivial. Norbert von Prellwitz, en su estudio “Presencias luciferinas en el *Guzman de Alfarache*” (1993), menciona que:

Según una visión, que podemos considerar muy moderna, Alemán tiende a evitar la personificación del Enemigo, y a presentarlo, a veces a insinuarlo, como una entidad analógica de la perfidia en la conducta humana, con atributos que el escritor destaca en la mayoría de los contextos, como la actitud de insidia y el uso mendaz o infundioso de la palabra. Es decir que a través de símbolos como el dragón, el basilisco, la araña y propiedades tradicionalmente asociadas a lo demoníaco, las alusiones más o menos explícitas al diablo confieren vigor dramático a la presencia de un poder latente pero omnipresente en el desarrollo de la novela: el del Mal en el corazón del hombre y en una existencia dominada por el antagonismo y por la asechanza (citado en Pedrosa, 2004, p. 98).

Como se ha visto, el tratamiento dado al Diablo en España, no difiere mucho sobre lo que ya se dijo del resto de Europa. Sólo falta indagar cómo llegó esta figura a América, si a partir de la imagen ridícula, la terrorífica o ambas y, por ende, heredada a la posterior cultura mexicana.

Mercedes Zavala Gómez cita a Luis Wickman para describir cómo se dio este proceso y escribe que:

El Diablo medieval (fue) transportado a América como parte de la estructura intelectual y emocional del conquistador y del fraile [...] los misioneros tomaron algunas características de los dioses indígenas para atribuírselas al demonio y facilitar la tarea evangelizadora, pero en lo esencial, la representación pictórica del Diablo en la Nueva España fue la misma de la Edad Media y del Renacimiento [...] la representación del Diablo varió poco durante la Colonia; se le personificaba casi siempre como un macho cabrío o un animal de aspecto felino, con pelo hirsuto y los consabidos cuernos, uñas largas y cola bifurcada o en forma de tridente (Zavala, 2005, p. 354)

El Diablo no cambió mucho su imagen, pero eso no significa que se haya quedado como una figura decorativa, es decir, la iconografía de los misioneros intentaba mostrar cómo era su fisonomía, pero también lo que ella significaba, cómo se le asociaba con el pecado, el infierno y todo lo que conlleva el Diablo como contraparte de Cristo.

Bernal Díaz del Castillo informa que durante la época abundaban templos e ídolos, expresión de un sistema religioso bien estructurado, y que a cada ídolo se le ofrecían sacrificios; los indios se postraban ante objetos sin voluntad y estos actos eran insultantes a Dios, pues no se le agradecía por la creación (Cf. Calderón, 2010, p. 90) y, como se lee en Corintios 6:15-16:

¿Podrían convivir la luz y las tinieblas?
¿Podrían convivir Cristo y Satanás? [...]
¿Qué tiene que ver el templo de Dios con los ídolos?

Bajo esta perspectiva, relacionar a los ídolos prehispánicos con el Diablo era una consecuencia lógica pues se creía que Satanás tomaba formas varias para ser adorado y esta era una de ellas. Se llegó a pensar que si Dios permitía la fealdad de los cuerpos con la que los indios representaban a sus dioses, era para que coincidiera con la monstruosidad de sus pecados; así, las deidades fueron aniquiladas con la certeza de que eran representaciones

del Maligno. Para completar el cuadro sólo faltaba convencer a los habitantes de la Nueva España de creer en Jesucristo y por consiguiente en su eterno enemigo; la forma en que iban a lograrlo era a través de un viejo recurso ya probado en Europa: los *exempla*.

Danièle Dehouve explica que fueron los jesuitas quienes dieron un segundo periodo de esplendor a este tipo de relatos que no sólo buscaban evangelizar las tierras conquistadas, sino también lidiar contra la Reforma. De acuerdo con Dehouve, “los *exempla*, relatos cortos utilizados con fines didácticos, conforman una clase de género literario cuyo uso atravesó los siglos y acompañó la evangelización a partir del siglo VI de nuestra era [...] y casi hasta el siglo XX en todos los continentes” (Dehouve, 2010, p. 22). En los *exempla* se hablaba de pecados que no podían cometerse si no era por instancia y consejo del Diablo, tal y como se había hecho en el viejo continente, sólo que ahora se adaptaron a la nueva realidad y tenían entre sus funciones la de incitar a las buenas obras, difundir la demanda de intercesión de los santos ante Dios y mostrar la intachable vida cristiana de aquellos, entre otras. La intención de incluir al Diablo en los *exempla*, por supuesto, era provocar miedo. Ayala Calderón señala que: “En la Nueva España, el miedo fue consustancial a la evangelización, aún a la más pacífica, de tal manera que no es extraño encontrar en los textos virreinales numerosas muestras del uso del temor a los castigos en este mundo y a las penas eternas en el otro como elemento necesario para lograr la conversión de los indios con mayor eficacia” (Ayala, 2008, p. 3176). Los frailes atemorizaban a los indios con historias de demonios que los atormentarían en cuerpo y alma en medio de las llamas del infierno.

Ayala explica que existen otros textos cuya intención evangelizadora es notable, y se encuentran en el *Tratado de hechicerías y sortilegios* (1553), del franciscano Andrés de Olmos, versión náhuatl del *Tratado muy sötíl y bien fundado de las Supersticiones*,

Hechicerías y Vanos Conjuros y Abusiones, y otras cosas tocantes al caso y de la posibilidad e remedio de ellas (1529), del también franciscano Martín de Castañega. En uno de estos *exempla* se afirma que: “me han dicho que allá en Tezcatépec se apareció el Diablo a algunos señores como un gigante, y les pidió que mataran a un guardián español que allá guardaba, llamado Juan Cordero” (citado en Ayala, 2008, p. 3185). Los indios fueron a contarle al guardián lo que había pasado, y éste fue a enfrentar al Diablo armado con una espada como si se tratara de un ser de carne y hueso, pero al estar desprovisto del signo de la cruz y del nombre de Jesús, un arma como esa no le sirvió de nada; así que el Demonio lo dejó mal herido con sólo abrazarlo. Olmos termina diciendo: “No vayan a olvidar ustedes, para que el Diablo no los haga desgraciados, si les apareciere algo, alguna vez” (Ayala, 2008, p. 3185).

Ayala refiere otro relato en el que se cuenta una historia opuesta a la anterior de Olmos, pero complementaria de la misma que apareció en los *Memoriales* de Toribio de Benavente Motolinía:

En Tezcucó yendo una mujer bautizada con un niño a cuestas, como en esta tierra se usa traer los niños, el niño era por bautizar; pasando por el patio de los teucates, que son las casas del Demonio, salió a ella el Demonio, y echó mano de la criatura queriéndola tomar a la madre, que muy espantada estaba, porque no estaba bautizado ni señalado con la cruz, y la india decía: “Jesús, Jesús”; y luego el Demonio dejaba el niño, y en dejando la india de nombrar a Jesús, tornaba el Demonio a quererla tomar el niño; esto fue tres veces, hasta que salió de aquel temeroso lugar. Luego otro día por la mañana, porque no le aconteciese otro semejante peligro, trajo el niño a que se le bautizaran, y así se hizo (citado en Ayala, p. 3186).

Con claridad se ve a lo que se arriesgaba el cristiano si omitía el bautismo, pues éste y el uso del nombre de Jesús como escudo ante el Diablo, además de armas contra él, denotaban

ya la aceptación de la nueva fe, indispensable para la seguridad inmediata y la salvación eterna. Ayala agrega que:

Los *exempla* en cuanto historias dirigidas a la gente simple no requieren para su desciframiento mayor código que la cultura religiosa del catolicismo [...] Dentro de sus discursos, los *exempla* sobre fenómenos diabólicos servían a los frailes en primer lugar para apuntalar las creencias religiosas de los indios [...] Por la forma de negro que el Demonio toma en la mayor parte de los *exempla* de los textos de órdenes religiosas podemos decir que en su mayoría estas historias tenían tanto una razón histórica de ser (una tradición de diablos negros en la literatura europea) como una finalidad, que era evitar que el indio fuera demonizado por los españoles como pretexto para su explotación (Ayala, 2008, pp. 3192-3193).

La asociación del Diablo con los negros se había dado desde mucho tiempo atrás; José María García González cuenta que en el siglo III, Ariuth, una reina etíope, tenía bajo su mando a catorce demonios. Otra historia describe a un demonio con aspecto de etíope “negro como el hollín, que vivía en un templo” (citado en Ayala, 2012, p. 157). Berta Gilabert, por su parte, afirma que esta relación se debía más a la política de esclavitud y discriminación hacia los negros, considerados seres inferiores y, por ende, más cercanos al mal. Así, se les califica de traidores, ociosos e inmorales y “el estereotipo siempre los plasma como extremadamente lascivos, con descomunales miembros viriles y, en el caso de ellas, con un insaciable apetito sexual, exactamente como se describe frecuentemente al Diablo” (Gilabert, 2010, pp. 42-43).

Ahora bien, de acuerdo con Ayala, en los textos españoles y europeos se encuentra información acerca de apariciones del Diablo con aspecto de negro o asociadas a este color y ejemplifica con el auto de fe de Logroño de 1610, donde se narra la aparición del Diablo en los aquelarres como un hombre negro con una corona de cuernos (Cf. Ayala, 2001, p. 170). Ayala agrega que en todos los textos de las órdenes mendicantes de los siglos XVI y

XVII se halla esta identificación de los negros con el Diablo y afirma que esta idea va a llegar casi sin alteraciones hasta 1790.

Para entender mejor la evolución del proceso de “diabolización” que permeó hacia el siglo XVIII, hay que recordar que desde el principio de la evangelización las artes plásticas, especialmente la pintura y la escultura, siempre estuvieron presentes en la Nueva España, pues se necesitaba acompañar con la imagen a la palabra oral o escrita para hacer mucho más eficaz el mensaje didáctico. La difusión de imágenes fue uno de los triunfos de la Contrarreforma pues, entendida como imagen, tanto la de la obra plástica como la suscitada por la narración, ésta debía “despertar sentimientos en los fieles, es decir, conmover la devoción” (Borja, 2010, p. 61). La intención era que se observaran las pinturas con el “ojo interior” para que se viera afectado el entendimiento y de este modo, la representación pictórica permitía poner en juego todos los sentidos, desde ver las penas del infierno hasta sentir la salvación.

De acuerdo con Berta Gilabert, la mayoría de las obras pictóricas con motivos o temas demoníacos fueron encargadas y financiadas por instituciones eclesiásticas y el contenido debía ajustarse a lo estipulado en la sesión XXV del Concilio de Trento. Los tratados empleados en la Nueva España especificaban la manera de representar al Diablo; de hecho, en *El arte de la pintura*, de Francisco Pacheco se lee que:

Suélese y débense pintar en forma de bestias y animales crueles sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos [...] porque tiene no sé qué género de familiaridad con estas bestias, y porque esta forma es de su naturaleza horrible, monstruosa fuerte y está dotada de una vigilancia grande y aguda vista. Añado, que también se pinten otras varias formas, y en figuras humanas de hombres desnudos, feos y oscuros, con lluegas (sic) orejas, cuernos, uñas de águila y colas de serpientes (citado en Gilabert, 2010, p. 24).

Aunque esta es la forma en la que debían pintarse los demonios hacia el siglo XVI, Gilabert dice que 150 años después las instrucciones fueron similares, pues Juan Interín de Ayala escribió que:

Pintan también muchas veces a los Demonios en figura de terribles fieras, que están respirando fuego por los ojos, por la boca, y por las narices, sobre que tampoco nada hay que reprender, [...] pues, el que por la boca, y por las narices estén respirando humo, y fuego, fácilmente da a entender su espantosa ferocidad, y una crueldad superior a lo que podrían concebir nuestras fuerzas para causar terror (p. 24).

No obstante las directrices, no parece haber existido una manera ortodoxa para representar al Diablo, pues hacia finales del siglo XVI y entrado el XVIII, el rostro del Diablo es diverso —quizás también porque la tradición considera al engaño y al disfraz como cualidades diabólicas—, aunque ciertos estereotipos ya comienzan a ser constantes, pues lo mismo puede presentarse de forma horrorosa, con rasgos y corporalidad antropomorfa, zoomorfa o antropozoomorfa que encarnarse como un indio, como un negro y en ocasiones como mestizo o europeo; asumir la cara de la virtud apareciendo como la Virgen e incluso como un ser sobrenatural, por ejemplo, un ángel o un ánima del purgatorio.⁴⁸

Como animal tentador no se desprendió de la relación con animales feroces grandes felinos, osos o insectos y, por supuesto, reptiles debido a la asociación directa que siempre tuvo con la serpiente de la que habla el Génesis. Tampoco se abandonaron todos los rasgos que se le habían adjudicado desde siempre: piel roja, cuernos, alas de murciélago, patas de macho cabrío, etcétera.

⁴⁸ Este repaso no pretende enlistar todas las formas que tomó el Diablo en la pintura novohispana. Quien se interese por un estudio más detallado, deberá acercarse al texto de Berta Gilabert cuya referencia encontrará en la bibliografía del presente trabajo. Abarcar todos los aspectos que se abordaron en la pintura del Siglo XVIII en la Nueva España desviaría a esta tesis de su objetivo. Con los ejemplos dados basta para explicar el cambio que ya se observa en la manera de presentar al Diablo como elemento fundamental de la evangelización que ya estaba más dirigida a los criollos, aunque no por ello dejaba de influenciar también a los indígenas

El caso más pertinente para este estudio, se verá representado en el Retablo a Santa Rosa de Lima⁴⁹ (Figura 1), de Cristóbal de Villalpando, y que se ubica en la capilla de San Felipe de Jesús, en la Catedral Metropolitana. En esta obra, el Diablo está representado como un ser antropomorfo, de tonalidad rojiza y orejas puntiagudas. Se notan los colmillos que asoman por la boca. El cuadro destaca la lascivia que el Diablo dirige a la futura santa mientras ella se mantiene firme y serena apoyada por su fe. Gilabert señala que:

Ella se pierde entre la inmensidad del cuerpo de él, cuya mano es prácticamente del tamaño de toda la espalda de Rosa. Esta metáfora de la pequeñez humana frente a las fuerzas malignas no hace sino resaltar la valentía de la frágil monja para rechazar la tentación firmemente volteando su rostro hacia la izquierda y alejando el feroz abrazo con sus brazos extendidos. Nada en ella refleja angustia, miedo o incertidumbre; al contrario, las facciones de su cara muestran incluso un aire de displicencia, como si este demonio que le dobla la estatura fuera apenas un diablillo menor sin importancia (85-86).

La descripción de la obra recuerda de inmediato lo ya expuesto referente a los ataques de los cuales los místicos eran presa, pues este tipo de representaciones intentaba exaltar las virtudes de los santos para que sirvieran como ejemplo de vida a seguir; por lo tanto, colocar este cuadro en la Catedral tenía la clara intención de mostrar a toda la sociedad novohispana cómo, mediante la firmeza en la fe, se pueden contrarrestar los ataques del Diablo, pues aun cuando él, literalmente, intente sujetarte de manera no sólo espiritual sino también física, una fe inquebrantable se convierte en la herramienta idónea para contrarrestarlo.

⁴⁹ Isabel Flores de Oliva (1586-1617) mejor conocida como Santa Rosa de Lima, fue canonizada y declarada patrona de las Indias, Filipinas y Lima por el Papa Clemente X. Es considerada como el primer santo de América.

Sólo para dar otro ejemplo de la importancia que tenía la imagen del Diablo en la pintura novohispana del siglo XVIII, se mencionará una de las muchas que se hicieron para reflejar la manera en la cual el Diablo se encontraba detrás de las malas confesiones. De acuerdo con las creencias de la época, Satanás siempre se colocaba a espaldas del pecador, endurecía su corazón y así lo incitaba a ocultar detalles de los pecados más graves o incluso a omitirlos. El cuadro que mejor representa esto parece ser el de Miguel Cabrera titulado *Condiciones para una buena confesión* (figura 2). Dividida en dos partes, la pintura muestra, hacia la izquierda, a un penitente confesándose y haciendo caso omiso del Diablo que a sus espaldas dice: “Mal he quedado”. En la parte de la derecha, el confesante guarda para sí algunos de los detalles de sus pecados o parece mentir y, como muestra de ello, se observan las sabandijas que le salen de la boca. El ángel que aparece en este lado de la obra se ve desconsolado, mientras que el Diablo parece alegrarse tras la declaración que hace: “Este es mío”. La mano en la espalda del pecador parece confirmar su cercano triunfo.

Si acaso lo expuesto no fuera suficiente, los carteles explican o tratan de transmitir la escena pues el ángel dice: “Ve, comulga, con firme fe, constante esperanza, profunda humildad, perfecta mortificación y ardentísima caridad” y en la parte baja está anotado: “El pecador que confiesa bien sus culpas, recibe la blancura hermosa de la gracia de Dios, causa alegría al Santo Ángel de su guarda y llena de rabia y desesperación al Demonio”. En la segunda escena el ángel exclama: “Si piensas que tus pecados no se tienen de saber, tú los has de decir o en público se han de leer” y debajo está escrito: “El pecador que calla pecados, o no se arrepiente de ellos en la Confesión, da gusto al Demonio, llena su alma de iniquidad, y causa tristeza y amargura al Santo Ángel de su Guarda”. Finalmente, en la parte inferior del cuadro está escrito: “Para una buena confesión, se requiere examen de

conciencia: dolor de corazón: confesión de boca: satisfacción de obra y propósito firme de la enmienda”.

Existen detalles que también son dignos de consideración: el Diablo aparece representado en su forma antropomorfa, con la piel rojiza, ojos saltones, con larga cola, cuernos, agudas garras y desnudo. De acuerdo con la doctora Gilabert: “La ausencia de paz corresponde a quien ha perdido todo, incluso el decoro y la honestidad; el vello que le cubre pone en evidencia su bestialidad. Toda su figura no es sino reflejo del estado horroroso de su alma pecadora y contrasta con la belleza del ángel y la dulzura y bondad que emanan de su faz” (Gilabert, 2010, p. 96).

La figura del penitente también tiene rasgos que deben enumerarse: cuando realiza una buena confesión tiene una expresión tranquila, el rostro se ve iluminado, lleva una túnica blanca como emulando su alma después de que la gracia del Espíritu Santo —que se ve descendiendo en la parte superior izquierda— le ha sido conferida por el sacramento. En cambio, cuando la confesión no es buena, cae sobre el confesante el rayo de la justicia divina que sale de un brazo con una espada en la esquina superior derecha. El hombre tiene el cabello hirsuto, se notan las sombras que le cubren la cara como muestra de intranquilidad. Incluso el sacerdote, que en la primera escena mira a la distancia, en la segunda, con un gesto severo, dirige su mirada al espectador como advirtiéndole lo que puede sucederle (96).

Se ha corroborado que la imagen tuvo un peso innegable para los propósitos de la evangelización. El discurso acompañado por ella adquiere un carácter de reafirmación de la idea que se exponía y de ese modo, como señalaba Borja Gómez, el mensaje se fijaba, se interiorizaba y este fue el modo de propagar a la figura del Diablo en la Nueva España.

El siguiente apartado analizará el tratamiento que el Diablo tuvo cuando surge México como nación independiente. Un somero análisis sobre el papel que este personaje tuvo en su incipiente literatura aportará datos suficientes para averiguar si sufrió alguna transformación esencial debido a los cambios ideológicos de la época.



Figura 1. Cristóbal de Villalpando (atrib.),
Rosa atacada por el Demonio, óleo/tabla, ca. 1697,
capilla de San Felipe de Jesús, Catedral Metropolitana.



Figura 2. Miguel Cabrera (atrib.)
Condiciones de una buena confesión. Óleo/tela.
 Pinacoteca de la Casa de la Profesa, Ciudad de México.

2.4 El Diablo en el México del Siglo XIX

Para averiguar cuál fue el tratamiento que recibió el personaje del Diablo en la literatura mexicana del siglo XIX, es necesario hacer un brevísimo recorrido por las distintas publicaciones que surgieron desde que México logra su independencia hasta el año de 1849,⁵⁰ cuando se publicó el *Álbum Mexicano*.

La razón de ser de este repaso obedece a que durante el siglo XIX la literatura fue una herramienta para contribuir a la reconstrucción del país y a la conformación de una identidad nacional. El proyecto debía sortear problemas políticos, económicos y de gobierno que empezaban a generar el endeudamiento y la confrontación entre los distintos modelos de nación que pretendían establecerse.

En esta búsqueda de soluciones para transformar la realidad mexicana, eran frecuentes las reuniones de intelectuales que dieron origen a academias donde se discutían las novedades literarias que llegaban de Francia, con el firme propósito de desarrollar la literatura mexicana siguiendo los modelos en boga, tales como el Romanticismo y el Neoclasicismo.

Uno de los primeros periódicos de los que se tiene noticia es el *Diario de México* (1805-1817) a partir del que comenzó a practicarse el arte tipográfico y la impresión de revistas literarias que fungieron como instrumento para cultivar y educar a los mexicanos. En una nación que sufrió varios reveses debido a las guerras, golpes de Estado, cuartelazos, “estas publicaciones dejaron ver el sentimiento de hombres que “encontraron en la

⁵⁰ Las publicaciones que surgieron en este periodo son extensas y enumerar cada una de ellas, aludiendo un poco al contenido, sería demasiado pretencioso e inútil para el fin de este apartado. Por esta razón, el recorrido se ha limitado a las publicaciones dirigidas exclusivamente a un público femenino, pues uno de los objetivos de este segmento también es observar si existe cierta tendencia a instruir a la mujer mediante la moral católica y tratar de determinar si el Diablo aún tenía la función evangelizadora de los siglos anteriores y buscar su aparición en algún relato o escrito de cualquier índole.

literatura un medio de expresión para luchar por ideales que lograrían conformar y establecer un país, siendo sus únicas armas la pluma y la tinta” (Mendoza y Sánchez, 2004).

Más adelante, Minerva Mendoza agrega que:

Las revistas que se imprimieron durante los años 1826 a 1860 sirvieron de herramienta educadora tanto para varones como para mujeres, los editores de esta época en el intento de construir la nacionalidad mexicana, vieron que estas publicaciones podían servir como “guía de valores”, abarcando temas como la moral, la religión, y las buenas costumbres. Los editores tenían en mente que la mujer podía servir como un instrumento educador, la concebían como “educadora de patriotas”, pero había primero que cultivarla, para que posteriormente educara y transmitiera estos conocimientos a sus hijos. Como consecuencia de este interés nacionalista, se publicaron muchas revistas literarias que tuvieron sus orígenes en 1768 con la aparición del *Diario de Literatura y Las Gacetas de Literatura* (1784-1794), *El Diario de México* en 1805-1817, *El Semanario Económico de Noticias Curiosas y Eruditas sobre Agricultura y demás Artes y Oficios* en 1808-1810, las misceláneas como *El Pensador Mexicano*; los periódicos insurgentes como *El Ilustrador Mexicano* (1812) y *El Correo Americano del Sur*. (Mendoza y Sánchez, 2004, p. 4).

