

## Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto

Natalia Fernández  
Universität Bern

### El demonio: un mosaico de posibilidades dramáticas

Adversario de Dios, negación suprema, indigno imitador... Son los polos extremos hacia los que tendió, desde los primeros tiempos de nuestra era, la reflexión en torno a la figura demoníaca. Una figura polivalente, en el sentido más literal del término, porque lo mismo era símbolo que encarnación; idea que personaje.<sup>1</sup> Y, si esto podía suscitar intrincados debates teológicos sobre la condición misma del hombre –en su dimensión cósmica y existencial–, abría además sugestivas posibilidades en la esfera artística, donde la ortodoxia dejó casi siempre paso a la fantasía y, sobre todo, al efectismo. En la cosmovisión medieval y áurea, desde el hombre de letras hasta el campesino más humilde, el demonio estaba siempre ahí, para temerle o para adorarle; estaba siempre, en todo caso, para explicarse la *realidad* o, al menos, una parte importante de ella. Dentro de ese “sentido mágico de la existencia” (Caro Baroja, 1984, 35) que caracterizó buena parte de la mentalidad de toda una época, el diablo y todo lo que él podía llegar a representar estaban llamados a ocupar un lugar privilegiado pues, como recuerda Pilar Alonso Palomar (1994, 176), fue una tendencia intrínsecamente barroca el explicar “todo lo maravilloso a través de las fuerzas del mal”.<sup>2</sup> No es casual entonces que, más allá –como decía– de profundas disquisiciones intelectuales, el demonio tuviese un papel protagonista en el arte y la literatura desde la primera Edad Media hasta los albores del siglo XIX.<sup>3</sup> Y todo ello sobre un sustrato folclórico que apelaba, en última instancia, a la emotividad del público en su sentido más visceral.

Es precisamente ahí, en esa proyección hacia la sensibilidad del receptor que adquiriría sin duda la presencia –o mera sugerencia a veces– demoníaca, donde se enraízan las intensas virtualidades dramáticas de la figura diabólica. Desde *partenaire* alegórico del Mundo y la Carne en las primeras muestras de drama religioso hasta auténtico, e individualizado, agente de enredo en la comedia nueva, el demonio se paseó cómoda y frecuentemente por el tablado, bien resaltando su vinculación sobrenatural, bien fusionándose con el resto de personajes en cuadros escénicos rayanos en lo costumbrista. Entre un extremo y otro, se sitúan las inmensas posibilidades dramatizadoras del diablo; posibilidades que, por cierto, podían imbricarse y complementarse mutuamente en el transcurso de una misma obra. Como

---

<sup>1</sup> Sobre esta plurivalencia del diablo insisten, entre otros, Carmelo Lisón Tolosana (1990, 80 y ss.) y Luis González Fernández (1998, 49).

<sup>2</sup> Es esa “intromisión demoníaca en la vida cotidiana” de la que habla Sánchez Lora (1989, 129).

<sup>3</sup> Aunque es cierto que, ya en el Romanticismo, se explotó por encima de todo la connotación rebelde y marginal del personaje diabólico.

analizó Ángel L. Cilveti (1977) en el caso ejemplar de Calderón, el demonio teológico –mago y tentador– convergía con el demonio literario –personaje épico, de honor e intriga– en su modelización dramática. Este planteamiento podemos extrapolarlo al resto de los autores de la comedia nueva: ambos ejes, bíblico-teológico y literario-folclórico, giraron de forma simultánea dando lugar a productos tan complejos como el Angelio de *El esclavo del demonio*, de Mira, o el Demonio de *El mágico prodigioso* del mismo Calderón, por poner dos ejemplos suficientemente representativos. A las constantes caracterizadoras de una figura bien conocida por autores y público, se unía la singularización derivada de las exigencias de la acción dramática. Y así, a diferencia de lo que había sucedido en los autos de raigambre medieval –cuadros escénicos de valor demostrativo más que acciones propiamente dichas– los demonios de la comedia nueva se perfilaron como verdaderos *dramatis personae*.<sup>4</sup>

Pero había algo más. Por mucho que la presencia diabólica se naturalizase en la acción de la comedia, llegando en la mayoría de los casos a situarlo al nivel del gracioso, como veremos, ni dramaturgos ni público podían olvidar que se trataba de un ser sobrenatural, procedente de otro mundo, provisto de una ciencia angélica que nunca había perdido a pesar de su caída, y, si no capaz de modificar la realidad, sí desde luego con poder suficiente para alterar la percepción humana.<sup>5</sup> Su mera aparición podía trastocar todo y eso le confería una fuerza escénica de la que carecía cualquiera de las demás figuras. A veces, esta excepcionalidad se realizaba con alardes de tramoya u otros recursos visuales –luz, vestuario– y auditivos –música, cantos, efectos sonoros–; otras, mediante la configuración misma de la escena y los efectos proxémicos;<sup>6</sup> y otras, mediante lo que Luis González (1998) denomina «rhetorical spectacle», esto es, esos discursos diabólicos fuertemente estereotipados que conectaban de forma evidente, aunque a veces irónica, con el horizonte de expectativas del público. La versatilidad demoníaca lograba por todo ello que su

---

<sup>4</sup> En un estudio clásico, J.P. Wickersham Crawford (1910, 304) sostiene que los dramaturgos del siglo XVI, anteriores a la eclosión de la comedia nueva, abordaron la figura diabólica desde los caminos marcados por la teología, y no aprovecharon –al menos no sistemáticamente– todas las posibilidades dramatizadoras que ofrecía su modelación folclórica. Esto no dejaba de guardar estrecha relación con esa prioritaria orientación pedagógica de las obras de temática religiosa.