El propósito de estas publicaciones era ilustrar a la mujer para que fuera el sostén de la educación. Según Lucrecia Infante Vargas, el surgimiento y auge de las publicaciones femeninas fue común en América Latina durante la época y se asocia a la aparición de nuevos grupos de lectoras, precisamente porque ellas formaban parte de la minoría de la población capaz de leer, aunque no supieran ni escribir su nombre. Infante agrega que la lectura y la escritura no eran actividades asociadas y que la práctica de lecturas en voz alta de poemas y textos religiosos fue la llave de acceso a la lectura para las mujeres. También afirma que las mujeres de las clases privilegiadas gozaban de muchas horas de ocio y eso las convertía en “un público idóneo para la recepción de diversos géneros literarios, como la novela, y por supuesto de las publicaciones dirigidas a ellas” (Infante, 2005, p. 186).

La primera publicación dedicada a las mujeres, editada por Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia: *El Iris*,⁵¹ que vio la luz en 1826 y en cuya introducción Heredia expone que tiene como objetivo: “ofrecer a las personas de buen gusto en general y en particular al bello sexo, una distracción agradable para aquellos momentos en que el espíritu se siente desfallecido bajo el peso de atenciones graves, o abrumado con el tedio que es consiguiente a una aplicación intensa, o a la falta absoluta de ocupación” (citado en Claps, 2006).

Eduardo Enrique Ríos afirma que *El Iris* presentaba en litografías las piezas de cerámica indígena descubiertas en 1825, en la isla de Sacrificios, por el coronel Francisco Vaccelli; incluía también una reseña sobre la inauguración del café Las Cuatro Naciones. De acuerdo con Ríos, esta publicación duró sólo siete meses por hacer comentarios sobre la política mexicana; a pesar de ello “marca un progreso en las artes gráficas nacionales y sirve de estímulo y ejemplo a los impresores” (Ríos, 1963: 18).

Este aliciente llevó a la publicación, entre otras revistas, de *El Mosaico Mexicano*, cuyas primeras entregas aparecen en 1836. Editada por Isidro Rafael Gondra e Ignacio Cumplido, es considerada como una colección de “utilidad e instrucción de uso privado”. De acuerdo con Mendoza es “una publicación de carácter enciclopédico, hecha a semejanza de otras misceláneas literarias inglesas, francesas y españolas de las cuales se extrajo gran parte del material publicado” (Mendoza y Sanchez, 2006, p. 4).

En los años de 1837 y 1849 Mariano Galván y Mariano Arévalo publicaron *El Año Nuevo*. Fue una de las primeras publicaciones en ocuparse sólo de la literatura. En 1837

⁵¹ Lucrecia Infante Vargas, al hacer el recuento de las revistas literarias dedicadas a las mujeres, excluye esta publicación. Ella comienza su listado con el *Calendario de las Señoritas Mexicanas*. No podía dejarla fuera porque, a mi parecer, tiene una gran influencia en la edición de las revistas posteriores.

también apareció *El Recreo de las Familias* cuya publicación corrió a cargo de Ignacio Rodríguez Galván, quien insistía en la necesidad de publicar un periódico literario.

A partir del 1839 y hasta 1849 aparece el *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, revista anual editada por Manuel Galván. Lucrecia Infante afirma que con esta revista se inaugura una época de publicaciones para mujeres que además de estar inspiradas por el deseo de instruir las mediante el entretenimiento, también fueron obras maestras de la tipografía que se produjo durante la primera mitad del XIX. En esta publicación se ofrecía a las lectoras secciones de poesía, cuento y novela, así como artículos que brindaban nociones de cosmografía, bordado, redacción epistolar o lavado de ropa, también se incluía una sección de moda que, mediante estampas a color, ilustraba los diversos géneros de la vestimenta femenina europea.

Hacia 1841 surge *El Semanario de las Señoritas Mejicanas*, publicado por Vicente García Torres, que estaba dirigida exclusivamente a las mujeres con el propósito de “promover el cultivo y la mejoras del bello sexo... prestar un servicio positivo al logro de la felicidad pública pues que el primer aprendizaje lo recibe el hombre de la voz maternal” (Mendoza y Sánchez, 2006, p. 5).

En 1841 y 1842, Ignacio Cumplido edita *El Museo Mejicano* y en 1847 *El Presente Amistoso*; éste suspendió su edición durante la invasión norteamericana y volvió a la circulación en 1851 y 1852.

Cumplido, en el año de 1849, publica *El Álbum Mexicano*, cuya periodicidad será sabatina, a partir del día 6 de enero del mismo año. Cada ejemplar tendría 24 páginas con una estampa iluminada y ocasionalmente incluiría una litografía.

Todas estas publicaciones tenían variantes respecto al formato y las secciones ofrecidas por cada una, pero en términos generales el contenido fue muy similar. Su

intención era la de transmitir a las mujeres conocimientos útiles en relación con el ámbito para el cual estaban destinadas: la maternidad, la familia, la educación y el cuidado de los hijos.

Todas estas publicaciones se definieron por el carácter recreativo y didáctico. ; promovieron, principalmente, un prototipo femenino que se asociaba a la vida privada, tal como se puede leer en uno de los artículos del *Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas*:

Formado el carácter moral de una señorita, con la religión y la virtud, debe adornar su entendimiento con algunos conocimientos, que aun cuando no sean profundos, sean útiles. Debe huir de dos extremos igualmente desagradables, y son, el de una ignorancia grosera, y el de una vana ostentación de su saber. Aquel proviene de no saber nada, y este de saber mal, acompañado de un indiscreto deseo de lucir. Una señorita instruida en las primeras letras, con nociones de aritmética, de geografía, de historia y de algún idioma vivo, con una conversación fácil y una modestia genial, encanta a cuantos la tratan (citado en Infante, 2005, p. 187).

Puesto que la religión en esa época es uno de los pilares de la educación, conviene ampliar la información; para ello se seguirá a Pablo Mora. Él explica que, durante la primera mitad del siglo XIX, se hizo una relectura del catolicismo frente a las ideas nacientes de progreso y libertad, y se intentaba cohesionar los intentos por construir la nueva nación; así, se buscaba que la religión proyectara una identidad cristiana, aunque esto no sería tan sencillo porque la sociedad se encontraba atrapada entre dos proyectos contradictorios: el de la restauración y el de la secularización. Mora agrega que:

El primero intentaba reivindicar a la religión católica como espacio de integración social y como fortalecimiento de las nuevas instituciones del estado. Esta reivindicación fue realizada por escritores como Lucas Alamán, José Gomez de la Cortina, Gutiérrez Estrada, Carlos María Bustamante, José María Lafragua, etc. En cuanto al segundo proyecto se encontraban escritores como José María Luis Mora, Valentín Gómez Farías, Lorenzo de Zavala, Lizardi, Rodríguez Puebla y Andrés Quintana Roo, literatos que

buscaban reformas a los bienes y el control educativo de la Iglesia (Mora, 1998, p. 270).

Mora centra su estudio en el grupo de los conservadores que hizo del cristianismo el instrumento de redención social, política y cultural, en el que algunos escritores incorporaron elementos neocatólicos y románticos europeos con la intención de sentar las bases para formar la nación.

Es así que religión y romanticismo fueron adoptados por los escritores mexicanos como una fuente de inspiración para la literatura incipiente y escritores como José Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Manuel Sánchez de Tagle, José María Tornel, Ignacio Rodríguez Galván, entre otros, buscaban: “conciliar tanto postulados románticos como reglas neoclásicas y académicas en la literatura con el propósito de mantener una tradición hispana [...] precisamente el carácter ecléctico y moderado de dicha lectura es lo que caracteriza a las letras mexicanas de la época” (p. 271).

Mora también expone que Gómez de la Cortina resaltaba la importancia de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand (que como se sabe fue uno de los literatos más leídos en la época), por ser esta obra la mejor apología de la religión, e invitaba a purificar los sentimientos y darles candor y heroísmo. Los escritores mexicanos leyeron a este autor por ser quien reivindicaba al cristianismo como sistema religioso sin igual para enfrentar las adversidades de la sociedad y la moral. También reconocieron en esta religión la respuesta a la continua búsqueda del hombre por encontrarle el sentido a su espiritualidad y, al mismo tiempo, se ocuparon de privilegiar algunos recursos que el culto ofrecía en términos de belleza espiritual o lo que Chateaubriand llamaba “bello ideal moral” (Cf. Mora, 1998, p. 273). De acuerdo con ellos, se exaltaba a la naturaleza como muestra del poder de Dios, a las fiestas y devociones de la Iglesia y el sentido que tenía el domingo,

pero principalmente se volcaron a devolver a la mujer el sentido pleno que como centro moral debía tener, además de subrayar el “significado y los alcances de la cultura católica en su relación con la vida del hombre” (p. 273).

El peso de la religión en la época era tan grande que Guillermo Prieto en sus *Memorias*, refiriéndose a la educación de las niñas, escribió:

Tenían su muñeca vestida de monja, su perrito faldero y su bastidor para bordar. A todas se permitía la escritura y el maestro de baile y la maestra de piano [...] El ocio más completo, el desdén más absoluto a la gente baja, la idea más arraigada de que la mujer al casarse era la víctima, perdía su libertad y renunciaba al estado perfecto de virgen que la llevaba al cielo (citado en Hierro, 1989: 63).

Siendo así de importante la religión para la educación de las mujeres mexicanas es entonces válido preguntarse si el Diablo también estaba inmiscuido en la educación por ser una figura de gran peso, no sólo para la catequización, también para el cabal conocimiento de las normas que rigen al catolicismo. Considerando como objetivo la educación de la mujer para que conservara la pureza, la virginidad, o incluso alcanzara la santidad, es de suponerse que dentro de las narraciones que aparecían en las revistas literarias dirigidas a las mujeres, el ángel caído debió haber hecho alguna aparición, aunque fuera esporádica, como ya se constató en *El Álbum Mexicano* que contiene el cuento de Payno, centro de esta investigación. Sin embargo, no parece haber datos que permitan corroborar que Satanás tuvo otro tipo de apariciones en estas revistas. De hecho, ni siquiera el cuento del siglo XIX, como tal se ha investigado lo suficiente. Martha Elena Munguía señala que: “El estudio del cuento en México y en Hispanoamérica sigue siendo una tarea pendiente, tanto desde el punto de vista de la crítica, como desde la historiográfica” (Munguía, 2001, p. 145).

El que no se haya estudiado el cuento de la época, explica lo que sucede con el cuento fantástico mexicano, del cual es cierto, existen algunas antologías como la de Tola de Habich, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*; estudios muy aislados como el de Pilar Mandujano: *Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX*; el de Rafael Olea Franco a propósito de “Lanchitas” (1880), de Roa Bárcena (1827-1908) y los que Cesar Rodríguez Chicharro ha hecho sobre los cuentos fantásticos de Justo Sierra (1848-1912), pero aún son escasos.

Por lo anterior, se entiende que el tratamiento del Diablo en los cuentos mexicanos del siglo XIX siga siendo un campo inexplorado y no se sabe si el Diablo ha incursionado en el cuento decimonónico mexicano de forma continua o esporádica. Este problema no deja de sorprender porque México, al ser un pueblo casi en su totalidad católico, debe tener presente al Diablo en más cuentos que los pocos que he localizado, tales como: “La calle de don Juan Manuel” (1835), del Conde de la Cortina (1799-1860), aunque basado en una leyenda,⁵² refiere un pacto con el Diablo. Otro relato, “El bulto negro” (1841), de Casimiro del Collado (1822-1898), maneja un Diablo muy sugerido; no se dice abiertamente que es él, sin embargo, el lector lo advierte así debido a ciertas características insoslayables —un hombre completamente vestido de negro, ojos brillantes y el engaño que provoca al protagonista a cambio de un favor de amores—. Por supuesto también el cuento: “El Diablo y la monja” (1849) de Manuel Payno (1820-1894), cuyo análisis se planteará más adelante.

Existen también novelas como *El Diablo en México* de Juan Díaz Covarrubias (1837-1859), donde el Diablo es una figura diluida que intenta provocar el desamor. En este

⁵² Respecto a la leyenda, Oscar Hahn señala que: “En Hispanoamérica coexistieron dos tipos de leyendas: las de origen tradicional, transmitidas oralmente de generación en generación y cuya forma fue fijada por los investigadores del folclore; y las leyendas literarias que, a base de un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original acuñada sobre un modelo de la tradición legendaria, llegaron a configurar un género durante el Romanticismo” (Hahn, 1998, p. 9). Al parecer este cuento del Conde de la Cortina pertenece al segundo tipo.

listado es infaltable *El fistol del Diablo* de Payno, donde el Diablo es personificado en Rugiero como “un agente del mal”, según lo califica Antonio Castro Leal (Castro, 1967, p. XV). Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo hablar del tratamiento del Diablo en el conjunto de la narrativa mexicana decimonónica, será el objetivo de una investigación posterior.

Como se ha dejado constancia, el Diablo ha pasado de ser un ángel caído y contraparte de Cristo a un personaje aleccionador y terrible. Ha sido el causante de que el ser humano pierda su alma mediante un pacto y ha sido auxiliar de las brujas en sus hechizos. En la literatura, aunque conservó algunos de estos rasgos, Lucifer pierde paulatinamente el poder de aterrorizar a los creyentes al convertirse en blanco de burlas. Así, se le ha ridiculizado y temido alternativamente, como ocurre en la obra de Berceo.

El tratamiento del Diablo ha sido tan variado como las tendencias literarias a lo largo de la historia, y prácticamente se le ha adaptado a ellas. Por otro lado, se ve que se ha utilizado al Diablo no sólo como auxiliar de la evangelización y la catequesis, ya sido incluido en el género de lo fantástico donde ya tiene otro tipo de roles.

Más allá de asustar, aleccionar o divertir, el Diablo es una figura fascinante, cargado de oprobios, pero también de admiración, como lo vieron los románticos. Satán, como galán seductor, bestia desfigurada o feroz perro negro, ha provocado diversos sentimientos en los hombres de todas las épocas, pero nunca indiferencia.

3. Análisis de “El Diablo y la monja” de Manuel Payno

Como ya se ha señalado al principio del presente trabajo, “El Diablo y la monja” de Payno tiene como subtítulo y entre paréntesis “Cuento fantástico”.

La hipótesis general del presente trabajo se centrará en establecer que el Diablo, en el cuento de Payno, desarrolla un papel más cercano a su función en el catolicismo, al que desempeña en el *exemplum* y al que muestra en la hagiografía, con la consiguiente intención didáctico-moral, que intenta advertir a la mujer sobre los pecados capitales y aleccionar sobre el cultivo de las virtudes, propósitos que se encuentran fuera de lo fantástico. Aunado a esto, se evidenciarán las características de lo maravilloso cristiano, que también lo alejan de su filiación original.

El análisis del cuento se enfocará en señalar los elementos centrales de la introducción del cuento, de los personajes y ciertos motivos que contienen fuertes relaciones con la doctrina católica donde por supuesto el Diablo está incluido. Así, se intentará demostrar que, en la narración de Payno, el actuar de Satanás es más parecida a como lo hacía en otros géneros que en lo fantástico. Así mismo se considerará el movimiento literario de la época en la cual se publica el cuento: el Romanticismo.

3.1 Estructura

El cuento está dividido en seis capítulos encabezados por un título que anticipa el contenido de cada uno. La narración está organizada de un modo tradicional en el que se suceden los acontecimientos en un orden secuencial, lineal. La historia se desarrolla en España. Estos datos le dan verosimilitud a lo relatado por un narrador omnisciente, en tercera persona, que desde el principio trata de plasmar su punto de vista en una clara intención didáctica.

En el primer apartado introductorio del cuento y titulado “Una reflexión de moral, con respecto de un juego de niños”, se describe un juego infantil llamado “el Diablo y la monja”, en el cual un grupo de niños, tomados de las manos, forma un círculo para proteger a una niña colocada en el centro para hacer el papel de la monja. Los chicos que la rodean representan a las virtudes e intentarán protegerla para evitar que la atrape otro niño que representa al maligno. De acuerdo con la descripción que el narrador hace del juego, el Diablo siempre gana.

La intención de este apartado, con la respectiva referencia al juego infantil, tiene un objetivo que es muy similar al de la introducción en los discursos propios de la retórica clásica. En ellos, de acuerdo con Robert Curtius, se dividía el discurso en: “1) ‘introducción’ (*exordium o proemium*); 2) ‘narración’ (*narratio*), o exposición del estado de las cosas; 3) ‘demostración’ (*argumentatio o probatio*); 4) refutación de las afirmaciones contrarias (*refutatio*); 5) ‘final’ (*peroratio o epilogus*)” (Curtius, 1955, p. 108).

Curtius agrega que en la introducción lo importante era ganarse al oyente, hacerlo “*benivolunt, attentum, docilem*. Al final, el orador se dirigía a la sensibilidad del público, para llevarlo al estado de ánimo deseado” (108); añade que el exordio sirve, “para exponer los motivos que han determinado la creación de una obra” (p. 131). De la misma manera, el narrador del cuento explica las razones de su historia e invita a las lectoras a recordar la inocencia de la cual gozaban en sus años de infancia, con la firme intención de prepararlas para el relato que viene, pues es a ellas “a quien va dedicada esta verídica narración” (Payno, 2002, p. 151). Se cumplen así las dos condiciones que Curtius señaló respecto al exordio, porque el narrador pretende que las lectoras pongan especial atención a esos momentos en que jugaban a “el diablo y la monja”, y enfatiza en que le “parece a propósito hacerles conocer la filosofía de ese inocente juego” (p. 152). Con esta idea,

advierte del peligro real que las inocentes y bellas mujeres jóvenes corren ahora: mientras más hermosas sean, el Diablo intentará arrancarlas de las manos de las virtudes, desde que cumplen los quince y aún hasta los treinta años de edad. Se nota en la introducción el didactismo que permeará toda la historia y, sin más preámbulos, se da paso al inicio del relato.

La narración, en la retórica antigua, se refería a la relación de los hechos por debatir y ya no se corresponde con el resto del relato; la estructura del cuento ya no encuentra en la retórica romana su contraparte excepto, quizás, hacia el final del capítulo V donde parece haber una especie de “demostración” o conclusión, sobre lo que se ha dicho ahí: El Diablo acecha a las jóvenes virtuosas. En el siguiente apartado se analizará el resto de la narración y el comportamiento de los personajes.

3.2 El voto indiscreto

Don Alfonso de Guevara y Leonor de Jiménez son los padres de Beatriz —la protagonista de esta historia— y el peso de sus acciones afectará directamente a la heroína. Esta pareja aparece en el segundo capítulo: “El voto indiscreto”, y lo primero que surge es la duda de lo que se quiere decir con ello.

De acuerdo con Santo Tomás, en su *Suma Teológica*: “el voto consiste únicamente en el propósito de la voluntad. Para algunos, el voto es la concepción de un buen propósito por el que, con firme deliberación, alguien se obliga ante Dios a hacer una

cosa o a no hacerla” (S. T, c. 88. Art. 1).⁵³ En otras palabras, es una promesa a Dios y ésta debe preservar la fidelidad y los mandatos divinos, es decir, no se debe prometer nada que ofenda a Dios puesto que “todo pecado va en contra de Dios, y que nada le es acepto sino lo que es virtuoso, síguese que no se deben hacer votos de ninguna cosa ilícita ni de cosas indiferentes, sino sólo de actos de virtud” (c. 88. Art. 2).

Dentro del clero, los votos son una promesa sobre una condición que se mantendrá a partir de ser ordenado sacerdote o monje. Entre estos votos se cuenta el de pobreza, castidad, obediencia, etcétera, con la finalidad de imitar a Cristo. El voto que se lleva a cabo en el cuento está más relacionado con lo que se conoce popularmente como “manda”. En ésta se promete algo a cambio de un favor divino. Las mandas son, por ejemplo, ir caminando desde el lugar de origen a algún santuario (La Villa, Chalma, entre otros), no cortarse el cabello en un año, dejar de tomar bebidas alcohólicas en determinado tiempo, etcétera, con la intención de agradecer por la ayuda celestial; dicha ayuda se recibe no sólo de Dios, también de la Virgen y los santos a quienes se les ofrece dicha “manda” si se resuelve el problema cualquiera que sea su naturaleza.

La historia refiere que don Alfonso de Guevara y doña Leonor de Jiménez, tras diez años de matrimonio seguían sin tener descendencia y, para alcanzar la dicha de ser padres, deciden hacer un voto y “convinieron igualmente en que si dentro de nueve meses, nueve días y nueve minutos y nueve segundos no tenían un hijo o una hija entablarían un pleito de divorcio” (Payno, 2005, p. 152). La peregrinación que hicieron es indicio de la profunda fe católica que profesaban y de la desesperación a la que habían llegado.

⁵³ En adelante las citas que refieren a la *Suma Teológica* de Santo Tomás indicarán con S. T.; con “c.” la cuestión, con arábigos el número correspondiente a este último y al final el artículo al que pertenece con la abreviatura Art. y su respectivo número.

En cuanto al adjetivo “indiscreto”, en 1843, según el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (Ntlle), en su primera acepción, se refería a: “El imprudente que obra sin discreción”; discreto, “cuerdo y juicioso, que sabe discernir las cosas”. Esto sugiere que la promesa de esta pareja, de que si el descendiente que tuvieran era mujer entraría al convento, o si era hombre iría a América a convertir infieles, fue quizá la causa de la indiscreción: ellos no midieron las consecuencias de su voto y condenaron a su hija a un encierro y aislamiento total desde su más tierna infancia; tampoco consideraron las consecuencias que acarrearía intentar cumplirlo, pues la niña, inocente e ignorante del mundo, se enfrentaría más tarde a tentaciones que también la pondrían en riesgo.

Volviendo a la historia, el deseo del matrimonio de procrear se ve satisfecho poco antes de los nueve meses, y nace una niña a la que pusieron por nombre Beatriz. Se organiza una fiesta que dura tres días y la pareja recupera la felicidad.

Después de diez años tanto don Alfonso como doña Leonor, para cumplir con el voto, resuelven que la niña debe estar rodeada de un ambiente en el que se le hable del maravilloso mundo del convento. Con esa intención se valieron de tres dueñas⁵⁴ quienes fungirán como sus principales compañeras para influenciarla a tomar el camino religioso. Además, un sacerdote también le pintará a los hombres como “monstruos más feroces y dañinos que las fieras de las selvas” (Payno, 2005, p. 153). Así, al cumplir los 16 años, Beatriz, por insistencia de sus padres, entra a un convento; en este momento de la narración, surge el apelativo que la acompañará hasta el final: Sor Ninfa.