<sup>5</sup> Efectivamente, la turbación sensorial –y no la moción de la voluntad– era el campo de acción del demonio según las visiones más ortodoxas y defensoras del libre albedrío. En los umbrales del siglo XVII, Martín del Río, autor de uno de los principales tratados demonológicos de la época, lo dejaba claro: “Puede el diablo, y lo hace cada día, agitar los espíritus y humores orgánicos, y turbar los órganos del sentido interno y de las facultades concupiscible e irascible, moviendo a la vez los miembros corporales, de todo lo cual nacen diversos pensamientos viciosos” (1991, 407); y, poco más adelante, niega el poder diabólico sobre la voluntad “si no es mediante algún objeto que se proponga externamente como aborrecible o amable, o excitando visiones imaginarias y pensamientos, o atrayendo e inclinando la voluntad mediante pasiones encendidas en la parte sensitiva” (1991, 418).

<sup>6</sup> Por ejemplo, la soledad del protagonista se convierte muchas veces, en sí misma, en antesala de entrada del demonio. Analizo algunos ejemplos en Fernández Rodríguez (2007).

presencia activase un amplio haz de sentidos cuya interpretación global dependía en buena medida de ese conocimiento previo del receptor.

Y, junto a esto, aunque la presencia efectiva del diablo se revelase como una caudalosa fuente de efectismo escénico, el demonio es –ya lo adelantábamos al principio– mucho más que una figura o un personaje: como *príncipe de este mundo*, es el emblema de lo corporal en una cosmovisión, la católica, que pone el eco en el peso de lo trascendente; es la representación simbólica de todo un sistema de valores –o antivalores, más bien, como tantas veces se ha dicho–.<sup>7</sup> Y, en un contexto dramático, esto podía convertirse de forma natural en la base de ese conflicto que impulsaba el desarrollo de la acción. El demonio –y ese es seguramente su gran logro– podía estar sin estar del todo: aunque él, como figura visible, no estuviese presente, sí podía activarse de alguna forma el polo axiológico que representaba, garantizando el peso de su influencia y dejando esta vez la construcción del sentido a los recursos poéticos. Como comprobó Luis González (1998) y Fernández Rodríguez, (2005) en dos comedias tirsianas, la articulación presencia-latencia del diablo podía convertirse, en sí misma, en eje estructural gracias fundamentalmente al entramado irónico que iba entretejiendo la poesía dramática. E incluso en piezas en las que no se hizo efectiva la aparición del maligno, latía en las expectativas del público su ineludible influencia.<sup>8</sup> Desde personajes que, sin saberlo, utilizan una retórica diabólica, hasta comentarios casuales que terminan cargándose de sentido: a veces, la comedia conformaba un microcosmos que no se encerraba en sí mismo, sino que constituía el ejemplo vivo de esa lucha carne-espíritu que polarizó la cosmovisión de toda una época.

El análisis del funcionamiento dramático del diablo permite atisbar algunas coordenadas estéticas, culturales y metafísicas más allá de la comedia en sí. Por un lado su tratamiento como figura escénica trazaba las directrices evolutivas del drama religioso, entre el auto medieval y el arte nuevo; por otro, el tablado catalizaba toda una serie de visiones distintas, y hasta opuestas, en torno a la figura demoníaca; visiones procedentes del folclore, la teología o la religiosidad popular que se ponían, cada una a su manera, al servicio de la dramatización. Agustín Moreto, como los demás dramaturgos de su generación, también se dejó tentar, en grados diversos, por el abanico de posibilidades que ofrecía la figura demoníaca. Intentando abarcar tres momentos distintos de la producción moretiana, abordaré aquí el análisis de tres comedias de temática religiosa y/o hagiográfica en las que aparece articulada esa dialéctica presencia-latencia diabólica. Se trata de *Los siete durmientes* (1651) *El más*

---

<sup>7</sup> Esta proyección axiológica de lo demoníaco adquiriría un sentido moral muy aprovechable desde la literatura devocional. Sin ir más lejos, Fray Diego de Estella, en el *Tratado de la vanidad del mundo y meditaciones del amor de Dios*, de 1676, advertía: “Ninguno puede servir a dos señores, dice Christo nuestro Redemptor. Suave es la divina consolación, y ésta no es para todos, sino para los que desprecian las vanidades del mundo. No es posible gustar de Dios, y amar desordenadamente las cosas desta vida. (...) Si quieres seguir a Christo, conviene negar a ti mismo. Despídete del mundo, para gozar de Dios” (I, I).

<sup>8</sup> En Fernández Rodríguez (2009) analizo ejemplos especialmente significativos.

*ilustre francés*, *San Bernardo* (1657) y *El azote de su patria* (1669).<sup>9</sup> A lo largo de las páginas que siguen trataré de comprobar cómo la poesía dramática, en sí misma, y su proyección pragmática se ponen al servicio de la significación y el tratamiento de la figura demoníaca en el contexto dramático.