El apelativo de “Sor Ninfa” llama la atención porque las ninfas, de acuerdo con la mitología grecorromana, eran hermosas doncellas, objeto de deseo tanto para los hombres como para los sátiros. Éstos eran seres del bosque representados como híbridos, cuya parte

⁵⁴ Monjas que vivían en comunidad fuera del convento.

superior era humana y la inferior de macho cabrío, fisonomía que, como ya se apuntó, se le atribuyó al Diablo en una de sus muchas representaciones, lo que significaría, para efectos del cuento, que la belleza extrema atrae al mal, sea por parte del Diablo o de un hombre, o encarnado uno en el otro, como se verá después. Con estos datos, se intuye de inmediato que Beatriz será la monja que el Diablo intentará perder dentro de la historia y al análisis de ello se dedicará el siguiente apartado.

3.3 Las virtudes de Beatriz *versus* las tentaciones del Diablo

La monja es retratada como una niña hermosa “de un genio vivo, de una inteligencia despejada y de un carácter amable y muy jovial” (Payno, 2005, p. 153). Puesto que sus padres la confinaron en el encierro desde su más tierna infancia se hace notar que:

Beatriz era feliz porque era inocente y porque su alma estaba perfectamente limpia y tranquila como los lagos cristalinos en una apacible tarde de verano. En este estado Beatriz hubiera pasado una vida dichosa, casta y pura como una paloma: a su muerte habría subido al cielo, envuelta en el cándido cendal de la inocencia (Payno, 2005, p. 157).

La inocencia es la cualidad de la monja que más se enfatiza en el cuento y el narrador trata desde el principio de situar a las lectoras en el recuerdo de aquellos años lejanos de la infancia, es decir, de la inocencia más pura. La idea que se desarrolla en esta parte de la historia, es muy similar al pasaje bíblico donde Jesús dice a sus discípulos: “en verdad os digo: si no cambian y llegan a ser como niños nunca entrarán en el Reino de los Cielos” (Mt 18:3). Así, desde el principio el narrador invita a las lectoras a observar cómo actúa Beatriz porque les servirá de ejemplo.

Una vez que Beatriz ha entrado al convento se señalan varias cualidades de su carácter: En cada una de los atributos que definen a Beatriz se implica que si ella no es de un modo es de otro, es decir, si no es soberbia, eso tal vez signifique que es humilde; si no es avara, generosa; si no conoce la sensualidad, se debe a su inocencia. Al no conocer la ira, es paciente; por último, si no es golosa es capaz de la continencia. Esta lectura daría por sentado que cada una de las cualidades de la monja se corresponden con lo que la Iglesia católica marca como las virtudes que deben cultivarse para vencer los pecados, como se ve en el siguiente esquema⁵⁵:

Pecados	Virtudes
Soberbia: Deseo de alto honor y gloria.	Humildad: No creerse más importante que otros.
Avaricia: Acaparamiento de riquezas.	Generosidad: Compartir lo propio a los pobres y quien lo necesite.
Lujuria: Apetito sexual desmedido.	Castidad: Dominio de los apetitos sensuales.
Ira: Ante un daño o dificultad.	Paciencia: Sufrir serenamente toda adversidad.
Gula: Deseo inmoderado de comida y bebida.	Templanza: Moderación en el comer y en el beber.
Envidia: Desea las cualidades o bienes del otro.	Caridad: Desear y hacer siempre el bien al prójimo.
Pereza: Desgano por el trabajo o por responsabilidades espirituales.	Diligencia: Prontitud de ánimo para obrar el bien.

A las virtudes de Beatriz se agrega la generosidad que muestra cuando comparte el pan con el hombre herido que entra al convento. Por supuesto, debe comportarse como lo haría cualquier monja, es decir, ser dadivosa y diligente para auxiliar al necesitado. Aquí se ve

⁵⁵ Adaptado de Siervas de los corazones traspasados de Jesús y María, 2012.

que no sólo cumple con sus votos, sino que también es una conducta para contrarrestar el mal, pues San Agustín afirmaba que: “el mal es una privación del bien y no un valor positivo en sí [...] el remedio para cada pecado es actuar positivamente: para no ser soberbio hay que ser humilde, para no ser iracundo, hay que ser paciente, etcétera.” (Oyola, 1979, p. 68). De este modo, Beatriz está caracterizada para que las lectoras la tomen como ejemplo de virtud y para que ellas sepan cómo vencer las tentaciones, pues si no se cae en ellas, no se comete el pecado. Lo mismo sucede cuando Beatriz sufre del acoso de los demonios que la tientan de muchas maneras; por ejemplo, es provocada a responder con ira cuando soporta los insultos que otra monja le profirió porque le fueron negadas unas tablillas de chocolate. El narrador dice que: “Beatriz, aunque muy linda, no era nada soberbia, y así, toleró con mucha paciencia la tempestad que le había descargado la novicia” (Payno, 2005, p. 158).

En otra tentación de la cual Beatriz es objeto, accede a salir del convento con la tornera. Es muy significativo que sea la encargada de la puerta, del paso entre la clausura y el mundo, quien se lo plantea y de facto sea la primera tentación a la que Beatriz se expone, porque las puertas, según Chevalier:

Son símbolo del paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, de la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad, pero tiene un valor dinámico psicológico; la puerta se abre a un misterio. Según esté cerrada o abierta es, sin cambiar su naturaleza, presencia o ausencia, perspectiva o plano ciego, inocencia o falta (Chevalier, 1986, p. 855).

La puerta será el paso de la paz y luz que el convento puede conferirle, al ambiente turbulento y oscuro del exterior, pues cuando la tornera abre la puerta, para que sor Ninfa salga, a poca distancia se encuentran con “un coche pintado de negro. Las mulas, el cochero

y el lacayo también eran negros” (Payno, 2005, p. 159). El color negro no es casual, pues tiene una fuerte connotación diabólica. Burton Russell apunta que:

La negrura y la oscuridad se asocian casi siempre con el mal en contraposición con la asociación de la blancura y la luz con el bien [...] la negrura tiene un inmenso abanico de asociaciones negativas y espantosas. Básicamente, el negro es el color de la noche, que es cuando los enemigos pueden tomarnos por sorpresa y cuando pueden atacarnos inesperadamente los fantasmas u otros seres innominables e informes. Cosmogónicamente la negrura es el caos; ontogénicamente, es el signo de la muerte y la tumba [...] está relacionado [...] con la desesperación religiosa y con el pecado moral (Russell, 1995, pp. 68-69).

Atendiendo a los aspectos señalados por Russell, se comprende que el que los hombres a cargo del coche sean negros, no implique mera servidumbre, sino que conlleve una fuerte carga ideológica.

Al concluir la descripción del coche y de los criados, se lee que sor Ninfa sintió “que un calosfrío mortal recorría su cuerpo, y que sus cabellos se erizaban en su cabeza” (Payno, 2005, p. 159), con ello se remite de inmediato a la tradicional afirmación de que cuando hay un ser descarnado cerca, “los cabellos se erizan”. Así, se profundiza en el miedo sentido por Sor Ninfa y que el narrador califica como “de mortal inquietud y de terrible susto” (Payno: 2005, p. 158). Al parecer, al abordar el coche, al abandonar el convento, ingresó al terreno oscuro del mundo exterior. Al menos hasta esta parte del relato, se sugiere que fuera del claustro ella corría peligro; más adelante se verá que Beatriz fue expuesta a otras tentaciones también estando dentro.

Después de que sor Ninfa y la tornera viajaran durante media hora, el coche se detiene en una casa sombría cuya puerta abre un criado negro y las conduce a un salón donde las monjas se cambian de ropa y así, vestirse para la ocasión. El cambio de ropa en

Beatriz significaría algo más, quitarse el hábito sería abrir los ojos a lo que se le ha velado durante toda su vida: el mundo exterior y sus vicios.

El cochero las lleva a otro salón donde hombres y mujeres jugaban a las cartas con pasión y el dinero circulaba a raudales. La tornera se lanzó a una de las mesas de juego donde perdía y ganaba pilas de escudos y de onzas de oro. Sor Ninfa veía esto con indiferencia porque “no era avara” (p. 160). Este es el momento en el que el título del capítulo “Las tentaciones” toma completo sentido. A partir de ahora, Beatriz será incitada a pecar. De acuerdo con Loring, el Diablo “nos engaña en las tentaciones, presentándonos el pecado muy atractivo [...] el demonio nos tienta induciéndonos al mal, porque nos tiene envidia, porque podemos alcanzar el cielo que él perdió por su culpa, [pero] todas las tentaciones del demonio se pueden vencer con la ayuda de Dios” (Loring, 2004, p. 363). Más adelante se verá que no es sólo con ayuda divina como se vencen las tentaciones, porque el cuento dirá otra cosa.

En esta parte del salón, donde se encuentra Beatriz, la tentación mayor es ganar dinero fácil, pero ya que sor Ninfa no es avara, entonces la cualidad implícita en la frase es que es generosa y, por lo tanto, no tiene apego al dinero; a eso se debe la indiferencia ante los montones de monedas.

La tornera lleva entonces a Beatriz a otra sala donde hay hombres y mujeres platicando; otros bailan y se trasladan en el salón de un lado a otro convulsionándose, jadeando y Beatriz se limitaba a mirar aquella orgía, porque “ignorante de los goces mundanos su alma pura e inocente no conocía la sensualidad” (Payno, 2005, p. 160).

Los jóvenes que llenaban el salón miraban a la monja con curiosidad y trataron de empujarla al baile, pero ella se negó argumentando que estaba enferma. Todos la insultaron y sor Ninfa, que no conocía la ira, respondió con mansedumbre. En efecto —como ya se

apuntó, cuando la otra monja también la insultó—, al no conocer la ira conoce la paciencia y, de nuevo, al hacer hincapié en estos detalles, se demuestra una vez más la intención de aleccionar a las lectoras sobre cómo deberían comportarse en situaciones semejantes.

Cuando la tornera se fatigó del baile, llevó a Beatriz a un comedor donde observaron exquisitos platillos y vinos. Una multitud se sumergía en las viandas y Sor Ninfa “se contentó con un pedazo de la corteza de un pan, porque, acostumbrada a la abstinencia y al ayuno, no era golosa” (p. 161). Aquí se enfoca otro pecado capital: la gula. Ésta, conocida como una ansiedad por comer, no para satisfacer el hambre, sino por deleite hasta llegar al hartazgo, es castigada, según Dante, en el tercer círculo del infierno con aguas hediondas e inmundicia, pues la gula es entendida en la *Suma Teológica* como la superfluidad de los manjares mal digeridos y de los inmundos deseos que son fomentados por la gula (Tommaso, 1956, p. 87). De acuerdo con Savater, la Iglesia católica incluso acusa al pecador de este desenfreno cuando no se han respetado los días de ayuno marcados por ella (Savater, 2005, p. 50), por lo tanto, es un pecado grave. La meta de este pasaje es destacar cómo se conduce una joven que tiene por costumbre la prudencia al alimentarse.

Una vez que la tornera se ha cansado de jugar, de bailar y de comer, sale acompañada de Beatriz y el mismo cochero negro las lleva de regreso al convento donde cada una se dirige a su celda.

En el capítulo titulado “La compasión” se muestra otra forma en la que el Diablo arremete contra los fervientes seguidores de Dios: en el mismo lugar en el que se supone que están resguardados de todas las tentaciones del mundo material, en un sitio que se supone santo y en el que por ello Satanás no tendría cabida; pero, como ya se dijo, en la historia del Diablo, también los conventos son lugares predilectos de Lucifer para atacar.

Aquí se cuenta cómo pasó Beatriz sus primeras horas después de la experiencia vivida tras salir con la tornera: sentía cansancio, debilidad y dolor de cabeza. De acuerdo con la descripción del narrador: “un recuerdo, agradable unas veces, horrible otras, pasaba por su cabeza; y mientras atravesaba los corredores silenciosos y todavía medio oscuros, se golpeaba la frente con la mano, como para despertar esa multitud de ideas confusas que la volvían loca” (Payno, 2005, p. 161). Todo parece indicar arrepentimiento o culpa, pero más adelante, el narrador afirma que Beatriz, “registró su conciencia y no encontró remordimiento” (p. 161). Beatriz, ante lo que ha visto, sólo parece estar un poco desconcertada. Destaca que una de las metas que tiene el Diablo sea la de confundir y engañar a sus presas por todos los medios posibles, como se verá a continuación.

Sor Ninfa, al día siguiente, amaneció “con un flojedad indecible” (p. 162). No rezó, se distrajo en la meditación y apenas cumplió con su trabajo como dispensera del convento. Este malestar que padece Beatriz forma parte del listado de los siete pecados capitales y hoy se le conoce como pereza. Este pecado no siempre formó parte de los pecados capitales, pues de acuerdo con Sergio S. Olgúin, Juan Casiano (entre 360 y 365-ca. 435), uno de los Padres de la Iglesia:

Consideraba la existencia de ocho pecados capitales: la concupiscencia de la gula, la fornicación, la avaricia, la ira, la tristeza, la acidia, la vanagloria y la soberbia [...] Gregorio Magno, a fines del siglo VI, definió siete pecados capitales que con variaciones mínimas tomaría Santo Tomás y que llegarían sanos y salvos a la actualidad: la vanagloria, la envidia, la ira, la tristeza, la avaricia, la gula y la lujuria [...] Santo Tomás convirtió la tristeza en acidia y luego pasó a ser la pereza (Olgúin, 2001, p. 14).

En la Edad Media, la pereza, más conocida como “acidia”,⁵⁶ tenía rasgos muy particulares que se enlistarán para comprender lo que le sucede a Beatriz, porque existen ciertas coincidencias que no se limitan a la “simple flojedad” que el narrador nos sugiere.

Eliezer Oyola define a la acedia como: “una sequedad espiritual que mueve a sus víctimas a buscar los placeres” y agrega que Segfried Wenzel⁵⁷ la califica como: “psychic exhaustion and listlessness caused by the monotony of life *an the immediate surroundings or by the protracted struggle with other temptations*: occasionally this boredom also bespeaks a soul that is still too much attached to sensual pleasures”⁵⁸ (citado en Oyola, 1979, p. 64). De acuerdo con Wenzel, el pecado de la acedia se le atribuye al demonio del mediodía. Para entender a qué se refiere Wenzel, se citará a Evagrio Póntico⁵⁹ quien afirma al respecto que:

El demonio de la acedia, que es llamado también “demonio de mediodía”, es el más agotador de todos. Ataca al monje hacia la cuarta hora y asalta su alma hasta la octava hora [...] El demonio fuerza al monje a tener los ojos continuamente fijos en las ventanas y saltar fuera de su celda [...] Además, le inspira aversión por los lugares en los que se encuentra y por su estado de vida [...] *El demonio apunta todas sus armas para que el monje abandone la celda y huya del lugar*. Este demonio no es seguido inmediatamente por ningún otro, y un estado apacible y un gozo inefable le sobrevienen al alma después de la lucha (citado en Peretó, 2010, p. 35).

Al comparar esto último con lo que el narrador dice sobre el estado de Beatriz, se ve que las similitudes entre el pasaje referido y las citas consignadas parecen relacionarse con facilidad. Más adelante se dice que Beatriz:

⁵⁶ Entre los textos citados se usa indistintamente “acidia” y “acedia”. En este trabajo se utilizará el segundo por ser el que parece más común.

⁵⁷ Wenzel hace alusión a los trabajos de Evagrio Póntico (el mismo al que hago referencia en las siguientes líneas) las cursivas son mías.

⁵⁸ El subrayado es mío.

⁵⁹ Evagrio Póntico o del Ponto (¿345-399?), fue un teólogo en Constantinopla, diácono de Gregorio Nacianceno.

Resentía cada vez más vehemente y aterrador, ese vacío en el corazón que nada llenaba, ese disgusto interior que nada satisfacía; ese fastidio continuo que no podían hacerle olvidar los dolores del cuerpo [...] le venía a la mente uno de esos pensamientos poderosos que no conocen obstáculos. Le parecía la cosa más fácil escalar las altas paredes del convento, romper las más gruesas puertas, y volar libre como las aves a respirar el aire embalsamado de los campos, a recorrer las praderas, los montes y los valles en un mundo donde había sido sepultada viva. Pasaba rápidamente este pensamiento, y en seguida asomaban a sus ojos dos grandes lágrimas, y se quedaba largo tiempo sumergida en una cavilación que después no podía recordar (Payno, 2005, p. 162).

Según el análisis propuesto en este estudio, se corrobora lo dicho por Wenzel respecto a la lucha contra las tentaciones. El malestar que Beatriz sufre llega a tal grado que ya ha ido a consultar al sacerdote carmelita para confesarse. Éste no dudó que Satanás estaba detrás de todo lo que Beatriz había pasado y la insta a que, para mantener a raya al Diablo, use cilicios, redoble sus ayunos y las mortificaciones. Beatriz, además de colocarse el cilicio en los brazos, azotaba su cuerpo y pasaba hincada muchas horas. Según el narrador, Beatriz “había triunfado de todos los vicios, pues no se había dejado dominar por ninguno de ellos, ni aun por el de la pereza, última acechanza que le había puesto Satanás” (Payno, 2005, p.162).

Aunque el relato no dice con claridad cómo fue tentada Beatriz, si por Satanás o por otro demonio menor, las coincidencias encontradas dan una idea de cómo se llevó a cabo esa tentación. El problema aquí es que el sacerdote es quien afirma que hay influjo del Diablo, pero el lector no lo nota en forma directa como sí sucede en otros casos más concretos. Quizá por ello parece haber una contradicción en el relato: por un lado se asegura que ella estaba vencedora de todos los vicios (p.162) y por otro, puede corroborarse que ciertos aspectos del malestar de Beatriz se relacionan con la acedia o la pereza.

Al respecto, Rubén Peretó menciona que la acedia también es pereza, abatimiento, languidez, flaqueza de espíritu (Peretó, 2010a, p. 4) y afirma que Santo Tomás la define como “cierta tristeza que apesadumbra, es decir, una tristeza que de tal manera deprime el ánimo del hombre, que nada de lo que hace le agrada” (citado en Peretó, 2010a, p. 4), y amplía la información citando a David de Habsburgo quien afirma que la acedia tiene tres géneros:

El primero es una cierta amargura del espíritu [...], que se inclina hacia la desesperación, a la desconfianza, a las sospechas, y lleva a la víctima a darse muerte cuando es atenazada por un gran dolor. El segundo género de acedia, es una cierta torpeza que conduce a la somnolencia y a buscar la comodidad del cuerpo [...], el cual cae en el sueño en el momento de trabajar y se complace en el ocio. Se trata de la verdadera y propia pereza. El tercer género es un disgusto solamente hacia las cosas que se refieren a Dios, mientras que en las otras cosas la víctima está activa y su espíritu en alto (citado en Peretó, 2010, p. 42).

De acuerdo con esto, lo que Beatriz sufre se corresponde más con la primera definición hecha por Wenzel, parece que ha llegado al segundo grado de la acedia que Habsburgo menciona y es muy posible que también se encuentre bastante cerca del primero, pues, aunque no ha tratado de darse muerte sí “tenía la fundada esperanza de morir pronto” (Payno, 2005, p. 162).

Esta parte de la historia contiene rasgos que invitarían al lector a reflexionar que abandonar una vida tranquila para satisfacer la curiosidad, y con ello conocer los salones donde se acostumbren los banquetes, el baile y el juego, trae consecuencias funestas para quien se atreva a hacerlo; sería preferible no caer en la tentación y mantenerse atado a la oración, el ayuno y la mortificación corporal y espiritual antes que arrepentirse por haber pecado.

Antes de dar una conclusión parcial sobre el tema de la acedia deben atenderse otros aspectos sobre el mismo para entender qué es lo que sucede con Beatriz, pues, según cuenta el narrador, ella había vencido la pereza, pero la actitud de la monja, tras todo lo que se ha consignado, parece contradecirse.

Como ya se ha dicho, el concepto de acedia con el tiempo cambia al de pereza. Es necesario hacer una sucinta reconstrucción histórica de la evolución del término para comprenderlo a cabalidad; además, es importante verificar si las características de la acedia, hacia el momento en que se publica el cuento de Payno, se asemeja con un término que permeaba a todo el Romanticismo de la época: la melancolía. Rubén Peretó explica que:

Durante el Renacimiento se suceden dos acontecimientos culturales importantes. Por un lado, el descubrimiento y valorización de los conocimientos científicos, particularmente médicos, de los antiguos griegos y árabes y, por el otro, el desprecio de la vida monacal y religiosa, al menos tal como era valorada en el Medioevo. La repercusión de esta situación en el tratamiento de la acedia se refleja en que el fenómeno que ella significa comenzará a ser denominado melancolía, término que posee ya una directa connotación médica. De ese modo, se “legitima” científicamente una noción monástica y se la sustrae del dominio religioso (Peretó, 2011, p. 13).

De acuerdo con Peretó, cuando termina la Revolución Francesa, fue este movimiento el que: “al suprimir los monasterios y derribar los muros de las celdas, expande la acedia a todos los estratos de la sociedad. Y así, la expansión del campo de la acedia [...] es generalizado por la Revolución y recogido por el Romanticismo” (p.14).

El Romanticismo, entre otros cambios que produjo, como es sabido, modificó la visión del mundo. Rubén Flores dice al respecto que:

En tanto que modo de ser en el mundo, la melancolía fue, en el universo Romántico, una estructura existencial que posibilitaba al hombre sensible la creación de una absoluta cosmovisión de la vida a través del arte. [...] la Melancolía, descubre la perpetua confrontación de los pilares sobre los cuales se edifica la existencia, los dos exordios de la vida: Eros y Tanatos.

Estas divinidades simbolizan aquí las pasiones humanas que delinear el alma romántica (Flores, 2002, p. II-III).

Flores agrega que el hombre sensible del Romanticismo “es un prototipo de héroe pues posee una poderosa voluntad que le impele a anhelar lo divino” (p. III). Puede ser que la imposibilidad de alcanzar lo divino sea donde radica la tragedia del héroe solitario que lucha contra un mundo que se lo impide, y que también le obstaculiza el paso hacia la libertad, la belleza y el amor. Esta constante búsqueda lleva a los románticos ya no sólo a padecer melancolía, también nostalgia pues, según explica Isaiah Berlín: “la nostalgia se funda en el hecho de que intentamos comprender lo infinito, pero éste es inabarcable, razón por la que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción” (Berlín, 2000, p. 142). Berlín explica que cuando se le preguntó a Novalis hacia dónde se dirigía él o cuál era el propósito de su arte, Novalis contestó que siempre estaba regresando a casa de su padre. Berlín opina que esta fue una respuesta religiosa y que también implicaba las incursiones con lo exótico, lo extraño, lo singular y que la escritura de cuentos fantásticos constituyen intentos de regreso a un hogar que llama; es un intento de absorber el infinito dentro de nosotros y agrega que: “esta es obviamente, una versión secular de aquella profunda búsqueda religiosa por lograr una unidad con Dios, por revivir a Cristo que está dentro de nosotros, por aunarnos con las fuerzas creativas de la naturaleza, aunque ahora en un sentido pagano [...] en este caso toman un cariz literario y secular” (pp. 142-143).

Las raíces griegas de “nostalgia” vienen de νόστος “regreso” y ἄλγος “dolor”, que literalmente significa el dolor por no regresar a casa (Meyer, 1993, p. 197), así se comprueba lo dicho por Berlín y de este modo se diferencia la nostalgia de la melancolía, pues ésta, vista como sinónimo de tristeza o de acedia, ayuda a comprender el sentimiento que Beatriz sufre tras evitar las tentaciones. La pereza y la acedia son consecuencia de esa

lucha y también sufre de melancolía. Al mismo tiempo, como heroína romántica, también padece de nostalgia, la que podría explicarse como ansiedad por regresar y reconciliarse con Dios. Esto no sólo debería entenderse en el sentido religioso porque ella tenía su conciencia tranquila, sino también en el romántico, en ese anhelo de volver a ser parte de un mundo trascendente. Ello se corroborará si se le da otra lectura a la ansiedad de Beatriz por salir de su encierro.

El relato dice que “le parecía la cosa más fácil escalar las altas paredes del convento, romper las más gruesas puertas, y volar libre como las aves a respirar el aire embalsamado de los campos, a recorrer las praderas, los montes y los valles” (Payno, 2005 p. 162). De acuerdo con Jack Tressider, “las paredes simbolizan la separación” (Tressider, 2003, p. 181). Ya se dijo que ella ha sido separada del mundo en todos los sentidos; desde niña se le confinó al encierro. Éste no debió formar parte de su vida porque ella no hizo el voto, sus padres sí. Con esta idea se confirma que lo “indiscreto” del voto fue no haber previsto las consecuencias de dicho acto. El ansia de libertad la lleva a un conflicto interno del cual sólo hay indicios que se analizarán. Primero, ella sueña con montes y valles, y no con los placeres carnales. De acuerdo con Chevalier:

Las montañas [son] como una elevación hacia el cielo, como el medio de entrar en relación con la divinidad, como un retorno al principio [...] la montaña simboliza frecuentemente la presencia y la proximidad de Dios [...] se consideran fácilmente como símbolos de la grandeza y la pretensión de los hombres, que no pueden escapar a la omnipotencia de Dios (Chevalier, 1986, p. 722).

Si se atiende al significado simbólico de los valles y se le relaciona con el de las montañas, puede ampliarse este argumento. Jean Chevalier dice que: “El valle es el complemento simbólico de la montaña. El valle es y simboliza el lugar de las transformaciones fecundantes, en donde se unen la tierra y el agua del cielo, para dar las ricas cosechas; en

donde se unen el alma humana y la gracia de Dios, para dar las revelaciones y los éxtasis místicos” (p. 1061).

En contraste, en los espacios cerrados, por ejemplo cuando los padres de Beatriz deciden “duplicar las celosías de las ventanas [...] [y] mandaron construir una habitación con paredes muy altas y la destinaron a Beatriz” (Payno, 2005, p. 153), como el mismo cuento informa, se verá que el encierro pretende evitar que Beatriz conozca a un hombre y la desvíe del camino trazado por sus padres. Más adelante el narrador cuenta que “había sido *sepultada viva*”⁶⁰ (p. 162); don Gastón (el Diablo personificado) quería unirse con aquella “belleza misteriosa que había marchitado el aire de la *tumba*” (p. 164). La referencia al sepulcro de Beatriz se repite de nuevo, cuando Gastón ha sanado, y le sugiere a Beatriz que abandone este frío *sepulcro* donde la encerraron desde niña (Cf. 166).

Puede suponerse, primero, que la inquietud por salir parece más un deseo de unir su alma a Dios que de salir a un mundo que no parece haberle movido otra cosa sino indiferencia y quizá por ello sentía “ese vacío que nada llenaba, ese disgusto interior que nada satisfacía, ese fastidio continuo” (Payno, 2005, p. 162). Segundo, también podría acusar la nostalgia, la insatisfacción y la tragedia del héroe romántico y esta ansiedad de libertad y de vivir a cielo abierto, entre montes y valles, se correspondería con su apelativo de “Sor Ninfa”. El asunto que no queda claro, y que Beatriz no entiende, es por qué debe vivir en el encierro y además que su primera salida deba pagarse con el uso de cilicios. Lo que sí parecen claras son las consecuencias del voto indiscreto: un alma con ansias de libertad encerrada en un convento. Además, el hecho de que la mayoría de las acciones se desarrollen en espacios cerrados parece corroborar el simbolismo que contiene prácticamente toda la historia: una ninfa que desea vivir en su estado natural. Lo notable de

⁶⁰ En todas estas citas el subrayado es mío.

esta contradicción, es que puede darse una doble lectura que resalta aspectos que se contraponen: por un lado, se nota la rebeldía, propia del héroe romántico y por ello se sugiere que ella pretende abandonar el convento; por el otro, esta ansiedad por salir también parece una tentación diabólica. Son detalles que parecen inconciliables dignos de llamar la atención.

Hasta aquí, se ha visto que Beatriz puede ser un ejemplo a seguir por parte de las lectoras del cuento. Al mismo tiempo, se ve cómo una mujer padece el encierro debido a una promesa hecha por sus padres, hecho que la ha llevado a un estado de tristeza y melancolía que ella parece no ver saciada más que con la muerte. Junto a dicha melancolía, se halla el ansia de libertad, rasgos característicos del héroe romántico.

Hasta aquí, sólo se ha analizado a uno de los personajes del cuento. Es momento de hacerlo también con el Diablo y los demonios menores, puesto que son parte central del presente estudio.

3.4 El Diablo y los demonios menores

La primera aparición del Diablo en el relato se encuentra en el capítulo III: “La taberna de tío Paco”, lugar donde la atmósfera es de fiesta, algarabía, juego y bebida. La acción se desarrolla a las doce de la noche, hora tradicional en la que las almas en pena, los demonios y las brujas se manifiestan en este plano material.

Destaca que se hable de “un hombre de gallarda estatura, ojos relumbrantes y fisonomía soberbia y altanera” (Payno, 2005, 154), pues el narrador alude a dos de las características del Diablo: los ojos relumbrantes y la soberbia. También se intuye que es el

Diablo por ser quien dirige la reunión y es quien pide cuentas de sus actos a los demonios que surgirán más adelante en el relato.

En este capítulo los demonios están caracterizados como habitantes de España. El primero, un aragonés, representa al demonio del capricho; excepto por él, todos los demonios que aparecen coinciden con un pecado capital. No obstante, para la Iglesia Católica el capricho puede considerarse un acto que lleva al hombre a cometer otros pecados más desagradables a Dios. Si se considera “capricho” como sinónimo de “deseo”, se entiende, en el marco del catolicismo, que consiste en reprimir los deseos, o al menos contenerlos, para no caer en la concupiscencia sobre bienes terrenales.⁶¹ Esta idea se aplicaría a la aparición del siguiente demonio que sí se corresponde con los pecados capitales, pues él, como representante de la avaricia, a la cual Santo Tomás define como: “el deseo desmedido de poseer” (S. T. c.118, Art. 1), se jacta de haber provocado que un juez y un abogado se repartieran unos tesoros, producto de la sentencia contra unos menores.

El que toma la palabra a continuación es el demonio de la ira, quien presume de haber inspirado a un joven a golpear a su padre y blasfemar contra Dios y la Iglesia. La ira, definida como el deseo insaciable de venganza ante las ofensas recibidas (S. T. c. 158. Art. 2) y que ya Jesús condenaba al afirmar que: “si uno se enoja con su hermano es cosa que merece juicio” (Mt 5:22), es considerada como pecado capital. Según Nelson Castro, es grave porque el problema radica en que es: “Instintiva, emocional, lleva a una situación descontrolada de enorme perjuicio. Esto que se conoce como emoción violenta, que es una

⁶¹ Esta idea se aborda en el Evangelio de Mateo. En el sermón del monte, Jesús propone a quienes lo escuchan que: “No junten tesoros y reservas aquí en la tierra, donde la polilla y el óxido hacen estragos, y donde los ladrones rompen el muro y roban. Junten tesoros en el Cielo, donde no hay polilla ni óxido para hacer estragos, y donde no hay ladrones para romper el muro y robar. Pues donde está tu tesoro, allí estará también tu corazón” (Mt 6: 19-21).

de las manifestaciones de la ira, tiene efectos impensados que se extienden incluso sobre aquél sujeto que ha sido el desencadenante” (citado en Savater, 2005, p. 86). También se acentúa que todo acto ofensivo a Dios es incitado por el Diablo, quien quiere hacer el alma del pecador desagradable a la divinidad. Así, se comprende por qué el joven, al que este demonio provocó, terminará pagando caras las consecuencias de sus actos iracundos.

En tercer lugar, aparece una “curra gaditana” quien, descrita con el cabello negro y de tez morena, narra cómo ha conseguido trastornar la cabeza de un canónigo viejo, enloquecer a un marido hipócrita y hacer enojar a seis estudiantes y, por lo tanto, en toda Sevilla: “se dirá naturalmente que lo que pierde a los hombres es el demonio de la lujuria” (Payno, 2005, p. 155).

La lujuria es “mirar, imaginar e incluso tratar a otras personas como simples objetos sexuales para satisfacer los propios placeres físicos [...] es hacer que alguien se convierta en algo para complacerte, sea en la fantasía o en la realidad” (Trigilio, 2008, p. 230). Fray Francisco Eximenis⁶² explica que entre los daños que acarrea la lujuria se encuentra agobiar el entendimiento. Ya San Agustín, en su obra *Contra Vigilantium*, lo había asentado al decir que: “por muy justamente que el hombre cometa la obra carnal, tanto ésta le embota el entendimiento, que en nada le deja pensar elevadamente” (Eximenis, 1956, p. 123). Con lo anterior se intuye que el trastorno causado al canónigo fue provocarle pensamientos eróticos hasta la obsesión, lo que parece haber sido también la causa de enloquecer al “marido hipócrita”, con la amante en turno.

Respecto a los demonios enumerados, uno de los problemas a resolver es qué significan esas frases que cada uno de ellos pronuncia al finalizar su discurso: “no dejarán

⁶² Polígrafo español autor de la enciclopedia teológica-moral *Lo cristiano* a quien el antipapa, Benedicto XIII, designara patriarca de Jerusalén. Escribió también *El libro de los ángeles, Vida de Jesucristo y Escala de Dios*, entre otros.

de decir que el demonio del capricho ha tenido la culpa” (Payno, 2005, p.154), “no dejarán de decir que el demonio de la avaricia tuvo la culpa” (p. 154), “el demonio de la ira tuvo la culpa de la desgracia del joven” (154) y, por último, “se dirá naturalmente que lo que pierde a los hombres es el demonio de la lujuria” (p. 155). Aquí se encuentran dos contradicciones interesantes. La primera es que la Iglesia católica dice que toda causa de pecado se debe exclusivamente al Diablo, no a otros demonios —que es lo sorprendente en la narración—; este asunto no es nuevo, pues ya en el año 1589, Peter Binsfeld (1540-1603), obispo y teólogo alemán, (citado en Ávila, 2010, p. 70), relacionó cada pecado capital con un demonio en particular. De esta manera, la clasificación quedó como sigue:⁶³

Demonio	Pecado capital que provocaba
Lucifer	Soberbia
Asmodeo	Lujuria
Belcebú	Gula
Mammon	Avaricia
Belfegor	Pereza
Amón	Ira
Leviatán	Envidia

Al parecer, esta idea que Binsfeld comenzó a difundir en la Edad Media permeó el pensamiento católico hasta la época en que se escribió el cuento de Payno y quizá por ello en esta narración los pecados se relacionan con diversos demonios y, cuando ellos terminan de informar sobre lo que han hecho, culminan con la frase “dicen”, para referirse a la aseveración popular que afirma la creencia de que son los demonios quienes incitan al ser humano a pecar, aunque en realidad este sea un asunto de libre albedrío; es decir, lo que

⁶³ Como se ve, el grupo de demonios es liderado por el Diablo (llamado Lucifer en este caso) y encabeza la lista porque la soberbia es el primer pecado del que se tiene noticia; es decir, fue el pecado que cometió al querer igualarse a Dios. Adán y Eva incurrieron en el mismo pecado de soberbia, cuando comieron del fruto prohibido, porque la serpiente les dijo que al hacerlo “serían como dioses” (Gén 3:5) y ellos desearon serlo; por ello, según Jorge Loring: “El pecado original fue un pecado de soberbia” (Loring, 2004, p. 362).

hagan los hombres es su responsabilidad, no de los demonios; éstos, con esas frases “dicen”, se deslindan de lo que se les culpa. No obstante, y como segunda contradicción, ellos se jactan de haber provocado los pecados enumerados.

Volviendo al relato, una vez que los demonios han terminado de dar cuenta de sus actos, la curra gaditana incita al “hombre de los ojos relumbrantes” a explicar el motivo de su distracción sobre lo que han manifestado los demás. El hombre responde:

Hay en el convento de carmelitas una monja, hermosísima, de dieciséis años de edad, y de una virtud a toda prueba. Desde que entró al convento estoy conspirando contra su alma, y mis trabajos han sido infructuosos. Es, pues, necesario que todos nos juntemos y procuremos arrancarla de las manos de los ángeles, que la cuidan y la defienden (Payno, 2005, p. 155).

Dicho lo anterior, se propone un brindis y uno de ellos dice: “por la perdición de la monja carmelita”⁶⁴ (p. 155), otro: “por su eterna condenación” (p. 155); uno más brinda: “por que sor Ninfa, que ha ofrecido su corazón a Dios, lo ofrezca al Diablo” (156) y uno más dice: “Por que al fin de su vida nos haga compañía” (p. 156). La manola cantaba unas coplas alusivas al deseo de perder a Beatriz⁶⁵ y el Diablo culmina el brindis diciendo: “Por su perdición” (p. 156). El narrador oculta los planes que formularon los demonios para sitiar a sor Ninfa y termina el capítulo con una frase que merece nuestra atención:

Milton ha pintado a los diablos en el caos y en las tinieblas. Nosotros hemos averiguado al escribir esta crónica, que los diablillos tentadores son gentes alegres y de buen humor y andan frecuentemente en los cafés, en los teatros, en los paseos y suelen en ocasiones tener valor para entrar a las funciones de las iglesias. Nuestros lectores y lectoras podrán decirnos si nos equivocamos en este concepto (p. 157).

⁶⁴ La orden de las Carmelitas debe su institución a que unos hombres habían seguido la vida de los profetas Elías y Eliseo quienes levantaron un templo a la Virgen en el monte Carmelo. La virgen se aparece y le entrega a San Simón Stock, uno de los devotos más fervientes, el hábito distintivo: una vestimenta marrón que simboliza el monte Carmelo, una amplia capa y capucha blanca que simbolizan la santidad.

⁶⁵ Más adelante se abordará la intención de estas coplas porque se concatena directamente con uno de los temas posteriores.

Milton presenta a un Diablo muy cercano a la tradición cristiana. El narrador del cuento de Payno presenta a unos demonios festivos que viven en estos sitios de juego, bebida y alegría y además él se jacta de su descubrimiento. Esta afirmación del narrador, lleva a revisar un pasaje de la vida del autor.⁶⁶

De acuerdo con Diana Irina Córdoba Ramírez, Manuel Payno estudió en el colegio de Jesús, donde aprendió estudios ideológicos y humanísticos que incluían, “moral, economía, estadística, literatura, historia, francés y dibujo” (Córdoba, 2006, p. 24). Además de esta instrucción, Córdoba agrega que: “Las autoridades no pretendían que la vida religiosa de sus alumnos padeciese por causa de la enseñanza secular y para ello se determinó que todos asistieran diariamente al Santo Sacrificio de la Misa que se celebraba en el establecimiento y por la noche al rosario o alguna otra práctica devota, tal como tradicionalmente se hacía” (p. 27). Esto explica la arraigada fe religiosa con la que siempre se ha identificado a Payno. El objetivo de mantener la educación religiosa en la formación de esta nueva generación era, como lo señaló Guillermo Prieto, que: “respondiese a las exigencias de la civilización bajo las inspiraciones del patriotismo y del progreso, sin por ello menospreciar lo religioso” (citado en Córdoba, 2006, p. 29).

Esta formación pía no fue obstáculo para que el joven Payno se colara en las reuniones sociales, asistiera al teatro, los toros, las festividades religiosas, los cafés de moda y las tertulias donde llamaba la atención, en palabras de Guillermo Prieto, con: “ciertas excentricidades que le hacían singular en extremo [...] jugaba con las señoras ancianas a la baraja, les hacía suertes a los chicos y era la admiración y el encanto de las

⁶⁶ No se ahondará en la vida del Manuel Payno por no ser trascendente para el objetivo del presente estudio.

polluelas [así mismo] disponía tertulias y frascas⁶⁷ con jóvenes de buen tono de su tiempo” (citado en Córdoba, 2006, p. 35).

Como puede verse, al comparar esta parte de la vida de Payno, con el cuento, parece que la reflexión tiene un tono humorístico, sarcástico y festivo que no sería raro en el autor, pues el mismo Guillermo Prieto dice de Payno que:

Era el tallador del montecito o pregonaba los cartones de la lotería con toda sal y pimienta [...] con alusiones a la concurrencia que hacía desternillar de risa a los más encopetados y circunspectos caballeros [...] en esas tertulias era adivino, y como le adornaba verdadera gracia y sumo desinterés y finura, era Manuelito por aquí, Manuelito por allá, y él, mamita, peloncita, esposa y otros dictados de sabrosa familiaridad (citado en Castro, 2005: 27)

Así que Payno gozaba de un gran sentido del humor y quizá, además de lo ya expuesto, fue la ironía lo que quiso plasmar en esta parte del relato. Tal vez él mismo se consideraba uno de esos diablillos amantes de la vida nocturna.

En cuanto a los demonios, es notable que ya no sean horribles y con cuernos; ahora hasta son originarios de cierta región española y viven en los cafés y aman la vida nocturna. Este es uno de los grandes cambios respecto a los demonios pintados en los *exempla*. Ahora están más humanizados; parece que sólo se divierten provocando problemas entre los humanos, incluso, se deslindan de cualquier pecado que cometan los hombres. Saben que de cualquier modo los culparán y en vez de molestarse por ello, cuando exclaman: “no dejará de decirse que el demonio de...”, —además de lo ya expuesto— parece haber un rasgo de indiferencia o de burla.

Después de la salida de Beatriz, el relato avanza un año y en ese tiempo el Diablo continuó acechándola mediante el acoso de la tornera. Sor Ninfa, para contrarrestar las

⁶⁷ Fiestas o reuniones bulliciosas.

tentaciones se castigó tanto que llegó a imponerse el silencio como penitencia. Ante el fracaso, el Diablo en persona tendrá que encargarse de tentarla de nuevo.

Una noche, ella sufría de insomnio y vagaba por los jardines del claustro. El Diablo se hizo pasar por un hombre ensangrentado que cayó a los pies de Beatriz y le suplicó ayuda. Ella lo trasladó a la despensa, lo colocó en el fondo de la pieza, le lavó la herida y se retiró a su celda.

Tras varios días de cuidado, Beatriz abandonó los cilicios y todas las oraciones dirigidas a Dios pedían por la salud del visitante quien, una vez que se sintió mejor, comenzó a cortejar a la monja y le pide que huyan juntos. Beatriz cede a la tentación porque, en palabras del narrador: “Beatriz, que resistía todos los vicios, no pudo resistir al amor” (Payno, 2005, p. 166).

Respecto a este punto, se dejó pendiente el detalle de las coplas que la manola cantaba en la taberna. La canción, en la parte que se pretende relacionar con el párrafo anterior dice:

Y si el ángel de la guarda
la defiende valeroso,
triunfará un demonio hermoso
que le inspire una pasión.

Que los mancebos hermosos
tienen poder invencible
para el corazón sensible
de una joven sin amor. (p. 156).

Como se intuye, ya los demonios habían planeado vencer a Beatriz provocando que se enamorara. Se presenta aquí la capacidad del Diablo para cambiar de forma y así lograr su cometido: desviar al hombre del camino marcado por Dios; en este caso tratará que la monja rompa sus votos. Esta tentación directa en el convento, por supuesto, remite a las

tentaciones que sufrían los clérigos. Ya se consignó el caso de San Antonio a quien Lucifer se le aparece como una mujer hermosa para provocarle pensamientos sensuales. Ahora Satanás se aprovecha de que Beatriz no ha tenido contacto alguno con hombres para impresionarla en la forma de un “mancebo hermoso” y además aprovecharse del vacío que ella siente. Éste es el punto clave del cuento, pues el conflicto se presenta entre que Beatriz realmente se deje llevar por la falsa ilusión que le presenta el Diablo y cubrir dicho vacío, o si de nuevo ella, apoyada en sus virtudes, reflexionará al respecto y dará marcha atrás, otra vez.

Durante el diálogo que sostienen Beatriz y don Gastón, ella le pregunta qué es lo que siente al escuchar esas palabras, él le contesta que es amor. Cuando el Diablo exclama: “vos sois una criatura compasiva y virtuosa, y debéis consolar al desgraciado, como habéis curado al herido” (p.165), apela a las virtudes de Beatriz, y mueve su ánimo al enfatizar el sufrimiento más terrible que Beatriz padecía y agrega: “Sin duda vos habréis sentido alguna vez un vacío en vuestro corazón que nada es capaz de llenar, una tristeza mortal que nada consuela, una inquietud vaga que hace sufrir al corazón sordos y desconocidos dolores” (p. 165). La monja admite que ha sentido eso y exclama: “Vos adivináis mis pensamientos, vos explicáis mis tormentos y mis martirios” (p. 165).

Pocos días después, cuando avistaban la costa de Florida, el mar comenzó a embravecerse y Beatriz “tuvo miedo, pensó en la religión, en la eternidad, en su convento donde vivía triste, pero inocente y tranquila” (p. 167). Don Gastón bajó a buscar a Beatriz y la encontró orando de rodillas frente a una imagen de la Virgen. Le insistió para que dejara de rezar, pero ella, con lágrimas, imploraba a la Virgen que la amparara. El narrador agrega que a pesar del estruendo de la tempestad, se escuchó una voz suave y melodiosa que dijo: “has sido perjura con tu Dios, y el amor de una criatura te ha hecho abandonar la

virtud, pero un arrepentimiento sincero es capaz de borrar las más grandes faltas de la vida” (p. 168). Beatriz pide perdón. Don Gastón patea el buque y éste se hunde en el mar. Monstruos marinos rodearon a Beatriz y trataron de devorarla, mas fue arrebatada por los ángeles y llevada al cielo. Así, termina la historia.