### Ironía cósmica<sup>10</sup> y latencia demoníaca

Salvo en *El más ilustre francés*, donde el demonio aparece al principio, casi a modo de prólogo y sentando de manera explícita las bases sobrenaturales de la acción, en las otras dos piezas la irrupción del maligno se dilata hasta la segunda jornada, en *El azote de su patria*, o, incluso, la tercera en *Los siete durmientes*. Es evidente que cuando el diablo, o cualquier otro personaje de procedencia ultramundana, aparece en escena, el microcosmos dramático se amplía hasta adquirir una proyección trascendente. Todo lo que sucede a ese preciso momento adquiere, por tanto, sentido dentro de un conflicto cósmico de mayor alcance. Cuando el Gerardo de *El más ilustre francés* se presenta al principio de la segunda jornada, hay ya un sustrato diabólico evidente:

Válgame Dios, ¿dónde estoy?  
 ¿Y quién causa estos efectos  
 desta lóbrega espelunca,  
 de la noche vil bostezo  
 donde padeciendo vivo,  
 adonde vivo muriendo?  
 ¿Quién potestad? ¿Quién dominio  
 tanto para hacer que el centro  
 siempre ignorado del sol,  
 tronchando peñascos yertos,  
 subiese a gozar la luz  
 de los brillantes luceros? (146va)

Porque la retórica de la caída y el tormento es arquetípicamente luciferina. No mucho antes, Colín, el gracioso, respondía a una broma de Flora con una fórmula que, sin duda, debía recordar al público típicas escenas demoníacas:

<sup>9</sup> Dentro del corpus moretiano, tal vez la pieza más significativa en lo que a la presencia del diablo se refiere sea *Caer para levantar*, escrita en colaboración con Cáncer y Matos Fragoso. Como es sabido, se trata de una refundición de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, sobre la vida de Fray Gil de Santarem, y tiene, en consecuencia, el interés de incluir el motivo del pacto diabólico. Me ocupo de esta comedia en Fernández Rodríguez (2007). Sobre la función del diablo en *Santa Rosa del Perú*, vid. Rubiera (2010).

<sup>10</sup> Bruce W. Wardropper (1983) aplica este concepto a las comedias religiosas de Calderón para referirse a esos recursos poéticos que contribuyen a confirmar artísticamente el peso de la Providencia divina. El término es útil, igualmente, para valorar la latencia diabólica.

Colín	Donativos me aficionan. ¿Tienes qué darme?	
Flora		Sí
Colín		¿Qué?
Flora	Para colgarte una sogá.	
Colín	Yo la aceto, porque tienes talle de ser linda horca. (145)	

“Yo la aceto” es la respuesta paradigmática del demonio de la comedia nueva cuando alguien le ofrece su alma.<sup>11</sup> Y no debemos olvidar que los pactos diabólicos, sobre las tablas, suelen firmarse por motivos eróticos. Como recuerda, a propósito, Oronzo Giordano (1995, 147): “Erotismo y magia, por su natural atmósfera psicológica están en estrecha relación”. La convergencia de la picardía amorosa de los graciosos con una fórmula lingüística cargada de connotaciones en un contexto en que la influencia del diablo se había hecho explícita desde el principio, era por tanto suficiente para crear un auténtico haz de sentidos. En esta misma pieza, cuando Bernardo se dispone a huir del mundo, Matilde, muy alejada de los valores espirituales del futuro santo, cree que la está abandonando por otra mujer. Entre ambos personajes tiene lugar un enfrentamiento dialéctico que, en última instancia, recubre ese desfase carne-espíritu esencial a todas las comedias de santos. Pero lo más interesante de todo es que la discusión entre Bernardo y Matilde, coincidente en muchos puntos con cualquier escena de amor y celos de la comedia nueva, se enlaza poética e irónicamente con la que habían librado el ángel y el demonio en la escena prologal. Matilde, sin quererlo, se convierte en la aliada del diablo en su proyecto de perder a Bernardo. Y eso porque, anclada en las exigencias del amor humano, se perfilaba, en este contexto de explícita vinculación con lo sobrenatural, como adalid de una axiología maléfica: “¡Oh, mujer, de tu ardid me libre el cielo!” (140r) exclama Bernardo de manera bien significativa. Y ella, cargada de esa rabia tan maléfica, apela irónicamente a la potestad del diablo:

Calla necio,  
que ya es tu persuasión en mi desprecio,  
hipócrita atrevido,  
infamia de mi ser esclarecido  
gozarás mis amores  
si el infierno se opone en tus rigores. (140r)

Cuando, poco más adelante, le cuenta a Umbelina, la hermana de Bernardo, el motivo de sus congojas, lo hace con una actitud insidiosa que, de nuevo, enlaza con las

<sup>11</sup> Es la fórmula que aparece, sin ir más lejos, en *Caer para levantar*.

intenciones del demonio, *padre de la mentira*, de perder al futuro santo. Primero, le acusa de haber mancillado su honor:

En fin, Umbelina hermosa,  
 en el silencio nocturno  
 de una noche, entró tu hermano  
 en mi cuarto, donde, astuto,  
 Ulises de mi inocencia,  
 manchó mi honor. (140vb)

Y, luego, ya a solas, muestra su verdadera intención y su sed de venganza con una retórica rayana en la herejía:

Amor, si de aquese engaño  
 vitoriosamente triunfo,  
 en agradables aromas  
 mil lauros te constituyo. (141rb)

Pues nada hay más demoníaco que la adoración al dios pagano de la sensualidad. Matilde se convierte así, sin saberlo, en una agente al servicio del diablo. Es, sobre todo, una estrategia dramática y poética para hacer visible la latencia del maligno en la vida cotidiana de los hombres. Pero, a su vez, no hay nada de heterodoxo en una solución como esta: teólogos y tratadistas coincidían en hacer depender directamente de las debilidades humanas la influencia activa del demonio.