Al parecer el Diablo logró que Beatriz cayera en sus redes, pero no por completo; al final no concreta su deseo y, contrario a lo que pasa en el juego de niños, donde el Diablo siempre gana, aquí se queda maldiciendo su suerte.

El Diablo, en el cuento, parece mantener ciertos rasgos que la doctrina católica ha sostenido durante siglos, pero al mismo tiempo parece más humano. El hecho de preocuparse porque Beatriz no claudica y auxiliarse de otros demonios, trazar planes y divertirse mientras lo hacen, contrasta con el Diablo que aparecía en los *exempla* medievales. El problema es que el Diablo de Payno ataca a las virtudes y apela a los placeres carnales; es decir, parece quedarse entre el Diablo secular y el tradicional.

Hasta el momento, el presente análisis del relato, principalmente su final, parece alejarlo de su filiación original y, para corroborarlo, en el siguiente apartado se verificarán las teorías sobre lo fantástico que se han consignado.

3.5 “El Diablo y la monja”. ¿Cuento fantástico?

En esta parte se revisarán los aspectos medulares de las propuestas sobre lo fantástico y se aplicarán al cuento de Payno. Así, se indagará si el tratamiento que se le da al Diablo se acerca al del cuento fantástico o al de los *exempla*.

La primera teoría que se abordó fue la de Tzvetan Todorov. Él menciona que lo fantástico se basa en que el lector, identificado con el personaje principal, vacila respecto a

la naturaleza de un acontecimiento extraño y se resuelve admitiendo que el suceso es real o que fue imaginado. Después debe observarse que el tiempo de lo fantástico es igual al tiempo de esa vacilación. Esta vacilación es común al personaje y al lector. De este modo, en un mundo parecido al nuestro en el que los diablos no existen se produce un acontecimiento que el lector debe colocar en algún sitio. Si se inclina a concebirlo como un producto de la imaginación es extraño; si ese acontecimiento obedece a leyes naturales, entonces es maravilloso, pero si persiste la vacilación, entonces es fantástico.

Por su parte Bessière dice, en la parte central de su teoría, que en el cuento fantástico el ente tenebroso es presentado como objeto de desciframiento, pero al mismo tiempo, se presenta una imposibilidad de solución derivada de todas las soluciones posibles, porque, en lo fantástico, toda pregunta está cerca de convertirse en respuesta.

Para David Roas, el cuento debe desarrollarse en un espacio parecido al del lector cuya estabilidad será asaltada por un fenómeno sobrenatural; además, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin ese elemento sobrenatural, entendido este como aquello que transgrede las leyes del mundo real, que es inexplicable o que no existe, según dichas leyes y que además debe provocar miedo.

Al revisar cada una de las propuestas, el único pasaje del cuento que parece mostrar ciertos rasgos fantásticos es el capítulo III, titulado “La taberna de Tío Paco”. En ese lugar los concurrentes se encuentran en medio de una gran algazara, pero “Tío Paco que es un viejo de cerca de setenta años, y el amo y señor de la taberna, *duerme*⁶⁸ muy profundamente en una silla” (Payno, 2005, p. 154). Cuando la mayoría de los demonios ha mencionado su actividad corruptora y el “hombre de los ojos relumbrantes” menciona el

⁶⁸ En esta y las citas subsecuentes referidas a tío Paco, el subrayado es mío para hacer hincapié en esos detalles.

plan de juntarse para hacer que la monja caiga, se provoca un gran alboroto y le piden a Tío Paco que despierte. La historia dice que: “Tío Paco se *levantó*”. Luego, vienen algunos brindis. El narrador desvía la descripción de la fiesta hacia la luz de las velas que chisporroteaba y daba a las sombras de los parroquianos un matiz de fantasmas que parecían danzar en las paredes y “Tío Paco *dormía*”. Continúan los cantos, los hurras y la alegría llega a su punto máximo. Comienza a amanecer, las sombras desaparecen y “Tío Paco *despertó*, abrió su puerta y comenzó a lavar los vasos y las botellas” (p. 157).

En una primera lectura los detalles sobre la conducta de Tío Paco escapan al lector, pero una vez leídos con detenimiento se observa que están escritos en oraciones simples y en punto y aparte, como para enfatizar estos momentos; el orden en el que son presentados no tiene coherencia ni lógica: Tío Paco dormía, luego se levantó (para servir los chorizos y el vino) y hasta el final del capítulo despierta para lavar los vasos. Estos son los únicos detalles que parecen causar cierto extrañamiento, duda o vacilación, sin embargo, Todorov dice que debe ser el protagonista quien lleve al lector a dicho estado, y Tío Paco no lo es. Tampoco tío Paco vacila, no se sale de su rol de tabernero y por lo tanto no hay ambigüedad, vacilación o duda real. Tío Paco, al no desaparecer entre las sombras, es un humano, no un demonio. Así que sus actos sólo parecen causar extrañeza.

La teoría de Todorov no puede aplicarse al Diablo porque no vacila ni el lector, ni el personaje principal. En primer lugar, porque todos los elementos señalados remiten al Diablo católico, en segundo, porque Beatriz nunca está consciente de las tentaciones a las que se enfrenta y por ello no duda ni un instante de lo que le sucede. Ante lo desconocido no cabe esa posibilidad; es decir, ignora que enfrenta a demonios bajo la apariencia de jóvenes que bailan, juegan y beben. Por lo tanto, ella no podía tener esa vacilación y mira impasible lo que sucede a su alrededor. Lo mismo pasa cuando el Diablo, bajo el disfraz de

Gastón, se la lleva. Ella no tiene ni la menor idea de que Satanás la ha engañado. La única duda que surge en ella es si habrá hecho bien en irse del convento y, al notar su error, se arrepiente, pero nada más.

Por otro lado, la teoría de Bessière tampoco parece ajustarse, puesto que no se observa ningún elemento que deba ser interpretado por el lector, mucho menos se le obliga a buscar soluciones de ningún tipo. El ser que aparece disfrazado, como es su costumbre, es el Diablo y no se presenta como objeto de adivinanza porque, de nuevo, su referente inmediato es el Diablo católico. No hay elementos para determinar que con probabilidad es otra entidad diferente al ángel caído, tal como sí sucede en *El Diablo enamorado*, de Cazzote, donde no se sabe si en verdad el ente que surgió, tras la invocación de Álvaro, es el Diablo o si Biondetta es un ser de algún sitio ajeno, fuera del mundo parecido al del lector y al del mismo protagonista.

La teoría de David Roas tampoco puede aplicarse, pues a pesar de que el espacio es similar al del lector —no se detalla la historia en algún lugar lejano o exótico, sino en lugares cerrados y comunes—, no existe el elemento sobrenatural que desestabilice su realidad. El Diablo está representado como parte del mismo cosmos, no es externo ni ajeno a él. La presencia del Diablo no provoca extrañeza, ni miedo, ni cuestionamiento alguno.

Quizá el otro detalle que parecería fantástico es el que se narra sobre los concurrentes que “volviéndose sombras se deslizaban por la pared y se perdían en el techo negruzco de la taberna” (p. 157), el problema es que para entonces el lector ya sabe que todos los concurrentes a la taberna son el Diablo y un grupo de demonios que el mismo narrador se ha ocupado de distinguir como el de la avaricia, el de la lujuria, etcétera. Deslizarse entre las sombras, en los relatos tradicionales, es una cualidad que tienen los

demonios porque son seres de oscuridad, pero ni siquiera por este detalle surge el otro elemento que apuntaba Roas: el miedo.

Hasta este momento, puede concluirse que este cuento no es fantástico por la simple y sencilla razón de que el Diablo, para la cosmovisión católica, existe; es parte de la vida cotidiana al grado de que, en cada paso que da el cristiano, el Diablo siempre está ahí, dispuesto a atacarlo por todas las vías posibles, tal como ocurre en el relato analizado, donde el Diablo actúa con las características que el catolicismo le confiere: tentó a Beatriz, mediante las acciones de otros demonios, luego, la tentó en persona, tomando la forma de un hombre atractivo, para engañarla y para impulsarla a abandonar el convento. En todo este recuento se ve que no ha sido tratado ni como elemento que haga vacilar a la protagonista sobre la realidad, ni al lector, ni como objeto de desciframiento, ni viene a desestabilizar la realidad del lector. El referente católico, como ya apuntó Roas, lo lleva en otra dirección: lo maravilloso cristiano; pero aún no es tiempo para las conclusiones finales, pues falta ver qué pasa con los *exempla* y la hagiografía.

3.6 Los *exempla*, la hagiografía y lo maravilloso cristiano en “El Diablo y la monja”

El didactismo encontrado en el cuento ha sido la principal razón para suponer que el relato de Payno está influido por los *exempla* cuyas características ya han sido referidas y que ahora sólo se retomarán en su parte medular.

El *exemplum*, durante la Edad Media, era un relato, una historia que apoyaba una exposición doctrinal, religiosa o moral. Según Graciela Cándano, el *exemplum* debe tener como objetivo instruir, persuadir o ser imitable.

De acuerdo con lo mencionado, el cuento de Payno intenta aleccionar sobre aspectos católicos tales como: la inocencia, los pecados, las acechanzas de Diablo y las virtudes de Beatriz representan el ejemplo a seguir por las lectoras del relato. En el primer apartado del cuento se intenta poner al lector en cierta disposición de ánimo, en el segundo, se abordan los temas del voto y de las promesas hechas a Dios.

Luego de la introducción se muestran las tentaciones a las que se exponen las mujeres y se sugiere que las lectoras deben mantenerse firmes en sus virtudes, en no caer en los excesos presentados durante todo el acoso diabólico y habrán de considerar ejemplar el modo en que lo hace Beatriz para conducirse con recato y moderación.

Durante las tentaciones a las que se enfrenta Beatriz, el Diablo y los demonios menores actúan como el catolicismo lo señala en su doctrina. En la Edad Media, el actuar del Diablo estaba dirigido para dar una lección y para invitar al público a hacer el bien; se presentaba como una amenaza real para todo cristiano: existía y de eso no cabía duda.

El cuento de Payno parece ir en esta vía quizás porque el catolicismo permea buena parte de la literatura del siglo XIX mexicano, pues así trataban de cohesionarse los intentos de construir la nueva nación con una identidad cristiana, como ya se ha dicho. No obstante, en la doble intención de deleitar y enseñar, parece que Payno, al mismo tiempo que muestra a un Diablo tradicional, también representa a los demonios como seres festivos que viven en los cafés, arman bullicio y hasta componen coplas alegres, en una incipiente fusión o confusión entre la conducta humana y la diabólica. Es en estas diferencias donde el cuento se distancia del *exemplum* y de la tradicional representación del Diablo.

Ya se ha visto que “lo fantástico” no tiene rasgos didácticos y el cuento de Payno parece tenerlos a la manera de los *exempla* —con las excepciones señaladas—, en el que

con lenguaje simple se pretende mostrar la vida de Beatriz como modelo para que las jóvenes de la época la imiten.

En la descripción sobre los *exempla* se habló brevemente de las relaciones que tenían con las colecciones de milagros y las hagiografías —y éstos a su vez con lo maravilloso cristiano— y la posible santidad de Beatriz, a la que se aludió al principio, quedó pendiente.

Cuando el Diablo ataca a Beatriz, no puede evitarse comparar la escena con los ataques que infligía a los monjes. Éstos, en las visiones que les despertaban apetitos carnales, veían al Diablo porque habían conocido el mundo exterior y conocían las tentaciones a las que se enfrentarían una vez tomados los hábitos. Se supone que el encierro ayudaría a alejarlos de dichas tentaciones, pero al mismo tiempo sería una invitación para que el Diablo atacara y así los monjes verían una oportunidad para poner a prueba su fe. En cuanto a Beatriz, no fue de esta manera porque ella no sabía —de hecho nunca lo sabe—, que el Diablo es quien está atacándola. Por otro lado, Beatriz no tomó los hábitos por voluntad propia, su encierro se debió al voto indiscreto que hicieron sus padres. Este detalle y el hecho de que ella es tentada por demonios más humanos marcan las diferencias. Sin embargo, en el relato, en la forma en la que el Diablo la acecha y pone a prueba —no su santidad, sí sus virtudes— es innegable la influencia de la hagiografía.

Ya quedó establecido que entre los *exempla* y lo maravilloso cristiano hay en común algunos rasgos. En el primero, el discurso es moral o religioso; intenta mostrar y transmitir una enseñanza y no debe tener más de una interpretación; su principal objetivo es incitar al lector a la virtud y el relato debe considerarse como digno de ser imitado. Según Graciela Cándano, también debe mostrar las debilidades tanto individuales como sociales para invitar al público a hacer el bien. El segundo puede o no poseer estas características,

pero lo indispensable es que exista un milagro que dé certidumbre del poder de Dios. Puesto que él creó las leyes de la naturaleza, también es capaz de alterarlas. Según Le Goff: “lo que propiamente puede llamarse maravilloso cristiano es lo que se desprende de lo milagroso y éste es producto de un único autor que es Dios” (Le Goff, 1999, p. 13). La diferencia radical será que en el *exempla* el milagro no es una condición esencial.

David Roas hace notar que cuando un cuento presenta un referente perteneciente a un orden establecido, en este caso el catolicismo, no será fantástico debido a que el elemento sobrenatural que aparece en el desenlace siempre será explicado mediante la intervención divina, es decir, los acontecimientos extraños entran en el dominio de la fe y por lo tanto, son muestra de la omnipotencia de Dios.

Así, durante todo el cuento de Payno se notan varios referentes que tienen por objetivo aleccionar, persuadir y convencer al lector de actuar como Beatriz, de ser cuidadosos para no pecar, y de evitar lugares específicos donde se vería en la necesidad de enfrentar las tentaciones. Si la vida de Beatriz y todo lo señalado convierte al cuento de Payno en un relato con algunas características de los *exempla*, el milagro observado hacia el final, cuando los monstruos marinos estuvieron a punto de devorar a la protagonista, y su consiguiente subida al cielo, hace considerar que lo maravilloso cristiano está presente en el cuento de Payno, y ese sería el elemento que rompería definitivamente con la posible fantasmaticidad del cuento porque los ángeles, aunque son seres sobrenaturales, son parte de la cosmovisión católica.

Otro aspecto a considerar es la intercesión de la Virgen. El catolicismo enseña que ella intercede ante Dios por las peticiones del creyente. En el cuento ella aparece (al menos de forma oral), escucha y atiende las plegarias de Beatriz, —después de todo, a ella fue consagrada cuando era niña, según el voto hecho por sus padres—, quien implora auxilio al

darse cuenta del error cometido: abandonar el convento y estar cerca de romper sus votos. No obstante el reproche de la Virgen, “Beatriz había tenido un arrepentimiento verdadero y alcanzado el perdón de Dios” (Payno, 2005: 168). Perdón que le devuelve la gracia, la santidad a la que todo católico debe aspirar si desea ser parte del “Reino de Dios”, tal como lo profesa su doctrina. De este modo, tanto la aparición de la Virgen, como el milagro de ser salvada y llevada al cielo, son datos que llevan al cuento por la vía de lo maravilloso cristiano.

Antes de dar a conclusiones finales sobre este análisis que ya parece apuntar a que lo fantástico está descartado, se verá el contexto histórico para redondear la postura de que el cuento parece inclinarse por lo didáctico religioso.

3.7 “El Diablo y la monja”. Breve análisis en el contexto histórico de su publicación

Hasta ahora se ha analizado el cuento bajo la perspectiva de los elementos teóricos señalados al inicio del presente trabajo, pero, para confirmar si el cuento de Payno tiene alguna intención específica, se debe apelar al contexto histórico; así, se verá si hay otros elementos que ayuden a comprender mejor cuáles son los géneros que influyen en el cuento.

Manuel Payno, hacia el año de 1861, publicó un texto que lleva por título *Apuntes históricos y principales leyes sobre la desamortización de bienes eclesiásticos*. Este texto vio la luz en la imprenta de Juan Abadiano⁶⁹ y es trascendental, porque parece señalar la postura de Payno frente a los conventos o las monjas. Dada su educación religiosa y lo que

⁶⁹ Fue impresor, entre otros periódicos de la época, de *El Año Nuevo. Periódico Semanario de Literatura, Ciencias y Variedades*. (Castro: 2003: 67).

se ha visto en el cuento, será interesante indagar este punto para revisar otros aspectos no previstos en los primeros análisis.

En dicho texto, afirma que: “Los monasterios de religiosas han sido unas asociaciones pacíficas, donde se ha observado la moral y las prácticas cristianas [...] cuatrocientas, quinientas o dos mil señoras consagradas a la virginidad, no es un gran mal entre siete millones de habitantes (Payno, 2001, p. 333). Payno parece tener la idea de que los conventos son lugares de oración y recogimiento con costumbres cristianas llenas de piedad.

La mujer, en cuanto a su educación, tenía dos opciones: el matrimonio o el convento. En ambos casos, viviría encerrada y bajo el influjo primero, del padre, luego del esposo o, en su defecto, bajo las duras condiciones de haber tomado los hábitos religiosos. Pilar Gonzalbo afirma que en la época colonial: “se convirtió en práctica común el que las niñas se educasen en los conventos, en convivencia con las monjas, junto con quienes hacían vida de clausura por varios años [...] los padres de familia vieron en los conventos la opción más ventajosa para la educación de sus hijas” (Gonzalbo: 1987, p. 215-216). El problema no es que los padres de familia se decidieran por llevar a sus hijas a un convento, sino que vivían encerradas, aislamiento que, como señala Marcela Tostado:

Se llevaba a extremos cómicos. Una monja pregunta si constituye un pecado subirse a la azotea, treparse a una almena y asomarse a la calle teniendo medio cuerpo afuera y medio adentro. El confesor la tranquiliza diciendo que no ha dejado el monasterio, pero incurre en pecado si habla con un vecino [...] inquietaba las conciencias el dar cuatro pasos afuera del convento, ya que presentaba un pecado mortal (Tostado, 1991, p. 236).

Tostado agrega que este enclaustramiento significaba un espacio inviolable. Sólo se les permitía a las monjas abandonarlo en caso de terremotos, incendios o enfermedad contagiosa de alguna monja. “El gran problema consistía en que ser monjas era un hábito

social extravagante porque casi la totalidad carecía de un verdadero espíritu religioso” (p. 236). Esto en cuanto a lo social, respecto a lo religioso, Francisco Zarco comenta que: “Nada diremos sobre la importancia de la religión: ella es tal, que no se puede concebir mujer perfecta sin un fondo inmenso de piedad. Si alguna careciera de religión, sería un monstruo. Por fortuna esto en nuestra república es desconocido: el sexo femenino merece perfectamente en ella el ritual de lo piadoso” (citado en Arnaud, 2006, p. 188), y con esta cita, se vuelve a la virtud que debía envolver a la educación de la mujer en el siglo XIX mexicano.

Puede verse que el cuento de Payno muestra aspectos de su tiempo tales como el encierro de las jóvenes y el aislamiento de la sociedad. Beatriz fue encerrada desde niña y, por supuesto, su personalidad se ha idealizado para que tenga el efecto didáctico que la literatura de la época pretendía. Payno quizá, mediante el asunto del voto indiscreto, critica y juzga este cautiverio, esta forma de mantener a la mujer alejada de las tentaciones que tiene el mundo, entre ellas, la de encontrarse con un hombre que la aleje de las virtudes que toda señorita mexicana debe poseer.

Como ya se ha apuntado, en el capítulo dedicado al Diablo, no es posible ahondar y extender un análisis sobre este personaje en la literatura mexicana correspondiente debido a los nulos estudios al respecto, por ello el análisis del cuento basado en el contexto histórico debe quedar truncado y limitado a Beatriz y su función de ejemplo para las mujeres de la época. No se sabe cuál es la postura de los escritores del siglo XIX mexicano frente al ángel caído, pero lo que sí puede suponerse, dadas las circunstancias mostradas, donde lo religioso tenía un peso enorme, es que no parece haber sufrido grandes cambios respecto a su concepción cristiana y, tal vez, mantuvo su *status* tradicional como tentador, embustero, capaz de cambiar de forma, etcétera.

Conclusiones

Tras analizar el cuento “El diablo y la monja”, del mexicano Manuel Payno, se ha llegado a las siguientes conclusiones y hallazgos interpretativos. En primera instancia, la narración “El Diablo y la monja” contiene grandes rasgos estructurales que no pertenecen al canon del cuento fantástico y, en contraste, contiene características de otros géneros literarios más tradicionales.

El primero de los aspectos formales que desvía al cuento de lo fantástico es el uso de elementos que imitan los exordios de la antigua retórica clásica. Con ellos, el narrador pretende poner a las lectoras en disposición de ánimo moral para leer el relato y así intentar influir en su conducta. Dicha estructura no se corresponde con las condiciones generales de las teorías presentadas para que un cuento sea considerado fantástico.

El otro detalle que lo aleja de lo fantástico, se encuentra en el didactismo que subyace al relato y que responde así al propósito del *Album Mexicano*: enseñar deleitando —intención que comparte con el *exemplum* medieval—, pues el relato instruye a las lectoras para actuar de cierta manera cuando se vean expuestas a la ira, a la soberbia, a la lujuria y a la avaricia. También se nota la influencia de la narrativa tradicional y cristiana en torno al Diablo y las tentaciones a las que somete a sus víctimas; por lo anterior pudo comprobarse que en el relato de Payno aún se conservan muchos de los rasgos que la religión católica le ha atribuido a Satán iconográfica y literariamente pues, tal como lo señala la Iglesia: el Diablo, apoyado por su séquito de demonios, trata de hacer que los hombres se pierdan en el juego, los vicios y los excesos.

En la tradición, cuando el ataque demoniaco estaba dirigido a un monje, el Diablo era mucho más directo, pues buscaba que el novicio claudicara a la tentación ofrecida;

resalta que la fe del religioso fuera la que siempre lo sacaba avante. En el caso de Beatriz, ella no enfrenta el Diablo de forma directa porque, como ya se hizo notar, ella no se entera de que Lucifer está detrás del engaño. No es la fe de la monja la que la defiende sino sus virtudes; este es un detalle que distingue al cuento del paradigma del género hagiográfico, pero del que no termina por desligarse porque la presencia del Diablo, como tentador que busca desviar a la monja de su camino ascendente a la gloria divina, es muy persistente.

También en este análisis fue posible notar algunos cambios propios de la secularización que comenzaba a permear la literatura mexicana del siglo XIX: los demonios han adquirido rasgos mucho más humanos y por eso ya no son como en la Edad Media cuando se aparecían para asustar al hombre, para amedrentarlo y recordarle que sería castigado en el infierno si no volvía al buen camino. Ahora el Diablo y sus secuaces viven y departen en los cafés; son alegres jugadores, compositores y cantores de coplas. Si bien las tentaciones aún forman parte de la labor que se les impuso desde que fueron expulsados del reino de Dios, el cuento también sugiere que no se les puede culpar de todo. Los demonios del relato en cierto modo hasta se burlan de la posibilidad de que se les atribuya la maldad y perversión de las que el ser humano es capaz. Destaca también el hecho de que el Diablo ya no es un ser temible, pues Payno lo retrata con una mezcla de rasgos seculares y religiosos dignos de llamar la atención.