Pero, además, –y aquí entraba, claro, la capacidad interpretativa del público y su familiaridad con los entresijos compositivos de la comedia– incluso aquellas escenas que precedían a la llegada visible del maligno, estaban teñidas de un tono irónico. Que, antes o después, el diablo pudiera penetrar con naturalidad en el mundo cotidiano de los personajes era la estrategia con la que contaban los dramaturgos para expresar de forma plástica el conflicto moral que daba forma a la acción de la comedia. Según avanzó el tiempo, la idea primitiva de un diablo responsable del mal dio paso al énfasis en la debilidad intrínseca del ser humano. Pero esto no mermó el indudable efectismo artístico y dramático de la figura demoníaca ni, desde luego, la creencia en su influjo maléfico. No es más que la dramatización de ese sustrato cultural que matiza Jeffrey Burton Russell (1984, 183):

In a society in which demonic activity is assumed to be natural, certain subjective events are likely to be interpreted as the work of demons, and then such experiences of demons become part of the evidence for demonic activity.

El dramaturgo apelaba así a un público acostumbrado, por un lado, a *lidiar* con la idea del diablo y habituado, por otro, a las claves, poéticas y escénicas, de la teatralidad. Recursos como los que hemos visto a propósito de *El más ilustre francés*, y que cobraban su pleno sentido en relación con la explícita presencia demoníaca, aparecen también en las comedias donde la irrupción del maligno se deja para más adelante, y la acción avanza durante una o dos jornadas sin aparentes concesiones a lo sobrenatural. En *El azote de su patria* y *Los siete durmientes* no hay un demonio que, desde la primera escena, se revele como director de operaciones. Y, sin embargo, numerosos guiños poéticos dejan clara su ascendencia más allá de los límites de la acción dramática. En *El azote*, Florencio, angustiado al conocer la apostasía de su hijo, anhela su propia muerte, un grado de desesperación que desafía la suprema voluntad de Dios desde parámetros que solo pueden ser diabólicos. El ermitaño lo comprende enseguida:

¡Jesús! ¿Tal ha dicho, hermano?  
 ¿Él se precia de cristiano  
 y ofende impaciente a Dios?  
 Mire que es quien del se acuerda  
 con caridad infinita,  
 y el demonio quien le incita  
 a que la paciencia pierda. (425a)

Poco más adelante, en la misma pieza, un villano insiste en el poder protector de la oración frente al peligro de la apostasía, y matiza:

Serán nuestras alegrías  
 sin tasa, pues que llevamos  
 en trabajos y agonías  
 con que al demonio espantamos  
 con cruces y Ave Marías. (430a)

Pero la ironía todavía es más evidente cuando nace de comentarios aparentemente casuales, casi frases hechas, que terminan cargándose de sentido. En *Los siete durmientes*, Decio, el emperador gentil, está henchido de envidia y soberbia, dos pecados demoníacos por antonomasia:

No el oro  
 me movió, sino el querer  
 que a mí superior hubiera  
 hombre humano. Si pudiera,  
 vivo le quisiera ver  
 para volverle a quemar.

¿Hombre superior a mí?  
 ¿Hombre y dios, yo no nací  
 en triunfo tan singular  
 que a Dios me pude oponer  
 y aún temió su providencia?  
 Yo de la angélica ciencia  
 villanos, de mi poder  
 huíd, temblad; ¿cómo no  
 os asusta mi presencia?  
 Del infierno la violencia  
 tengo en mí... (8b)

Y la valoración del gracioso –inconsciente portavoz de la latencia diabólica<sup>12</sup>– es proverbial:

Decio	No sé qué violencia es que me olvida...
Serapión	Yo lo entiendo
Decio	¿Pues tú qué has imaginado?
Serapión	Vos estáis endemoniado. (8b)

Dicho y hecho, pues unas escenas más adelante nadie debía dudar que era el demonio quien hablaba por boca de Decio, aunque –insisto– no hubiera todavía evidencias visuales:

Desde el día que a Lorenzo  
 miró quemar con tal ansia  
 tengo licencia de Dios  
 para posesión de esta alma,  
 de atormentar este cuerpo. (15b)

Y, por si acaso, de nuevo el gracioso se encarga de dejarlo claro, de forma otra vez irónica: “Licenciado es este diablo” (15b).

Otra posibilidad que ofrecía la poesía dramática para sugerir la acechanza diabólica sin mostrarla de manera visible era el recurso al simbolismo. A veces se trataba de una alusión lo suficientemente expresiva; otras, el juego simbólico se

---

<sup>12</sup> No es extraño que sea precisamente el gracioso quien intuya, aunque sea de modo casual, el verdadero cariz de los acontecimientos. Así lo sostenía Alice M. Paulin (1971, 37): “[The gracioso] frequently gleans the truth through a comic muddle or a fortuitous revelation”; y más recientemente Elma Dassbach (1999, 431): “Irónicamente será el personaje cómico, el gracioso, el que en todo momento sabrá identificar a qué tipo de fuerzas sobrenaturales es atribuible un determinado fenómeno extraordinario”.



modelaba íntegramente en el contexto dramático, y se apelaba no solo al conocimiento cultural compartido sino a la capacidad de interpretación global de la comedia. Este recurso es el que encontramos en *El azote de su patria*, donde la mención al mar adquiere un valor simbólico vinculado a la trayectoria moral de los personajes. Al final de la comedia, la travesía marítima se convierte para Abdenaga en emblema de la salvación y la gloria eternas:

Vamos, sagrada doncella,  
que aquesta ancora admirable  
la tendrá siempre segura  
sin que el viento la contraste.  
ea, famoso piloto,  
y marinero agradable,  
ya se llenan estas velas  
de un viento fresco y suave.  
Y, aunque descubriendo el cielo  
con esa luz inefable,  
hoy en vos tomamos puerto  
de la gloria perdurable. (446a)

Pero el sentido pleno de la imagen solo se percibe en contraste con una escena precedente:

Loco       ¿Perdiste en el golfo el miedo  
              y tienes miedo en bonanza?  
AbdenagaEn mar de dolor me anego:  
              cúbreme por que no vea  
              visión tan horrible y fea. (436b)

Esa *horrible y fea* visión no era otra cosa que el demonio. La Virgen es el puerto en que, por fin, se neutralizan el dolor y el horror del pecado.