Aunado a lo anterior, se descubrió que la heroína de la historia presenta características, como el ansia de libertad, propias del héroe romántico. El voto que hicieron los padres de Beatriz provocó que ella, desde su infancia, fuera sometida a un encierro involuntario. Este enclaustramiento fue un acicate para que ella anhelara volver a ser parte de un mundo trascendente, para que ella ansiara más la libertad, conflicto que parece tener mayor sentido cuando se le llama “ninfa”, un ser mitológico que vive en los bosques

(espacios abiertos), mientras que ella “había sido sepultada viva”, primero, en su casa, y después, en el convento (espacios cerrados).

Por último, otro detalle que alejaría al cuento de su filiación original, se encuentra hacia el final del relato con la intervención de la Virgen y el milagro que realiza, pues se nota su referente: lo maravilloso cristiano. Así, se anula por completo la posible fantasticidad del cuento.

Por lo tanto y con base en todo lo anterior, puede afirmarse que el objetivo que se perseguía desde el principio quedó satisfecho: mediante el análisis de las acciones del Diablo en el cuento de Payno, se destacaron rasgos de distintos géneros discursivos que están muy lejos del cuento fantástico. Al parecer, Payno tomó como modelos los géneros mencionados y logró reelaborarlos en su relato para darles un sentido más amplio dentro del contexto histórico en el que “El Diablo y la monja” fue publicado. Es posible que el catolicismo imperante también haya favorecido la actualización de dichos géneros tradicionales que, al incorporar narrativas propias del siglo XIX, dieron paso a un cuento con características heterogéneas muy interesantes y que por ello se mantiene el problema de filiación genérica aludido desde un principio.

Como una reflexión final, parece que acercarse al resto de la narrativa corta de Manuel Payno tiene mucho sentido si lleva a encontrar todo lo que se ha mostrado aquí pues, como ya se dijo desde el principio, lo que parecía un mero capricho de lector se convirtió en un descubrimiento sorpresivo por todos los elementos consignados y que definitivamente llevaron a esta tesis a buen puerto.

En cuanto al Diablo, ya se verá en trabajos posteriores si las características peculiares encontradas aquí existen en otros relatos de la misma época. ¿Su actuar en otros cuentos podría ser la misma? ¿El Diablo en la literatura mexicana del siglo XIX evolucionó

de la misma forma que en el cuento de Payno? Ya se tendrá oportunidad de responder a esas y otras preguntas surgidas tras la culminación de este trabajo. Será interesante averiguar si Lucifer sigue teniendo celos de la humanidad y continúa con su labor de tentador, de embustero y charlatán o quizá ya envidia tanto al hombre, que ha preferido comportarse como uno más, al menos, en la literatura. *Trahit sua quemque voluptas.*

Anexos

EL DIABLO Y LA MONJA CUENTO FANTÁSTICO⁷⁰

I. Una reflexión de moral, con respecto de un juego de niños

Una reunión de muchachos y de niñas, todos alegres, todos inocentes, todos con la risa en los labios, forman un círculo enlazando fuertemente sus delicadas manecitas. El más ligero, el más travieso de todos ellos, hace al diablo; la más linda y la más tímida de las niñas, hace a la monja. El diablo persigue a la desventurada criatura, que huye, entra y sale por el círculo que forman los demás niños, y éstos, haciendo grande algazara, y no pocas veces con el corazón lleno de susto, la escudan y la defienden, y para esto se estrechan fuertemente unas veces, formando con sus cuerpos un parapeto; otras se extienden y le dejan un lugar para que escape de las garras del diablo, que infatigable y ligero unas ocasiones, astuto y atrevido otras, se afana por conquistar la infortunada alma. Después de algunas horas de una fatiga y de unos esfuerzos sobrehumanos, el juego siempre concluye con el triunfo del diablo, que se apodera de la niña, a pesar de sus gritos de terror y de los estremecimientos de su cuerpo.

Pocos de los lectores, y particularmente de las lectoras, a quien va dedicada esta verídica narración, no han gozado de esos tiempos felices, en que el pasado está sembrado de apacibles recuerdos, el presente es una alfombra de flores, y el porvenir lúgubre y sombrío para los hombres, se presente a la vista de los niños cubierto con un velo de púrpura y de oro. La mayor parte de las amables lectoras que se dignan parar sus lindos ojos por las columnas de *Álbum*, suspirarán profundamente al recordar los tiempos en que su porvenir se cifraba en una muñeca, en que su pensamiento estaba enteramente dedicado a esperar la venida de sus tiernas amiguitas, para ponerse a jugar al “diablo y la monja”.

Ahora que han pasado de esa época, nos parece a propósito hacerles conocer la filosofía de ese inocente juego.

La historia del diablo y la monja se repite casi todos los días. Apenas las mujeres han salido de la niñez, cuando comienzan los peligros a rodearlas. Mientras más hermosa es una joven, con más afán se empeña el diablo en arrancarla de la mano de la virtud y conducirla por un sendero de flores, como dicen los místicos. La lucha se establece entre los preceptos de una madre virtuosa y las inclinaciones de la naturaleza. Las virtudes, a semejanza de los niños candorosos, que forman, para jugar, el círculo de que hemos hablado, la escudan, la abrigan, la defienden. El diablo, infatigable y audaz como el chicuelo, suele apoderarse de alma, y entonces... ¿Cuántas son las jóvenes que salen triunfantes de la lucha que tienen que sostener desde los quince años hasta los treinta años? Pero ya es tiempo de comenzar la historia.

⁷⁰ La presente transcripción ha respetado en su totalidad a la versión publicada en las *Obras completas de Manuel Payno* compiladas por Boris Rosen.

II. El voto indiscreto.

Habitaban en la ciudad de Cuenca, en España, dos personas. El varón se llamaba don Alfonso de Guevara, y su mujer doña Leonor de Jiménez. Ambos eran de noble alcurnia y poseían un gran caudal; pero vivían continuamente tristes, y esta tristeza y malestar degeneraba algunas veces en estrepitosas riñas. El motivo de este disgusto era que en diez años que llevaban de casado no habían tenido ni un hijo. Una noche que no podían dormir y que estaban a punto de incomodarse, resolvieron hacer una peregrinación a Zaragoza, y pedirle a la Virgen del Pilar que les diese un hijo, resolviendo que si era varón, lo habían de dedicar al estado religioso, enviándolo a Nueva España a convertir infieles, y si era hembra, la consagrarían a Dios en un convento de religiosas carmelitas descalzas. Convinieron igualmente en que si dentro de nueve meses, nueve días, nueve minutos y nueve segundos, contados desde el día que regresaran de la peregrinación, no tenían un hijo o hija, entablarían un pleito de divorcio y harían división de sus bienes. Pusiéronse, pues, en camino, y tanto el caballero como la dama rectificaron el voto delante de la Virgen del Pilar, rogándole con fervor que les enviara en su matrimonio un iris de consuelo y paz.

Regresaron a su casa, y a los nueve meses, menos nueve días (que fueron los que dilataron en el camino), doña Leonor dio a luz una niña hermosa como un lucero, a la que pusieron por nombre Beatriz. Don Alfonso estuvo a punto de volverse loco de alegría; pidió perdón a su mujer de todas las ofensas que suponía le había hecho; dio las gracias a la Virgen, y dispuso que concurrieran al bautismo no sólo las personas más notables de la ciudad, sino que convidó a todos sus parientes y amigos de Madrid, de Granada, de Sevilla y de otras ciudades principales. Durante tres días dio de comer y de beber a toda la población de Cuenca, y dispuso iluminaciones, fuegos artificiales, toros y cañas.

Pasados esos días de alegría y de festines, los esposos entraron no sólo en tranquilidad, sino que volvieron a amarse como en los primeros días de su casamiento. El cuidado de la niña los preocupaba enteramente, y ésta crecía llena de salud, de belleza y de gracias.

Así pasaron diez años. La niña Beatriz era de un genio vivo, de una inteligencia despejada y de un carácter muy amable y jovial. Sus padres tuvieron una madura conferencia, y calcularon que si Beatriz crecía sin que se tomaran ciertas precauciones, no tardaría la niña en conocer a ese rapaz, que en aquel tiempo llamaban Cupido, y que si se presentaba un galán de esos acuchilladores y atrevidos, que diera motivo y pábulo a una pasión, no dejarían de tener abundantes disgustos, y quizá se verían en la imposibilidad de cumplir el voto que habían hecho a la Virgen del Pilar.

Resolvieron, pues, duplicar las celosías de las ventanas, despedir a todos los criados jóvenes, conservando sólo los muy feos y los muy ancianos, y no contentos con esas precauciones, mandaron construir una habitación con paredes muy altas y la destinaron para Beatriz, a la cual acompañaban constantemente tres dueñas, que sin cesar le hablaban de los conventos y le pintaban como la única felicidad posible en la tierra, la que gozaba una monja. Solía a veces entrar un anciano carmelita, confesor de la madre, el que instruía a Beatriz en los deberes religiosos, y le pintaba a los hombres como unos monstruos, más feroces y dañinos que las fieras de las selvas y más perjudiciales que los animales ponzoñosos. Beatriz, a pesar de todo esto, conservaba su humor festivo, y cada vez que veía a sus padres, les instaba para que la sacaran a la calle; pero lo único que lograba era que se le hicieran promesas, que se iban transfiriendo de mes en mes, sin que jamás llegaran a cumplirse. De esta manera llegó Beatriz a los dieciséis años, época fijada para que entrase

al convento. Debemos añadir que Beatriz era tan linda, que las dueñas y los criados decían que era una maga, una ninfa.

III. La taberna de Tío Paco

Trasladémonos ahora a una taberna situada en una de las más angostas calles de Sevilla. Es un cuarto alumbrado como un opaco candilejo. En el frente hay un armazón y un mostrador. Ambas cosas están llenas de vasos y botellas de licores. En un rincón hay un tonel vacío y en los costados algunas mesas y sillas. Son las doce de la noche. Tío Paco, que es un viejo de cerca de setenta años, y el amo y señor de la taberna, duerme muy profundamente en una inmensa silla, y un grupo de bebedores, rodeados de una mesa, platican, juegan a los dados y beben.

—Vamos —dice un hombre de gallarda estatura, ojos relumbrantes y fisonomía soberbia y altanera—, necesitamos saber cuáles han sido los trabajos de hoy.

Inmediatamente todos los concurrentes dejaron de beber y de jugar y guardaron silencio, dando muestras de mucho respeto.

—Hablad —volvió a decir con voz imperativa el hombre de gallarda figura.

—Hoy he trabajado como un macho de contrabandista —dijo—:he dejado a un químico encaprichado en hacer oro, para lo cual está gastando todo el que tiene su pobre mujer; a un galán empeñado en escalar la casa de su dama, y a una dueña sesentona enamorada de un joven de veinticinco. Las consecuencias de todo esto nos pueden ser muy favorables, y no dejarán de decir que el demonio del capricho ha tenido la culpa.

Un viejo gallego, vestido pobremente, siguió con la palabra.

—Yo lo único que conseguí fue que el juez sentenciara un pleito en contra de unos menores, y entre el juez y el abogado van a repartirse los tesoros. También inspiré a un millonario la idea de que aguara el agua, mezclándola con la del pozo. El juez y el abogado morirán de indigestión y borrachera y el millonario de diarrea. No dejarán las gentes de decir que el demonio de la avaricia tuvo la culpa.

— Yo lo único que hice hoy —dijo un viejo castellano, alto, flaco y de rostro rojo como una ballesta—, fue el inspirar tales arrebatos de furor a un mancebo, que además de haber alzado la mano contra su padre, prorrumpió en horrendas blasfemias contra Dios y su Iglesia. La inquisición, que es un tribunal de cien ojos y de cien orejas, protegido por nosotros, se apoderó ya del altanero mozo. Naturalmente, expirará atormentado por las cuñas, bebiendo grandes cubetas de agua y arrojando maldiciones. Su alma se perderá, y los piadosos inquisidores no dejarán de asegurar que el demonio de la ira tuvo la culpa de la desgracia del joven.

— Yo, como siempre, me he paseado por las cercanías de la Alhambra y del Generalife —dijo una curra gaditana.

Era de tez morenita, de brillantes ojos aceitunados, de dientes muy blancos, y de labios muy frescos. Su cabello negro como el ébano bajaba haciendo graciosas onditas por los lados de su frente, y se recogía por detrás con unos listones, y listones rojos y trenzas negras estaban detenidos y enroscados graciosamente en una peineta de carey. El vestido era un justillo de raso nácar lleno de alamares y botoncitos, y unas enaguas de blanco y delicado lienzo de lino, dejaban descubierto un pie pequeño y bien hecho, calzado con una transparente media de seda y un zapato blanco de raso.

— ¿Y qué has conseguido con tus paseos, salero? —le preguntó el viejo aragonés.

—Trastornar la cabeza de un viejo canónigo, volver loco a un marido hipócrita, hacer rabiar a media docena de estudiantes y entusiasmar a dos poetas. Todos estos harán grandes locuras, y en toda Sevilla se dirá naturalmente que lo que pierde a los hombres, es el demonio de la lujuria.

Los otros concurrentes siguieron refiriendo sus hazañas; pero el hombre de los ojos relumbrantes escuchaba con indiferencia, y parecía que un importante pensamiento lo preocupaba.

—¿Parece que estás muy distraído? —dijo la curra, dándole con la punta de los dedos en las narices.

—En efecto, tengo un negocio que quiero comunicarles.

—Habla, habla —exclamaron todos los concurrentes.

—Hay en el convento de carmelitas una monja hermosísima, de dieciséis años de edad, y de una virtud a toda prueba. Desde que entró al convento estoy conspirando contra su alma, y mis trabajos han sido infructuosos. Es, pues, necesario que todos nos juntemos y procuremos arrancarla de las manos de los ángeles, que la cuidan y la defienden.

—Bien, muy bien —respondieron todos, sonando la palmas de las manos y riendo a carcajadas—. Que traigan tintilla de Rota y Valdepeñas.

—Tío Paco, arriba: despierta y tráenos de los mejores vinos.

Tío Paco se levantó, y puso delante de los alegres concurrentes algunas botellas de buen vino y unos cuantos chorizos de Extremadura.

—A beber, a beber muchachos —gritó, lleno de feroz alegría, el hombre de la presencia gallarda.

—A beber —respondieron todos, llenando sus vasos.

—Por la perdición de la monja carmelita —dijo uno.

—Por su eterna condenación.

—Por que Sor Ninfa, que ha ofrecido su corazón a Dios, lo ofrezca al diablo —exclamó la manola.

—Por que al fin de su vida nos haga compañía.

El candilejo arrojaba por intervalos unas llamaradas azules y rojizas, que proyectaban en las negruzcas paredes las sombras de los concurrentes, que se movían como si fuera una danza de colosales y horribles fantasmas.

Tío Paco dormía.

La manola, con su vaso en la mano y haciendo voluptuosas contorsiones, cantaba las siguientes coplas:

Bebamos el Valdepeñas,
y de Rota la tintilla;
brindemos por la monjilla
y su eterna perdición.

Y si el ángel que la guarda
la defiende valeroso,
triunfará un demonio hermoso,
que le inspire una pasión.

Que los mancebos hermosos
tienen poder invencible

para el corazón sensible
de una joven sin amor.

Bebamos el Valdepeñas
y de Rota la tintilla;
brindemos por la monjilla
y su eterna perdición.

—¡Bravo, bravo!, magnífica canción —repitieron todos.

—Pues a beber, camaradas.

—Por su perdición —dijo con voz grave el hombre de los ojos relumbrantes.

Todos aplicaron los vasos a sus labios, y los pusieron vacíos encima de la mesa. Toda la noche continuaron cantando, bebiendo, jugando, contando sus hazañas y formando planes para poner un sitio formal a sor Ninfa.

En el momento en que la luz tímida de la aurora comenzó a entrar por las rendijas de la ventana, el candilejo, con gran estrépito y chisporroteo, se apagó, y los concurrentes, volviéndose sombras se deslizaban por la pared y se perdían en el techo negruzco de la taberna.

Tío Paco despertó, abrió su puerta y comenzó a lavar los vasos y las botellas.

Milton ha pintado a los diablos en el caos y en las tinieblas. Nosotros hemos averiguado al escribir esta crónica, que los diablillos tentadores son gentes alegres y de buen humor y andan frecuentemente en los cafés, en los teatros, en los paseos, y suelen en ocasiones tener valor para entrar a las funciones de las iglesias. Nuestros lectores y lectoras podrán decirnos si nos equivocamos en este concepto.

IV. La tornera

Tres años hacía que Beatriz había entrado al convento, y uno que había profesado. Muchacha a quien la naturaleza había dotado con talento, viveza y jovialidad, tuvo que vencer su carácter; pero al fin las costumbres de la vida monástica, el ejemplo de algunas monjas y las continuas exhortaciones del religioso carmelita, triunfaron de pronto. Además, Beatriz, encerrada desde su niñez, no conocía lo que era el amor, ni el odio, ni los bailes, ni la multitud de terrenos deleites que halagan los sentidos y hacen adorar este tormentoso vértigo, este ensueño de dolores y lágrimas que los hombres llaman vida. Beatriz era feliz porque era inocente y porque su alma estaba perfectamente limpia y tranquila como los lagos cristalinos en una apacible tarde de verano.

En este estado, Beatriz hubiera pasado una vida dichosa, casta y pura como una paloma: a su muerte habría subido al cielo, envuelta en el cándido cendal de la inocencia; pero llegó la época en que comenzaron a atormentarla las tentaciones. De repente sintió un vacío en el corazón, una tristeza vaga y un malestar continuo. La compañía de las monjas que estimaba, le era pesada; no soportaba sino a duras penas las largas horas de rezo; su corazón latía violentamente; la sangre coloreaba frecuentemente sus pálidas mejillas, y un deseo intenso, poderoso y desconocido preocupaba día y noche su mente. ¿Por qué era este malestar, por qué estos tormentos intensos que la hacían suspirar y llorar y desesperarse?... Beatriz misma no lo sabía ni puede atribuirse más que a la edad. Beatriz tenía diecinueve años, y hay una época en la naturaleza del hombre y de la mujer en la cual las pasiones

adquieren un desarrollo poderoso, y se convierten a veces en una temible enfermedad física y moral.

Una tarde que Beatriz se aventuró a referir algo de lo que le pasaba a la madre tornera, que era una monja de cerca de treinta años de edad, fresca y bella todavía, y de un carácter resuelto y arrebatado. La conversación se fue empeñando por grados, hasta el punto que la tornera propuso a Beatriz el que salieran del convento, disfrazadas, a dar algunos paseos, para lo cual le prometió proporcionarle vestidos y obrar con tal cautela, que ni remotamente pudiesen descubrirlas. Beatriz rehusó y se retiró a su celda, triste y pensativa; pero a los ocho días volvió a reunirse con la madre tornera, resuelta a consentir. La curiosidad era irresistible en Beatriz y se proponía satisfacerla una sola vez, y castigarse en seguida con cilicios, azotes y ayunos.

Como Beatriz lo esperaba, la madre tornera, que tenía un carácter más propio para mandar un regimiento de húsares que para la pacífica y monótona existencia de un claustro, volvió en el momento que vio a Beatriz, a tocar la conversación. La muchacha resistió, la tornera procuró convencerla; en fin, entre chanzas y veras, quedaron concertadas para el domingo siguiente. Era jueves, y excusado es decir que Beatriz no pudo dormir en los tres días que faltaban para verificar la salida.

V. Las tentaciones

Sor Ninfa ejercía el cargo de dispensera. Una novicia fue a pedirle el sábado un par de tabillas de chocolate; pero como precisamente se había acabado la molienda, tuvo que negárselas; la novicia, que era cavilosa y turbulenta, se creyó desairada, y dirigió a nuestra monja multitud de sátiras. Lo menos que le dio a entender muy claramente, fue que era la más fea, la más tonta y la más fastidiosa del convento. Beatriz bajó los ojos, y no respondió ni una palabra. Al retirarse se vio maquinalmente en la fuente, y reconoció que la novicia le había dicho verdad en mucha parte. Beatriz, aunque muy linda, no era nada soberbia, y así, toleró con mucha paciencia la tempestad que le había descargado la novicia.

Era sábado, y aún vacilaba en la resolución de salir al día siguiente; pero la tornera no se le separó ni un instante, y en vez de rezar, estuvieron concertando en el coro los términos en que deberían verificar su paseo.

Llegó, en fin, el domingo, día de mortal inquietud y de terrible susto para sor Ninfa. No siendo dueña de ocultar sus emociones, se quedó en cama. La tornera también se fingió enferma. A las doce de la noche, mientras las monjas cantaban en el coro, las dos muchachas atravesaron silenciosamente los claustros y corredores sin atreverse ni aún a mirar las vírgenes de Dolores, alumbradas por la triste luz de las lámparas.

La tornera abrió la puerta con mucho silencio, y así que estuvieron en la calle la volvió a cerrar.

A poca distancia del convento encontraron un coche pintado de negro. Las mulas, el cochero y el lacayo eran también negros. Sor Ninfa sintió que un calosfrío mortal recorría su cuerpo, y que sus cabellos se erizaban en su cabeza; pero obedeció maquinalmente a la tornera, y apenas entraron las dos, cuando las mulas partieron, veloces como si fuesen impelidas por una fuerza sobrenatural.

Después de media hora, paró el coche en una casa silenciosa y sombría. Un criado negro abrió la puerta, y condujo a las dos monjas a un salón iluminado perfectamente, y donde había los vestidos más ricos y más vistosos.

Las monjas cambiaron su traje de tosco sayal por las telas de oro y de plata; y adornadas primorosamente, radiantes de hermosura, se dejaron guiar por el cochero negro, que después de hacerlas subir dos escaleras y atravesar un laberinto de corredores y pasadizos, las dejó en la puerta de otro salón que conducía a varias piezas iluminadas y amuebladas ricamente.

Las monjas penetraron.

La invención que sirvió para entretener la melancólica locura de Carlos VI, se había perfeccionado en el tiempo de que vamos hablando, y ya los reyes con sus vestiduras de todos colores, las sotas con su ancha cara y sus gruesas piernas, y los caballos con sus formidables crines, domeñados por la grande y aguda espada del caballero, daban más de cuatro pesadumbres a los hombres. Además; las minas de México estaban entonces en muy buen estado, y los españoles, no teniendo ya en que gastar el oro y la plata de las Américas, lo tenían, no como efecto de primera necesidad, sino como un objeto de diversión.