Y, junto a los comentarios irónicos y los enlaces simbólicos, la latencia diabólica también podía sugerirse por medio de una tercera vía relacionada con la caracterización de los personajes y, por tanto, vinculada directamente con el desarrollo de la acción. Son esos casos, tan frecuentes en las comedias de base religiosa, en los que algunas figuras juegan un papel antagonista hasta el punto de convertirse, consciente o inconscientemente, en aliados del diablo. Como Matilde arriba, estos *semidiablos* adoptaban una retórica que los coloca, actancial y axiológicamente, al lado del maligno. Ya mencionábamos antes el ejemplo de Decio, glosado irónicamente por el gracioso. La caracterización tradicional del diablo lo convertía en adalid de pecados capitales como la soberbia, la ira o la envidia. Soberbia por haber aspirado a ocupar el trono de Dios; envidia y sed de venganza, porque fue la forma humana y no

la angélica la elegida para la encarnación; e ira, por la rabia de saberse eternamente condenado sin posibilidad de redención: “The Devil –recuerda Russell (1984, 97)– fell because of pride; he freely chose to try to be independent of God, to be a principle in his own right”, cosa imposible, por cierto.<sup>13</sup> Es por eso que los tres pecados se asignan de forma inmediata a la potestad del diablo. Soberbia y envidia extremas convergían, en el parlamento del emperador, con menciones explícitas a la ciencia angélica y al infierno, dando lugar a un discurso que sin duda podría haber pronunciado el mismísimo demonio. Siendo Decio el adelantado gentil que persigue a los cristianos, las implicaciones de sentido están claras.<sup>14</sup>

Y, junto a la soberbia, la envidia y la ira, diabólico era el pecado por antonomasia y que tanto podía aprovecharse sobre las tablas: la lujuria.<sup>15</sup> Como en el caso de Gerardo que veíamos al principio, un discurso luciferino es también el que emplea Abdenaga en *El azote de su patria* para describir el alcance temerario de su amor:

Soy un señor agraviado  
de un esquivo corazón,  
soy áspid fiero pisado,  
soy ponzoñoso dragón  
de mí propio inficionado.  
Soy águila que volé  
al sol que no resistí,  
soy Ícaro, que llegué,  
al cielo, donde subí,  
y en su esfera me abrasé. (444ab)

El guiño demoníaco del discurso se hace todavía más evidente gracias a la mención al vuelo de Ícaro aducido tantas veces como prefiguración de la caída del ángel.

La irrupción demoníaca estaba cargada, sin duda, de efectismo visual y apelaba de forma más directa que nunca a la emotividad del público. Pero, en rigor, lo que hacía era confirmar plásticamente lo que la poesía había ido dejando claro por medio de guiños irónicos, correspondencias simbólicas y apelaciones más o menos directas al

<sup>13</sup> Sobre esta relación del relato del ángel caído con los pecados antonomásticos del diablo vid. Russell (1984, 250 y ss.).

<sup>14</sup> La relación del paganismo con la demonolatría queda reflejada en el propio texto bíblico. En realidad, la otredad se explicó casi siempre en términos de demonización. No he incluido en el corpus una pieza, *San Luis Beltrán*, porque la autoría moretiana ha quedado prácticamente descartada, pero ofrece un ejemplo interesante en este sentido. Teodorinda, reina india, deja ver un punto de soberbia que la acerca a lo pecaminoso: «Señora soy de aquellos que me adoran / sin que sin esperar ca un punto vivan / y aún a mí me sujeto de tal modo / que soy señora de quien lo es de todo» (15a). Aquí no es el paganismo, sino el indigenismo –alteridad en cualquier caso– lo que se demoniza.

<sup>15</sup> Matiza Russell (1984, 79) que esta vinculación no deriva directamente del concepto cristiano de oposición al bien que, en principio, nada tiene que ver con la sexualidad desenfrenada, sino con el enlace folclórico con los dioses de la fertilidad y la caza.

conocimiento que todo espectador medio podía tener sobre la idiosincrasia diabólica. Porque si la razón de ser del drama era hacer visible lo invisible, Moreto, como todos sus contemporáneos, tenía que buscar la manera de mostrar algo tan intangible como esa insidiosa y constante influencia demoníaca. El maligno estaba siempre ahí, latente, cuando se producía un desafío a la ley de Dios. Sirvan como colofón sus propias palabras en *El azote de su patria* cuando la Fe intercede para salvar a Abdenaga y él se autodefine como instigador de sus pecados:

Yo soy la pertinaz inobediencia  
 deste rebelde miserable y loco,  
 cautivo de seis años en Valencia,  
 causa de que a más furia me provoco. (437)

### **La aparición del demonio. Valor escénico.**

La presencia efectiva del maligno sobre las tablas marca un punto de inflexión en el desarrollo dramático. Su aparición no se limitaba a mostrar su constante influencia en la vida de los hombres –porque, como ya sabemos, para eso no era necesaria su manifestación visible–; sino que configuraba un microcosmos específico en el que lo sobrenatural se fusionaba de forma explícita con la vida cotidiana. Pero esto se lograba por medio de una serie de recursos –tramoyísticos, escénicos y propiamente dramático-literarios– que apelaban por diferentes vías a la respuesta emotiva del público. A veces, la irrupción del diablo en el tablado venía sazonada de todo un alarde de espectacularidad que resaltaba su procedencia ultramundana; otras, se producía casi de forma espontánea, en un contexto altamente naturalizado que lo recibía como a un personaje más.<sup>16</sup> En ambos casos, la tensión estaba garantizada, por el efectismo de la escenografía, por la alta dosis de intriga que rodeaba siempre al maligno o por una eficaz combinación de ambas.

En nuestro corpus, tenemos ejemplos de ambos extremos: en *El más ilustre francés* y *El azote de su patria*, la aparición del diablo se enmarca en sendas escenas de fuerte carga espectacular. La primera –ya lo mencionaba arriba– arranca con una escena prologal que evidencia el sustrato sobrenatural de la acción. Nathalie Gemin (2005a) confirma que es el medio que utiliza Moreto para corroborar que Bernardo es, efectivamente, un elegido de Dios. En este caso tramoya y poesía se alían en un cuadro cargado de sentidos:

*Corre una cortina y aparece San Bernardo, de estudiante, galán,  
 durmiendo en una silla, y un bufete con libros y, junto a él, y en lo alto del*

<sup>16</sup> Más allá de la intencionalidad específica del dramaturgo en la configuración de la acción, esto es el reflejo de la tensión medievalismo-barroquismo inherente a la comedia religiosa; una tensión que en un género, el drama sacro, de honda tradición medievalizante nunca llegó a superarse del todo, ni siquiera en tiempos de plena consolidación del arte nuevo.

*tablado, se correrán dos cortinas, se verá a un lado un ángel y el demonio a el otro lado, ambos a dos en tramoyas. (137v)*

La irrupción del diablo se enmarca en un contexto cuya desnaturalización se evidencia en varios frentes. Visualmente, el demonio no aparece al nivel de los personajes humanos, San Bernardo en este caso, sino *en lo alto del tablado* y junto a otra figura de evidente filiación sobrenatural.<sup>17</sup> El valor simbólico del contraste entre los dos niveles de acción es algo que ya estudió con detalle John E. Varey (1987). Pero, además, el hecho de que el santo esté dormido intensifica la proyección ultramundana de toda la escena: el sueño se convierte, desde la literatura clásica –y como se testimonió tantas veces en la pintura<sup>18</sup>– en un enclave fronterizo entre lo real y lo imaginado, algo que en el Barroco estaba llamado a adquirir una importancia capital. La carga simbólica y fuerza plástica de la estampa se intensifica con la lucha dialéctica, incluso física, entre ángel y demonio; hasta culminar en un alarde tramoyístico:

Ángel	Baja a tu centro, tirano, que en este brazo se infunde aliento de Dios.
Demonio	Rabioso can intento ser, que ocurre a la venganza en la piedra ya que en el dueño no pude.

*Húndese debajo del tablado y el ángel vuela. (138v)*

Y el propio contraste hundimiento-vuelo, de indudable efectismo visual, se erigía en testimonio plástico de toda una cosmovisión.

En *El azote de su patria*, la irrupción del maligno se retrasa hasta la mitad de la segunda jornada, como sabemos. Pero eso no impide que se busque también la desnaturalización. A simple vista, encontramos analogías evidentes con la escena que acabamos de analizar:

*Parece en lo alto el demonio como que derriba la casa de Abdenaga y una paloma sobre la casa revoloteando. (436a)*

<sup>17</sup> En plena relación con lo que comentábamos en la nota anterior, recuerda Fernán Huerta Viñas (1991) cómo estas confrontaciones ángel-demonio eran propias del teatro religioso primitivo, anterior a la comedia nueva. La evolución natural del drama tendió a *humanizar* el conflicto. Pero –añadimos– los vestigios de esa tradición escénica medieval y renacentista, tal vez por su intrínseco efectismo, nunca llegaron a desaparecer del todo.

<sup>18</sup> Encontramos ejemplos en el *Sueño del caballero* (1504), de Rafael; y, ya en el Barroco, *El sueño del patricio Juan* (1662-65), de Murillo; o *El sueño del caballero* (h. 1670) de Antonio de Pereda.

De nuevo, una disposición espacial destacada; y, de nuevo, una lucha –física aquí– con el enviado de Dios –símbolo antonomástico del Espíritu santo en este caso–: «Forcejea por derribarla y no puede» (436a). Pero, además, la dimensión sobrenatural de la escena se confirma con la aparición de dos personajes alegóricos, la Justicia Divina y la Fe, también en medio de un cuadro de fuerte carga audiovisual: «Con música se descubre un trono en lo alto y en él la Justicia Divina y la Fe» (436b). Si el sueño era, en *El más ilustre francés*, el filtro que marcaba los límites entre un mundo y el otro, aquí nos encontramos, muy significativamente, a un Abdenaga que no es capaz de ver al demonio hasta que no intercede la Fe. El sentido es diferente, pues ya veremos cómo en este caso la *ceguera* adquiere *per se* una connotación moral, pero ambos recursos constituyen una barrera explícita entre dos mundos que permanecen, en algún sentido, separados.