Nuestras jóvenes, pues, entraron a una estancia donde había varias mesas, y a su derredor estaban hermosas y nobles damas, poderosos y elegantes caballeros. El oro circulaba en raudales; los ojos centelleantes de los hombres estaban clavados en las cartas; las miradas tiernas y apasionadas de las damas se dirigían a los reyes y a los caballos, y cuando ganaban recogían ansiosamente sus montones de oro, y sus fisonomías expresaban un placer brutal y mezclado de cierta ferocidad. Los hidalgos que perdían, se retorcían los negros bigotes, ponían indeliberadamente la mano en el pomo de la espada y solían en voz baja proferir un enérgico juramento.

La tornera se lanzó a una de las mesas de juego, y comenzó a apostar con furor, perdiendo y ganando inmensas pilas de escudos y de onzas de oro. Sor Ninfa vio con la más profunda indiferencia esta reunión, y escuchaba con enfado el continuado retintín del dinero. Sor Ninfa no era avara.

Así que la tornera ganó una inmensa cantidad de dinero, condujo a Sor Ninfa a otra sala llena de candiles de plata y de grandes espejos, que reproducían la luz y las figuras de los concurrentes.

Los hombres eran gallardos mancebos de veinte a veinticinco años; las mujeres tiernas y lindísimas jóvenes de quince a dieciocho años. Unos platicaban amorosamente en voz baja, sentados en los grandes sillones de damasco y terciopelo; la mayor parte bailaban. Sor Ninfa escuchaba palabras que nunca habían llegado a sus oídos; veía a los mancebos enlazando la delicada cintura de las muchachas, recorrer la sala con velocidad, revolviéndose, confundiéndose en sus voluptuosos giros. Sor Ninfa, que nunca había visto más que a los ancianos criados de su casa y a sus honestas compañeras de convento, observaba cómo la mayor parte de las muchachas tenían el cuello y los brazos descubiertos, los ojos húmedos y brillantes, las mejillas encendidas, los labios secos, y la respiración entrecortada y fatigosa. La tornera enlazó la cintura de un joven; se confundió entre aquella multitud alegre, embriagada, loca, que de una manera fantástica se reproducía y se multiplicaba en los espejos.

Sor Ninfa permaneció fría espectadora de esta orgía, porque, ignorante de los goces mundanos, su alma pura e inocente no conocía la sensualidad.

Los jóvenes del baile fijaron su atención en la fría hermosura de sor Ninfa. Su rostro pálido, sus ojos serenos y sus labios frescos, contrastaban notablemente con la agitación febril de las demás. Propusieron, pues, hacerla bailar, entusiasmarla, colocarla en la atmósfera peligrosa del salón del baile; pero todo fue en vano, pues sor Ninfa resistió, pretextando que estaba enferma del pulmón, pues entonces no se usaba el mal de nervios.

Entonces cada uno se creyó autorizado para dirigirle inectivas; pero como sor Ninfa era de un carácter tan apacible y manso, y no conocía la ira, respondió a todos con tanta mansedumbre, que concluyeron por dejarla en paz.

Fatigada ya la tornera de tanto bailar, sentóse un rato junto a sor Ninfa, y en seguida la condujo a un comedor adornado de guirnaldas y festones de flores, y en el cual se percibía el olor de los manjares. La mesa estaba cubierta de vinos exquisitos y de platillos de toda especie. Multitud de personas comían y bebían, y los vinos se derramaban allí con profusión. La tornera hizo como todos los demás: sorbió sendas copas de manzanilla, de tintilla, de Jerez, y de Oporto, y comió pescado, salchichones, tocino, fiambres y aves, mientras sor Ninfa sólo tomó un pedazo de la corteza de un pan, porque acostumbrada a la abstinencia y al ayuno, no era golosa.

Así que la tornera se cansó de jugar, de bailar, de platicar y de comer, salió acompañada de sor Ninfa, y el esclavo negro las condujo con una vela verde en la mano, por los mismos corredores y pasadizos por donde habían entrado. En la puerta estaba el mismo coche negro en que llegaron. Antes de las cuatro de la mañana abría la tornera con el mismo silencio las puertas del convento. Atravesaron los claustros y patios, y cada una, sin hablar ni una sola palabra, se retiró a su celda.

En esa misma noche, los concurrentes a la taberna de Tío Paco tenían reunión plena, esperando que la manola les fuera a dar cuenta de sus trabajos. El lector ha podido observar, sin embargo, que la monja había podido escapar de las garras del diablo, y que las virtudes enlazadas de la mano, escudándola, y formando, como hemos referido respecto de los niños, un círculo, la habían librado de la persecución de Satanás.

VI. La compasión

Luego que los primeros rayos de la luz penetraron por la ventana de la celda de sor Ninfa, se levantó, y escuchando la campana, se dirigió al coro. Sentía una debilidad tan grande, que sus piernas flaqueaban y tenía que sostenerse contra las paredes. La cabeza le dolía, y sentía que sus ojos querían salirse de su órbita. Un recuerdo, agradable unas veces, horrible otras, pasaba por su cabeza; y mientras atravesaba los corredores silenciosos y todavía medio oscuros, se golpeaba la frente con la mano, como para despertar esa multitud de ideas confusas que la volvían loca.

La melodía del órgano, la poética y armoniosa voz con que las religiosas cantaban las oraciones de la mañana, el gorjeo de los pájaros que saltaban en las cornisas del templo, y la luz tímida que comenzaba a penetrar por los vidrios de colores de las góticas ventanas, hicieron recoger, por explicarnos así, la alma extraviada de sor Ninfa, que vagaba aún en los salones del baile, del juego y de los vinos. Registró su conciencia, y no encontró ningún remordimiento; atribuyó, pues, esta turbación a alguna enfermedad, y se comenzó a tranquilizar, pensando que todo no pasaba de un sueño o de una pesadilla.

Rezó con fervor, y concluido el coro interrogó cautelosamente a la tornera, preguntándole cómo había pasado la noche.

—Nunca he dormido mejor —le respondió—. La tos que otras ocasiones me había quitado el sueño, me dejó anoche tranquila, y espero que mañana podré asistir al coro.

Sor Ninfa, con esto, acabó de tranquilizarse; pero al día siguiente amaneció con una flojedad indecible. En el coro no rezó; en la meditación se distrajo, y aun le costó trabajo cumplir con sus obligaciones de dispensera. En la noche volvió a presentarse en su memoria el cuadro mundano de los juegos, de los bailes y de los banquetes. Alarmada

extraordinariamente su conciencia, tuvo necesidad de consultar al padre carmelita; más claro, tuvo que confesarse por la primera vez, pues inocente y candorosa como hemos dicho que era, sus grandes secretos de conciencia no se habían reducido sino a escrúpulos pequeños. El religioso carmelita no dudó ni un momento que Satanás trabajaba activamente en la perdición de sor Ninfa, y le aconsejó que redoblara los ayunos y que usara los cilicios, la disciplina y las mortificaciones. Beatriz siguió escrupulosamente estos consejos, se impuso el ayuno diario, revistió sus mórbidos brazos de un cilicio, y todos los días permanecía hincada muchas horas, y maceraba su cuerpo con los azotes. Beatriz había triunfado de todos los vicios, pues no se había dejado dominar por ninguno de ellos, ni aún por el de la pereza, última acechanza que le había puesto Satanás.

Pero vencedora, como estaba, de los vicios, resentía cada vez más vehemente y aterrador, ese vacío del corazón que nada llenaba, ese disgusto interior que nada satisfacía; ese fastidio continuo que no podían hacerle olvidar los dolores de su cuerpo. Mientras más debilitaba éste, más energía recobraba su alma, y si sus piernas débiles vacilaban, en ese mismo instante le venía a la mente uno de esos pensamientos poderosos que no conocen obstáculos. Le parecía la cosa más fácil escalar las altas paredes del convento, romper las más gruesas puertas, y volar libre como las aves a respirar el aire embalsamado de los campos, a recorrer las praderas, los montes y los valles de un mundo donde había sido sepultada viva. Pasaba rápidamente este pensamiento, y en seguida asomaban a sus ojos dos grandes lágrimas, y se quedaba largo tiempo sumergida en una cavilación que después no podía recordar. Este estado horrible, unido a las mortificaciones corporales, que aumentaban diariamente, pusieron a sor Ninfa, en poco tiempo, inconocible: sus mejillas se hundieron, sus labios tomaron un color blanquecino, y sus ojos, en lo profundo de sus órbitas, apenas despedían el incierto y vacilante brillo del lucero velado por los vapores de una atmósfera densa. Sor Ninfa, en este estado, era acaso más feliz, porque tenía la fundada esperanza de morir pronto.

Así pasó un año, que fue para sor Ninfa un siglo. En vano la tornera le rogó para que salieran juntas otras noches; en vano algunas monjas le dirigían la palabra. Ni una sonrisa, ni una sílaba salía de la boca de sor Ninfa, que se había condenado a un perpetuo silencio, y solo cuando pasaba delante de una imagen se le veía mover los labios, alzar los ojos aceitunados, tristes, hundidos, húmedos siempre con una lágrima que aparecía brillante y temblorosa entre sus negras pestañas.

Sor Ninfa había perdido completamente el sueño; y como todas las noches la fiebre la consumía y devoraba, solía salir de su celda en las horas destinadas al reposo, y vagar por los claustros y por el jardín, silenciosa y sombría como un fantasma a quien empuja el viento de la noche. Una vez, con la claridad de las estrellas, sor Ninfa notó en el jardín, que tenía una puerta que daba a la calle, un bulto que avanzaba lentamente, rozándose con las plantas y matorrales. Cualquiera otra mujer hubiera huido; pero sor Ninfa se adelantó con resolución al encuentro de la fantasma, que retrocedía con dirección a la puerta, aunque con mucho trabajo. Sor Ninfa apresuró el paso, y acercándose un hombre, cayó a los pies de la monja, implorando auxilio y misericordia.

—Señora, por piedad, salvadme —le dijo el hombre, tomándole una mano y acercándose a sus labios—; quizá mis perseguidores descubrirán el lugar en que me he ocultado; y entonces me acabarán de matar.

Sor Ninfa observó entonces que los vestidos del hombre estaban llenos de sangre; arrojó un pequeño grito y quiso retirarse.

—Señora, señora —insistió el herido, oprimiendo la mano de la monja—; no seréis tan cruel que me dejéis entregado a manos de unos asesinos. Ocultadme tres días, dos, uno, solamente el resto de la noche, y mañana Dios me proporcionará un medio. Si dilatáis acaso esta herida... ¡Oh, Dios mío, Dios mío, qué crueles son los hombres!

Sor Ninfa, sin decir una sola palabra, fue a cerrar la puerta de jardín, que por malicia o por descuido había dejado abierta la tornera; tomó después al herido de la mano, y atravesando jardín, patios y claustro, llegaron a la despensa. Abrió sor Ninfa la puerta con mucha precaución, y allá en el fondo de la última pieza colocó al herido en un jergón, le lavó y vendó la herida; y estrechándole un poco la mano, para darle a entender que no lo abandonaría, se retiró a su celda.

Al día siguiente sor Ninfa partió su alimento con el enfermo, tomando, para no ser sorprendida, aquellas precauciones que el instinto maravilloso de que están dotadas las mujeres, le aconseja, aun cuando sean unas tímidas niñas o unas santas religiosas.

Era el herido un joven de veintiséis años, de grandes ojos azules, de cabellos rubios y de unas facciones varoniles y perfectas. La sangre que había perdido había hecho palidecer su rostro; pero sin embargo (sic), se conservaba en sus mejillas una ligera tinta nacarada. La calentura había sobrevivido al enfermo, y se halló en todo el día en la imposibilidad de hablar una palabra a la monja, y sólo le significaba su gratitud, entreabriendo sus apacibles ojos y dirigiendo a su protectora tristes y agradecidas miradas.

Ocho días habían pasado sin que hubiesen hablado más palabras que preguntarse mutuamente su nombre; el joven, que diremos de paso iba recobrando a gran prisa la salud, se llamaba don Gastón de Sandoval.

Desde que sor Ninfa tuvo esta inesperada aventura, una revolución completa se efectuó en su moral. Cuando con la luz del día contempló de cerca la fisonomía juvenil y hermosa de don Gastón, casi estuvo tentada de arrodillarse, y exclamar como la Miranda de Shakespeare: “¡qué hermosos son los hombres!” Abandonó los cilicios y la disciplina, y sus oraciones eran todas reducidas a pedirle a Dios que sanara completamente al infeliz enfermo.

Sintió que su corazón oprimido se abría y ensanchaba como las hojas de las flores que revientan el botón que las comprime; percibió vagamente que había en el alma un sentimiento ardiente, poderoso y para ella todavía indefinible, y experimentó unas emociones tan fuertes cada vez que se hallaba delante de don Gastón, que su cuerpo se estremecía, su corazón latía violentamente y su pecho se comprimía con una emoción que no sabía si era dolorosa o agradable. El excesivo placer se equivoca a veces con el dolor.

En cuanto a don Gastón, luego que le disminuyó un poco la fiebre pudo fijar su atención en la figura pálida pero interesante y sublime de sor Ninfa. Su corazón dio un vuelco, y sintió que su porvenir y su destino estaban irremisiblemente fijados desde ese momento. Resolvió o darse la muerte, o unir su destino con el de aquella mujer interesante, con aquella belleza misteriosa que había marchitado el aire de la tumba, con aquél ser débil y frágil que parecía pertenecer a otro mundo. Don Gastón se afirmó en su resolución, y esperó con ansia las dos de la mañana, hora en que sor Ninfa acostumbraba entrar y acompañarlo una hora.

—Caballero —dijo sor Ninfa—; parece que habéis recobrado la salud ya, y será conveniente que mañana salgáis del convento; de lo contrario corremos peligro de ser descubiertos.

—Señora —respondió don Gastón; una vez que salga del convento, tendré que huir de España, jamás volveré a veros, o seré asesinado por mis enemigos. Es una familia poderosa

a quien mi padre hizo algunas ofensas, que han jurado vengar en el hijo. Si la casualidad no me prepara la noche terrible que os encontré, una puerta abierta a estas horas, no existiría yo... Valía más, puesto que soy tan desgraciado... En fin, pues lo queréis, mañana, a la hora que dispongáis, saldré del convento... desde ahora, gracias, mil gracias por el bien que me has hecho... os debo la vida... pero también me habéis hecho mucho mal.

—¿Yo mal caballero? —interrumpió la monja alarmada.

—Habéis con vuestras manos santas y delicadas —continuó don Gastón—, curado las heridas de mi cuerpo; pero vuestros ojos han abierto una herida profunda y dolorosa en mi corazón, que no sanará nunca.

—No comprendo, caballero... —exclamó sor Ninfa, retrocediendo espantada.

—No, no os vayáis todavía, puesto que ésta será la última vez que nos veamos en el mundo. Acercaos...

Don Gastón tomó la mano de sor Ninfa y la estrechó suavemente, acercándola después a sus labios.

Sor Ninfa creó sentir el contacto de una ascua ardiendo, y retiró su mano precipitadamente.

—Sentaos un momento —continuó don Gastón—. Vos sois una criatura compasiva y virtuosa, y debéis consolar al desgraciado, como habéis curado al herdo.

—¿Vos desgraciado?, ¿y por qué?... —respondió la monja, con una voz amable e ingenua.

—Sí, muy desgraciado, ya os lo he dicho. Sin duda vos habréis sentido alguna vez un vacío en vuestro corazón que nada es capaz de llenar, una tristeza mortal que nada consuela, una inquietud vaga que hace sufrir al corazón sordos y desconocidos dolores.

—¡Ah!, sí, sí, yo he sentido todo eso —interrumpió la monja—, y es un estado horroroso... sí, muy horroroso, y es preferible la muerte...

—Pues todavía hay otro tormento peor, y es formarse la necesidad de oír una voz, de mirar unos ojos, de estrechar una mano... y todo esto para la felicidad del corazón es necesario, como para la vida el aire, la luz, el calor...

—¡Oh!... por piedad, no sigáis —exclamó la monja, juntando sus manos—. Vos adivináis mis pensamientos, vos explicáis mis tormentos y mis martirios.

—Pues la voz que yo tengo necesidad de oír para ser feliz, es la vuestra; los ojos que es preciso que me miren, son vuestros ojos lánguidos y compasivos; la mano que debe estar siempre entre las mías y junto a mi corazón, es vuestra mano temblorosa y suave... ¡Oh!, venid, Beatriz, venid, y no temáis nada.

Don Gastón tomó de nuevo la mano de sor Ninfa y la puso sobre su corazón.

—¡Oh!, decidme, decidme por piedad —dijo sor Ninfa, con un acento de desesperación—, qué es lo que pasa en mí. Cuando me habláis, siento que se estremece hasta mi alma; cuando me tocáis la mano, se erizan los cabellos de mi cabeza; cuando me miráis, siento que vuestros ojos me fascinan, y que sin hablarme una palabra os obedecería, os seguiría a todas partes. Contra mi voluntad pienso en vos, os veo en todas partes, despierta o dormida continuamente estoy escuchando el sonido de vuestra voz, y el día que os vayáis... no sé si podré vivir; pero me parece que os llevaréis la mitad de mi alma.

—¡Ah!, Beatriz, Beatriz, lo que vos tenéis es amor. Virgen inocente, no había conocido que hay en el mundo una felicidad intensa, infinita; un poder irresistible que hace que se confunda, que se identifique nuestra vida con la de otro ser... Bien; abandonad este frío sepulcro, donde os encerraron desde niña; aquí se acabarán de consumir vuestras mejillas, se empañará completamente el brillo de vuestros ojos, se perderá la suavidad de vuestro

cutis y vuestro corazón también se marchitará como vuestro cuerpo. ¡Oh, Beatriz!, si os abandono, ambos moriremos en la desesperación.

Sor Ninfa, cuyos ojos se habían animado por grados y cuyas mejillas se habían encendido, iba a responder; pero don Gastón prosiguió.

—Nada temáis, Beatriz. A poca distancia del convento está mi casa. Allí montaremos a caballo, y en pocas horas nos habremos alejado de la ciudad. Llegaremos a un puerto, y allí nos embarcaremos para la América. Los campos floridos, los bosques vírgenes y misteriosos, serán nuestro palacio, y en medio del estruendo de los torrentes, del murmullo de los arroyos, de la música de las brisas que juegan en las copas de los árboles, tú me repetirás que me amas y yo te diré que eres mi ídolo, mi adoración. Ven, ven, Beatriz, apresúrate a partir.

Don Gastón se levantó, tomó a la monja suavemente de la cintura, y atravesando los corredores y patios silenciosos, llegaron al jardín. Sor Ninfa sollozaba; pero como si estuviera bajo la influencia del magnetismo, obedecía silenciosamente a su raptor. Beatriz, que resistía a todos los vicios, no pudo resistir al amor.

VII. El rapto

La puerta del jardín estaba abierta: don Gastón y Beatriz salieron sin obstáculo, y a la vuelta, en una callejuela estrecha y tortuosa, estaban tres caballos negros como el azabache. En dos de ellos montaron Beatriz y Gastón, y en el otro un esclavo africano de una estatura colosal.

Apenas sor Ninfa se había sentado sobre el caballo, cuando sin que pudiera detenerlo ni con el freno ni con la voz, partió con una velocidad extraordinaria. Con la misma la seguían don Gastón y el esclavo africano.

Beatriz veía pasar a sus costados, con la claridad de las estrellas, las casas, los árboles, las montañas del camino; pero todo esto rápido, confuso, indeciso, y por decirlo así, sin una forma determinada. Amaneció el día, y la carrera de los corceles disminuía. Beatriz creía que era presa de un vértigo o de una alucinación, como la que pensó había tenido la noche que salió en compañía de la tornera. Se tocaba la frente, y retiraba su mano llena de las gotas de un sudor helado. Volvía de vez en cuando la cara, y se encontraba con las miradas ardientes de don Gastón, que silencioso la seguía en esta carrera fantástica.

Cuatro días caminaron, deteniéndose solamente en algunos momentos, en los palacios moriscos arruinados, donde dos viejas que parecían colocadas expresamente en aquellos lugares, les servían el frugal alimento. Volvían a montar en los incansables caballos prietos, que en el momento que sentían el peso de los jinetes en sus lomos, partían a escape. Llegaron de esta manera al célebre puerto de Palos, donde se habían formado las primeras expediciones para el descubrimiento del Nuevo Mundo, y se embarcaron en una nave tripulada por ocho marineros africanos.

El mar estaba tranquilo y sereno. En cuanto don Gastón y Beatriz se embarcaron, los africanos marineros levantaron el ancla y comenzó la nave a deslizarse silenciosa y rápidamente en la superficie de los mares. Un mes entero la escena no cambió. Beatriz y don Gastón, sentados en la popa del barco, abrazados cariñosamente, no platicaban más que de su amor y de su felicidad. A los cuarenta y dos días de navegación, avistaron la costa de la Florida. La mar, que había estado tranquila, comenzó a embravecerse; los vientos a soplar fuertemente, y el cielo a cubrirse de nubes. Beatriz tuvo miedo, pensó en la religión, en la eternidad, en su convento donde vivía triste pero inocente y tranquila.

Don Gastón, en cuanto comenzó la tempestad, bajó a buscar a sor Ninfa; pero la encontró orando de rodillas. Los buques españoles, en aquel tiempo, eran menos lujosos que hoy, pero más poéticos. Jamás faltaba una imagen a la Virgen en ellos. ¿Qué cosa más poética ni más solemne, que la clemencia simbolizada de la imagen de la Santa Madre de Dios, la fe en el desgraciado navegante, y la esperanza en la triste lámpara que arde delante de la Virgen?

En vano don Gastón suplicó e instó para que Beatriz abandonara su oración. Ésta, derramando abundantes lágrimas, pedía a la Virgen que la amparara.