Algo distinto sucede en *Los siete durmientes*, donde el diablo rebaja su *dignidad* sobrenatural para inmiscuirse en la acción como un personaje más, al menos en apariencia. No es casual por tanto que, en esta pieza, su aparición se retrase hasta el comienzo de la tercera jornada. Esto no menoscaba el grado de tensión inherente a la presencia diabólica, pero modificaba sin duda sus fuentes: no se dejaba todo, o casi todo, al poder fascinador de los recursos sensoriales, sino que se pulsaban resortes psicológicos y emocionales más profundos. Y, además, a falta de espectáculo visual, se privilegiaban las posibilidades discursivas y retóricas de una figura fuertemente arquetípica. La aparición del demonio se inserta en un contexto que le era especialmente propicio –la persecución de los cristianos–. Como si de un edicto imperial se tratara, resuenan unas *voces del infierno* totalmente naturalizadas:

*Dentro el demonio*

No quede cristiano vivo,  
ea, amigos, todos mueran,  
vengad la injuria a los dioses,  
lograd aplausos del César. (23a)

Y, acto seguido, “sale el demonio” (23a) al mismo nivel escénico que los demás personajes y sin ningún efecto especial que adorne su entrada. Suposiciones más o menos fundadas aparte, lo único que tenemos es, otra vez, su palabra:

Opuesto al poder del cielo,  
infernial furia me emplea  
en desvanecer a Dios  
los auxilios que decreta  
a favor de los humanos  
con prevista providencia,

a quien yo del fuego eterno  
salgo a estorbar con más pena. (23a)

Rabia y envidia del género humano son las notas emblemáticas que destaca ahora el maligno en su autopresentación. Y, por si quedaban dudas, los comentarios irónicos del gracioso iluminan la escena y le inyectan una dosis de humorismo que, como veremos más adelante, tendrá una relevancia fundamental. En el momento en que el demonio irrumpe en escena, la comedia adquiere un cariz muy específico. Bien marcando claras distancias entre el más acá y el más allá, bien naturalizando su entrada, lo cierto es que su aparición es la prueba palpable de la influencia efectiva de lo sobrenatural en el devenir de los acontecimientos.

### **El demonio como personaje dramático**

Sin traspasar en ningún caso esas constantes arquetípicas que lo caracterizaban convirtiéndolo en una figura de comportamiento y retórica predecibles, el demonio –y su *modus operandi*– se singularizaban, en grados diversos, al integrarse en el contexto dramático. La versatilidad diabólica, unida a su conocimiento mágico y sus maléficas dotes persuasorias, podía ser muy aprovechable en un tipo de teatro, la comedia nueva, en la que enredo e intriga se perfilaban muchas veces como ejes estructurales. Más allá del sentido trascendente, cósmico, de sus motivaciones, el diablo participaba de y en una acción dramática cerrada y acorde con el paradigma del arte nuevo. Sus estrategias específicas variaban, claro, de una comedia a otra, pero, desde el punto de vista funcional, siempre ejercía de antagonista, tratando por todos los medios de imponer su pervertida escala de valores y haciendo avanzar, así, el conflicto dramático. A veces, podía convertirse en auténtico jefe de operaciones, una especie de director de escena que movía insidiosamente los hilos de la acción. Otras, su implicación era más limitada, casi anecdótica, pero suficiente para expresar metonímicamente su constante latencia. Verdadero juego dramático o guiño sutil al espectador, en el momento en que el diablo aparecía sobre las tablas, se abría toda una serie de posibilidades que los dramaturgos aprovechaban con propósitos diversos. Los demonios moretianos, como no podía ser de otro modo, intervienen explícitamente en la acción dramática siguiendo un paradigma de comportamiento más o menos fijo: su propósito primario será, siempre, intentar embaucar a los personajes virtuosos, sirviéndose, muchas veces, de otras figuras más cercanas a él en lo axiológico. De nuevo, su condición de *dramatis personae* se superponía a su trascendencia permitiéndole entrar con naturalidad en contacto con un entorno cotidiano, interactuar con los demás caracteres y asumir roles que, a veces, se nos revelan intensamente humanizados. Con todos los matices que queramos, el diablo sobre las tablas se convertía en un personaje dramático más, con una función orgánica dentro de la acción de la comedia. Así queda testimoniado, en grados diversos, en las tres piezas moretianas.

Tal vez donde más difuminada está esa *humanización* demoníaca, en beneficio de un simbolismo que preserva su alcance cósmico, es en *El azote de su patria*. Ya veíamos arriba que su aparición se retrasa hasta la mitad de la segunda jornada, pero ya comprobaremos cómo el momento de irrupción no es *per se* decisivo en lo referente al grado efectivo de influencia. Lo que sí es determinante aquí es el hecho de que su presencia se enmarca en un contexto fuertemente desnaturalizado en el que intervienen incluso personajes alegóricos como la Justicia Divina y la Fe. Tanto es así que Abdenaga ni siquiera puede verlo: «Hablas y nadie se ve» (436b) le dice sorprendido al Loco, que enseguida deja claro ese sentido simbólico de la no percepción demoníaca:

¿No lo veis? Tendréis antojos,  
que esos ojos no son ojos  
si duermen los de la fe.  
La misma justicia es  
con el castigo y furor.  
¡Ay de la vida interior  
si no os escapáis por pies!  
(...)  
Dadle luz para que vea,  
Fe, que intercedéis por él  
con alma y con pecho fiel  
para que os adore y crea. (436b)

Es entonces, con la intercesión de la Fe, cuando por fin Abdenaga ve, no sin temor, al demonio:

*Sale por abajo el demonio y vele Abdenaga y espántase.*

Abdenaga	¡Ay de mí!	
Loco		Ten esperanza.
Abdenaga	Muerto soy, sin vida quedo.	(436b)

El diablo se convierte, irónicamente, en un agente activo de la conversión –todavía imperfecta– del apóstata: es el miedo a la visión demoníaca lo que le lleva al arrepentimiento pues, en rigor, la escena es una modelación plástica de la atrición.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> La representación de la imagen del infierno y el demonio como estrategia para atemorizar y suscitar, desde ahí, el arrepentimiento, fue frecuente entre los predicadores y moralistas barrocos. Fray Luis de Granada, en el *Libro de la oración y meditación*, de fuerte impronta ignaciana, dedica un capítulo a la “Meditación de las penas del infierno” y, mediante la técnica de la composición de lugar, apela primariamente al temor: “Será conveniente imaginar el lugar del Infierno como un lago oscuro y tenebroso, puesto debaxo de la tierra, o como un pozo profundísimo, lleno de fuego, o como una ciudad

Al ser la presencia diabólica lo que permite transmitir visualmente los procesos de conciencia del protagonista, se convierte, claro, en agente de dramaticidad. Pero, desde luego, no podemos hablar del diablo como agente dramático en el sentido en que lo vemos en las otras piezas.