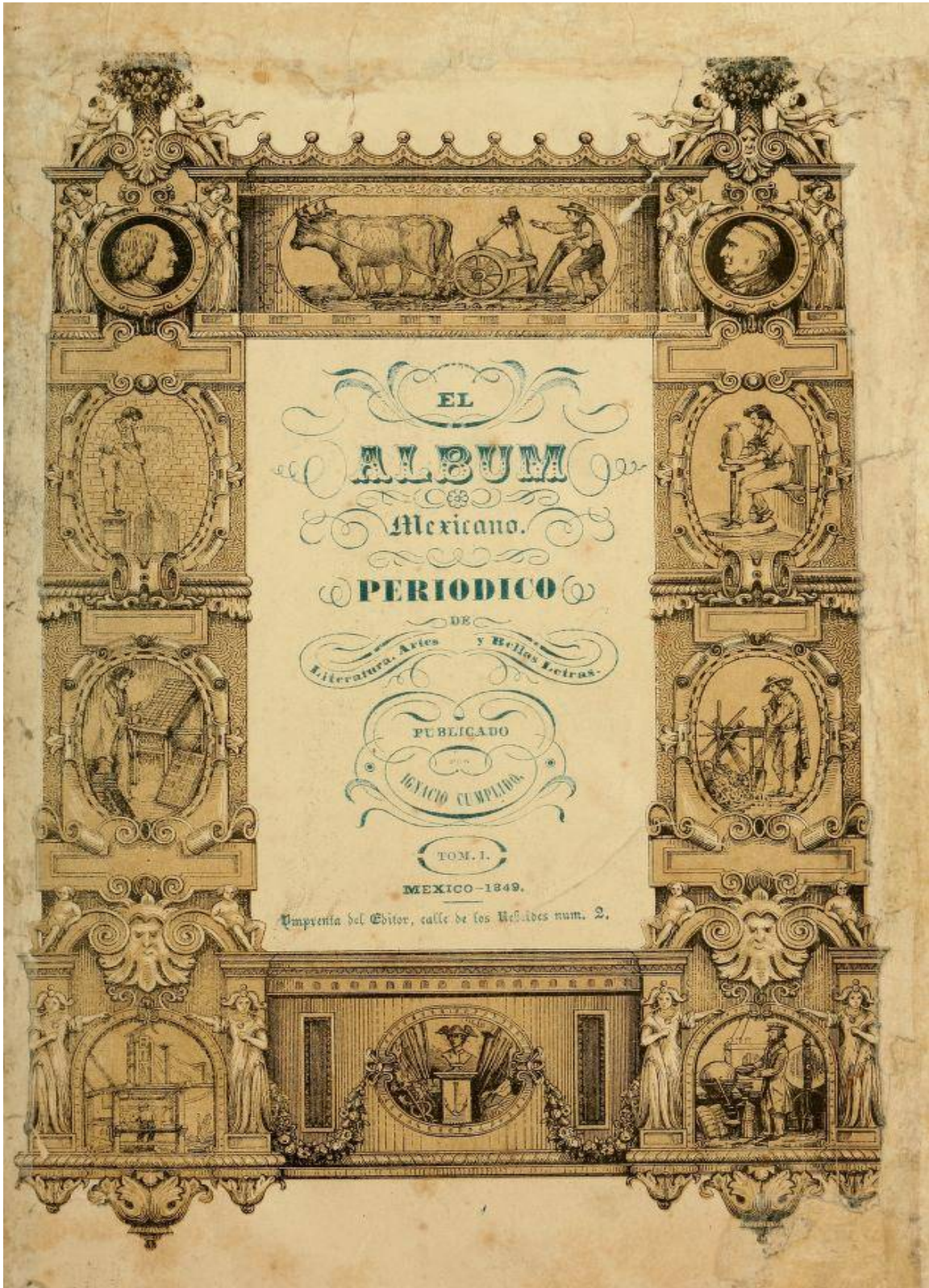
A pesar del estruendo de la tempestad, se escuchó una voz dulce y armoniosa que dijo: “Has sido perjura con tu Dios, y el amor de una criatura te ha hecho abandonar la virtud; pero un arrepentimiento sincero es capaz de borrar las más grandes faltas de la vida”.

—Perdón, perdón Señora de los Ángeles —exclamó Beatriz, bañada en lágrimas.

—¡Maldición! —gritó don Gastón, y dando una fuerte patada, se abrió el buque, que fue sepultado en los abismo de la mar.

Multitud de monstruos marinos rodearon a Beatriz, que apareció un momento después sobre las ondas; pero cuando la iban a devorar, fue arrebatada por los ángeles, y en medio de las tinieblas de la tempestad, se vio levantar de las aguas un fantasma blanco, que dejando un rastro de luz, se perdió en la profundidad de las nubes. Beatriz había tenido un arrepentimiento verdadero, y alcanzado el perdón de Dios.

M. Payno



(Imagen 3)
Portada del Tomo I de
El Álbum mexicano



INDICE ALFABETICO

DE LAS MATERIAS

CONTENIDAS EN ESTE TOMO.



	Págs.		Págs.
A.			
Anécdotas, págs. 11, 13, 17, 92, 114, 124, 130, 139, 255, 271, 296, 328, 350, 356.		Bossuet.....	501
A un niño fatigado de haber jugado.....	17	Bibliografía.—América poética.....	614
A la luna.—Un recuerdo á mi madre.....	197	C.	
Acústica.....	261	Cabrera la Cabrera.....	82
Aparicion y estragos de las pestes.....	277	Campeche.....	162
Antigua Guatemala.....	416	Cruzada de San Luis, rey de Francia.....	303
Abigüil.....	495	Cronología, págs. 341, 370, 478, 588.	
A nuestros suscritores.....	615	Cartas amorosas.....	498
B.		Clemencia (estudios morales).....	542
BIOGRAFÍAS.—Don Salvador Dávila.....	7	Costumbres.—¡Vaya unas personas obsequiosas!..	602
— General Don Antonio Leon.....	55	D.	
— Don Francisco Manuel Sanchez de Tagle (literato).....	110	Desgracias de Maravilla (novela).....	147
— Don Miguel Zendejas (pintor).....	225	Documentos históricos.....	351
— Doña Rosa Peluffo (actriz).....	263	Disertacion sobre el uso del caballo.....	396
— Doña Dorotea Lopez (actriz).....	357	Descubrimientos perdidos.....	380
— Don José María Carrasco (músico).....	385	Dalila (biografía bíblica).....	459
— Doña Maria de los Angeles García (actriz).....	474	E.	
— De-Candolle (botánico).....	479	Ella y él.....	28
— Juan Villavicencio.....	584	Escuelas.....	114
Bellas artes.—Galería del Sr. obispo Vazquez.....	18	Estudios filosóficos (Este no es pais, &c.).....	127
Banco real de Inglaterra.....	24	Estudios estadísticos (Tlaxcala).....	151
Bellas artes.—Edad de los pintores españoles.....	47	Enero (costumbres).....	158
Boletín.....	48	Estadística de Puebla, págs. 172, 183, 256, 491.	
Bancos de Escocia.....	49	El Angel de la esperanza.....	191
Balanza amorosa. (Artículo de costumbres).....	85	El mundo el año de 3.000.....	198
Balace de cuerpo y alma de Gil Fernandez.—Artículo de crítica y costumbres) págs. 488, 538, 543.		El Ajusticiado.....	210
		El Porvenir.....	211
		El Diablo y la Monja (novela).....	246
		El Cipres.....	260
		Enfermedades y educacion de los niños.....	265

(Imagen 4)
Fragmento del índice del Tomo I de
El Álbum mexicano



EL DIABLO Y LA MONJA.

CUENTO FANTÁSTICO.

I.

UNA REFLESION DE MORAL, CON RESPECTO DE UN JUEGO DE NIÑOS.

UNA reunion de muchachos y de niñas, todos alegres, todos inocentes, todos con la risa en los labios, forman un círculo enlazando fuertemente sus delicadas manecitas. El mas ligero, el mas travieso de todos ellos, hace al diablo; la mas linda, y la mas tímida de las niñas, hace á la monja. El diablo persigue á la desventurada criatura, que huye, entra y sale por el círculo que forman los demas niños, y estos, haciendo grande algazara, y no pocas veces con el corazon lleno de susto, la escudan y la defienden, y para esto se estrechan fuertemente unas veces, formando con sus cuerpos un parapeto; otras se estienen y le dejan un lugar para que escape de las garras del diablo, que infatigable y ligero unas ocasiones, astuto y atrevido otras, se afana por conquistar la infortunada alma. Despues de algunas horas de una fatiga y de unos esfuerzos sobrehumanos, el juego siempre concluye con el triunfo del diablo, que se apodera de la niña, á pesar de sus gritos de terror y de los estremecimientos de su cuerpo.

Pocos de los lectores, y particularmente de las lectoras, á quien va dedicada esta verídica narracion, no han gozado de esos tiempos felices, en que el pasado está sembrado de apacibles recuerdos, el presente es una alfombra de flores, y el

porvenir lúgubre y sombrío para los hombres, se presenta á la vista de los niños cubierto con un velo de púrpura y de oro. La mayor parte de las amables lectoras, que se dignan pasar sus lindos ojos por las columnas del Album, suspirarán profundamente al recordar los tiempos en que su porvenir se cifraba en una muñeca, en que su pensamiento estaba enteramente dedicado á esperar la venida de sus tiernas amiguitas, para ponerse á jugar al *Diablo y la monja*.

Ahora que han pasado de esa época, nos parece á propósito hacerles conocer la filosofia de ese inocente juego.

La historia del diablo y la monja se repite casi todos los dias. Apenas las mugeres han salido de la niñez, cuando comienzan los peligros á rodearlas. Mientras mas hermosa es una jóven, con mas afan se empeña el diablo en arrancarla de la mano de la virtud y conducirla por un sendero de flores, como dicen los místicos. La lucha se establece entre los preceptos de una madre virtuosa y las inclinaciones de la naturaleza. Las virtudes, á semejanza de los niños candorosos, que forman, para jugar, el círculo de que hemos hablado, la escudan, la abrigan, la defienden. El diablo, infatigable y audaz como el chicuelo, suele apoderarse del alma, y entonces... ¡Cuántas son las jóvenes que salen triunfantes de la lucha que tienen que sostener desde los quince hasta los treinta años? Pero es ya tiempo de comenzar la historia.

IX—J MOT



(Imagen 6)
Página 247 del Tomo I de
El Álbum mexicano

BIBLIOGRAFÍA

Acedia

Peretó, R. Rubén. (abril, 2010). *Acedia y depresión. Entre pecado capital y desorden psiquiátrico*. Ponencia leída en las IV Jornadas Nacionales de Filosofía Medieval, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires. Consultado el 13/11/2012
<http://medievalis.files.wordpress.com/2010/03/acedia-3.pdf>

_____. (2010). El itinerario medieval de la acedia. *Intus Legere Historia*, 4. Consultado el 13/12/2012
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3825421>

_____. (2011). Acedia y depresión. Apuntes para una reconstrucción histórica. *Revista de Humanidades Médicas*, 3 (1). Consultado el 15/01/2013
<http://www.ea-journal.com/es/numeros-anteriores/64-vol-3-no-1-agosto-2011/296-acedia-y-depresion-aportes-para-una-reconstruccion-historica>

Conventos, monjas y mujeres en la Nueva España

Gonzalbo, A. Pilar. (1987). *Las mujeres en la Nueva España*. México: El Colegio de México.

Tostado, G. Marcela. (1991). Vida conventual. *El álbum de la mujer*. 2 vols. México: Salvat.

Edad Media

Alighieri, Dante. (1980). *La divina comedia*. (Trad. Narciso Bruzzi). México: Cumbre.

Bravo, Federico. (2000). Arte de enseñar, arte de contar: en torno al exemplum medieval. En José Ignacio de la Iglesia. (Coord.). *La enseñanza en la Edad Media*. La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 303-327.

Cándano, F. Graciela. (2000). *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*. México: UNAM.

Curtius, Robert. (1975). *Literatura europea y Edad Media latina*. (2 vols.). México: FCE.

Dehouve, Daniel. (2010). *Relatos de pecados en la evangelización de los indios de México siglos XVI-XVIII*. (Trad. Josefina Anaya). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Le Goff, Jacques. (1996). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

Oyola, Eliezer. (1979). *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Barcelona: Puvill-Editor.

Palafox, Eloisa. (1998). *Las éticas del exemplum: Los castigos del rey don Sancho IV. El conde Lucanor y El libro de buen amor*. México: UNAM.

Berceo, Gonzalo de. (1997). *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Castalia.

El Diablo

Ávila, A. Víctor Manuel. (2010). *El Diablo en el imaginario colectivo de los nahuas*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Ayala, C. Javier. (2008). El Diablo en los exempla de las crónicas regulares de la Nueva España: una literatura antigua en nuevas tierras. [Edición especial]. *Diálogos*. Consultado el 18 /12/2011

<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2008/especial2008/articulos/10-Literatura/129.pdf>

_____. (2010). *El Diablo en la Nueva España*. México: Universidad de Guanajuato.

Centini, Massimo. (2004). *El ángel caído*. Barcelona: Vecchi.

Cohen, Esther. (2003). *Con el Diablo en el cuerpo*. México: UNAM.

Constante, Alberto. (2009). *La textura del mal*. México: UNAM.

Gilabert, Bertha. (2010). *Las caras del maligno. Nueva España Siglos XVI al XVIII*. Tesis inédita. UNAM. México. 26/07/2012

http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/1411/1/Belta_Gilabert_Las_caras_Maligno_tesis_2010.pdf

López, M. Óscar F. (febrero, 2009). Demonología en la Nueva España: Fray Jerónimo de Mendieta y el Demonio. *Revista Complutense de Historia de América*, 34. Consultado el 15/03/2011

<http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA0808110131A/28446>

Muchembled, Robert. (2002). *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. México: FCE.

Papini, Giovanni. (2002). *El Diablo*. México: Porrúa.

María Taussiet y James S. Amelang. (Eds.). (2004). *El Diablo en la Edad Moderna*. Madrid: M. Pons.

Pieters, Simon. (2009). *Diabolus. Las mil caras del Diablo a lo largo de la historia*. México: Planeta.

Russell, J. Burton. (1986). *Satanás. La primitiva tradición cristiana*. Mexico: FCE.

_____. (1995a). *El Diablo. Percepciones del mal de la antigüedad al Cristianismo primitivo*. México: Laertes.

_____. (1995b). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. México: Laertes.

_____. (1996). *El príncipe de las tinieblas. El poder del bien y del mal en la historia*. México: Andrés Bello.

Zavala, G. Mercedes. (2005). El Diablo y otros espíritus medievales en la literatura tradicional de México. Concepción Company, Aurelio, González y Lillian von der Walde. (Eds.). *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX jornadas medievales*. México: UNAM /El Colegio de México/UAM.

Literatura fantástica

Barella, Julia. (1994). La literatura fantástica en España. *Antrophos*, 154/155, 11-18.

Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma Susana. (1978). *La literatura fantástica en Argentina*. México: UNAM.

Bessière, Irene. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. David Roas. (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS. 83-103.

Botton, B. Flora. (2003). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.

Calvino, Italo. (2001). *Cuentos fantásticos del XIX*. (2 vols.). Madrid: Siruela/Bolsillo.

Ceserani, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor Dis.

López, Pellisa y Moreno, Fernando A. (2008). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid. Consultado el 27/12/2011 http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8868/presentacion_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=26AB661275698C793EC36F14EB8A2C25?sequence=1

Mignolo, Walter. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

Morales, Ana María, et al. (Eds.). (2003). *Lo fantástico y sus fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Olea, F. Rafael. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México.

_____. (Ed.). (2001). *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México. El Colegio de México.

Pimienta, Juan Carlos. (2001). El Diablo y la Monja. La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, (17). Madrid. Universidad Complutense. Consultado el 15/02/2008
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html>

Risco, Antonio. (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid: Gredos.

Roas, David. (2001). (Comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS.

Todorov, Tzvetan. (1995). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

Tolá de Habich, Fernando y Ángel Fernández, Muñoz. (2005). *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México: Factoría Ediciones.

Literatura mexicana del Siglo XIX

Arnaud, Alfredo. (2006). De coquetas a indigentes pulcras. *Boletín*, XI (1-2). Instituto de investigaciones Bibliográficas. Consultado el 15/12/2012
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/biib/article/view/18962>

Castro, Miguel Ángel. (2005). Introducción. En Manuel Payno. *Obras completas*. Boris Rosen Jélomer. (Comp.). (11. vols.). México: Conaculta.

_____ y Guadalupe Curiel. (Coord.) (2003). *Publicaciones periódicas mexicanas del Siglo XIX: 1856-1876*. México: UNAM.

Claps, A. María Eugenia. (2006). *El IRIS. Periódico Crítico y literario*, 21(263). Consultado 23/08/2012 <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc21/263.html>

Cumplido, Ignacio. (Ed.). (1849). *El Álbum Mexicano*. (2 vols.) México.

Hierro, Graciela. (1989). *De la domesticación a la educación de las mexicanas*. México: Fuego Nuevo.

Infante, V. Lucrecia. (2005). De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas. En Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. (Eds.). *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: UNAM.

Leal, Luis. (1990). *Breve historia del cuento mexicano*. Tlaxcala: UAT/ ICUAP.

Mandujano, J. Pilar. (2005) Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX. En Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra. (Eds.). *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México: UNAM.

Mata, Oscar. (2003). *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM/UAM.

Mendoza Castillo Liliana Minerva y Julieta Sánchez Morales. (2004). Las revistas literarias del siglo XIX mexicano. *Revista digital universitaria*, 5 (9). Consultado 23/08/2012
http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art58/oct_art58.pdf

Mora, Pablo. (julio, 1998). Literatura y catolicismo: hacia una poética mexicana en la primera mitad del siglo XIX. En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Esquerria (Coords.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3. Madrid. Consultado 18/05/2012
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_036.pdf

Munguía, Martha Elena. (2001). Cuentos del general y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano. Olea Franco Rafael (ed.). *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.

Ríos, Eduardo Enrique. (1963). *Las revistas literarias de México*. México: INBA.

Religión.

Aquino de, Santo Tomás. (2001) *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Becket, Soule. (1997). *Enseñanzas católicas sobre anulaciones. Manteniendo la santidad del matrimonio*. New Haven: Consejo Supremo de los Caballeros de Colón.

Borja, Gómez, Jaime. (2011). La pintura colonial y el control de los sentidos. *CALLE 14: Revista de Investigación en el campo del arte*, 4 (5). Consultado 02/06/2012.
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1203/1592>

Butler, M. Eliza. (1997). *El mito del mago*. Cambridge: University Press.

Carr-Gomm, Sara. (2003). *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*. México: Tomo.

Catecismo de la iglesia católica. Consultado el 12/06/2012
http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html

Cirlot, Juan Eduardo. (Ed.). (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

Diccionario Enciclopédico Quillet. (1979). (8 vols). México: Cumbre.

Eximenis, Francisco. (1956). La lujuria. *Los pecados capitales*. Antonio G. Birlan. (Comp.). Buenos Aires: América Lee.

Loring, Jorge S. I (2004). *Para Salvarte*. Madrid: Ciudad Nueva.

Mares, Roberto. (2005). *Gran diccionario del ocultismo*. México: Tomo.

Martín del Blanco, Mauricio. (2001). La virgen del Carmen y el escapulario del Carmen. Devoción piedad culto e historia. *El Monte Carmelo, (109)*. Consultado el 05/11/2012 <http://www.mariamediadora.com/Oracion/LaVirgendelCarmen-y-escapulariodelCarmen.pdf>

Olgúin, Sergio S. (2001). Prólogo. *El libro de los nuevos pecados capitales*. Buenos Aires: Norma.

Ruiz, Bueno Daniel. (1969). *Nuevo catecismo para adultos*. Barcelona: Herder.

Savater, Fernando. (2005). La gula. *Los siete pecados capitales*. México: Random House Mondadori.

Siervas de los corazones traspasados de Jesús y María. *Los Pecados Capitales y las Virtudes que los vencen*. (s/f). Consultado el 12/10/2013 http://www.corazones.org/diccionario/pecados_capitales.htm

Thomas Meyer y Hermann Steinhil. (1993). *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*. (Trad. Pedro. C. Tapia, Zuñiga.). México: UNAM.

Tommaseo, Niccolo. (1956). *Los pecados capitales*. Antonio G. Birlan. (Ed.). Buenos Aires: Americalee.

Tressider, Jack. (2003). *Diccionario de los símbolos*. México: Tomo.

Voltaire. (1988). *Diccionario filosófico*. (Trads. José Areán Fernández y Luis Martínez Drake.). México: Fontamara

Zea, Leopoldo. (1977). *Introducción a la Filosofía*. México: UNAM.

Romanticismo

Argullol, Rafael. (1990). *El héroe y el único*. Barcelona: Ediciones Destino.

Berlín, Isaiah. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Buenos Aires: Taurus.

Marí, Antonio. (1979). *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.

Siglo XIX mexicano

Aquino, B. Emigdio. (marzo, 2011). España en la obra de Manuel Payno y Justo Sierra. *La Experiencia Literaria, 17*. Consultado el 27/01/2013. http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fru.ffyl.unam.mx%3A8080%2Fjspui%2Fbitstream%2F10391%2F2861%2F1%2F06_LEL_17_2011_Aquino_79-94.pdf&ei=JcInUuuNCsLQ2AXm-

[ICoBw&usg=AFQjCNF2FaphBHRF9mPpF2t2SixH4HzmCw&sig2=OUQ_8Xw7rW2b4_P_kNxZQg&bvm=bv.51773540,d.b2I](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=530819)

Jiménez, C. Blanca. (septiembre, 2010). El marco legal e institucional del agua en los siglos XIX y XX. *La crónica*. Consultado. 08/11/2012
http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=530819

Landavazo, Antonio. (julio-diciembre, 2005). Imaginarios encontrados. El antiespañolismo en México en los siglos XIX y XX. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 042. Consultado: 02/02/2013
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/898/89804203.pdf>

Monsiváis, Carlos. (Octubre, 2006). De la secularización y sus arraigos. *Revista de la Universidad de México*, (32). Consultado el 01/12/2012.
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3206/pdfs/69_78.pdf

Orozco, P. Wilfrido. (octubre, 2008). El machismo en México y su esencia. *EntreVerando*, (2). Consultado el 10/01/2011
http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8899/1/ar2_p8-11_2008-2.pdf

Real Academia de la Lengua Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Consultado el 10/10/2012
<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.

Teoría Literaria

Andueza, María. (2008). *Figuras y tropos*. México; UNAM. Biblioteca Crítica Abierta.

Bajtín, Mijail. (1982). El problema de los géneros discursivos. Mijail Bajtín. En *Teoría de la creación verbal*. (Trad. Tatiana Buvnova.). México: Siglo XXI.

Beristáin, Helena. (1982). *Análisis estructural del relato*. México: UNAM.

Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso*. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus

Garrido, Miguel Ángel. (Comp.) (1988). *Teorías de los géneros literarios*. Madrid. ARCO/LIBROS.

Imbert, Anderson. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Mieke, Bal. (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. (Trad. Javier Franco). Madrid: Cátedra.

Paredes, Alberto. (1993). *Manual de técnicas narrativas*. México: Grijalbo.

Pimentel, Luz Aurora. (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI.

Slawinski, Janusz. (2007). El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. *Criterios, II*. (Trad. Desiderio Navarro). La Habana. Consultado el 18/02/2013.

http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.criterios.es%2Fpdf%2Fslawinskiespaciolit.pdf&ei=bbwnUvuoOoS_2QXhx4GYDA&usg=AFQjCNEDn2GPwJeFLt967GbCI9yfFtUjfw&sig2=Y2A8w5kOzPJ1w4CrV5eJlg&bvm=bv.51773540,d.b2I

Villanueva, Dario. (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Marenostrum.

Wellek, René y Austin Warren. (1953). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.