Como en *El azote de su patria*, también en *El más ilustre francés* la irrupción del maligno tenía poco de natural: si recordamos, demonio y ángel aparecían en escena mientras Bernardo dormía, creando una llamativa impresión de dualismo, aunque solo fuera en lo visual. Pero aquí esa proyección simbólica de la figura diabólica no es incompatible con una intervención activa en el desarrollo de los acontecimientos. La acción dramática se perfila como la concreción de un conflicto cósmico que se explicita visual y verbalmente; concreción en la que el diablo tendría que terminar descendiendo a los cauces de lo cotidiano:

Ángel     ¿No sabes que de Bernardo  
              soy custodio, y que me incurre  
              su defensa, y que tus trazas  
              o las vence o las confunde?  
              Que, aunque en juveniles bríos  
              ancianidades ilustres,  
              persuade en atenciones,  
              domesticando costumbres.  
              ¿Qué intentas?  
              (...)

Demonio Yo a pervertirle me ofrezco. (138ra-38va)

Y precisamente de la lucha dialéctica entre ambos se desprenden los parámetros básicos que dan sentido a la acción dramática:

Ángel     Ya he dicho que el cielo ampara  
              esta causa.

Demonio                     Mal presumes,  
                                  que libre albedrío tiene  
                                  y puedo hacer que se mude.

Ángel     Auxilios le dará el cielo.

Demonio Es en vano, ya me opuse.

---

espantable, y tenebrosa, que toda se arde en vivas llamas; en la cual no suena otra cosa, sino voces, y gemidos de atormentadores, y atormentados, con perpetuo llanto, y crujir dientes” (XIII, 190). Y todavía más en consonancia con la escena de *El azote*: “Los ojos deshonestos, y carnales, serán atormentados con la visión horrible de los demonios; los oídos, con la confusión de las voces, y gemidos, que allí sonarán; las narices, con el hedor intolerable de aquel sucio lugar; el gusto, con rabiosísima hambre, y sed; el tacto de todos los miembros del cuerpo, con frío y fuego insoportable” (XIII, 191)



Ángel Desvaneceré tu intento.  
 Demonio No hay mal que me dificulte.  
 Ángel Pondré una argolla en tu cuello.  
 Demonio Romperé sus inquietudes. (138vb)

En enfrentamiento prologal entre el ángel y el demonio sienta, como ya vimos, las bases sobrenaturales de la acción. Y todo el desarrollo dramático tendrá que interpretarse a partir de estas claves iniciales. El propósito maligno del demonio no se quedaba en la esfera sobrenatural, como sucedía en *El azote*, sino que desciende a lo humano filtrándose de forma activa hacia los entresijos de la acción. Tras la escena prologal, el demonio desaparece hasta la segunda jornada. Mientras tanto, su influencia insidiosa –ya lo hemos visto– se concretaba en comportamientos y actitudes humanas, aparentemente cotidianos que dependían, en última instancia, de sus dotes como director de operaciones en la sombra. Pero en esta pieza, su rol como *dramatis persona* se hace especialmente evidente en algunos momentos clave de la acción. Reaparece lamentando la excelsa virtud de Bernardo y reiterando sus intenciones:

Pero a vencerle me obligo.  
 Válganme aquí mis cautelas,  
 transformaciones y engaños,  
 y mentidas apariencias. (149va)

La lista de medios con los que cuenta para llevar a cabo su propósito de victoria no puede ser más ilustrativo: transformaciones, engaños y apariencias. Ese, el de la falsedad, era su verdadero dominio, y era ahí –y solo ahí– donde podía explayarse. Polimorfismo, ubicuidad, desapariciones, fingimientos... eran las posibilidades que le ofrecía la ciencia angélica que nunca había llegado a perder, y se revelaban muy acordes con esa escala de valores, mundana, que era en sí misma un engaño. No es casual, por tanto, que su primera estratagema pase por adoptar la forma de Matilde con el objetivo de tentar y hacer caer a Bernardo:<sup>20</sup>

De Matilde he de tomar  
 la forma, bien que en estrecha  
 religión, a Dios consagra  
 víctimas de sus potencias.  
 Él viene, ahora mi industria  
 le instimule con torpezas,  
 que si consigo el efecto

---

<sup>20</sup> Sobre el paralelismo de la tentación demoníaca a Eva y la tentación amorosa, vid. Russell (1984, 255 y ss.).

del impulso que me alienta  
a mis insignes trofeos  
daré singular materia. (149va)

Como la propia Matilde arriba, cuando se consagraba al dios Amor y pedía que se cumplieran sus propósitos, el propio demonio *cruza los dedos* para que todo salga según sus cálculos. La consiguiente tentación de Bernardo se convierte en un episodio crucial en el avance de la acción dramática y en la caracterización del propio santo. Su temor a dejarse arrastrar por los requiebros de la Matilde fingida, aunque lo humaniza, no es óbice para que se imponga su virtud y se venza a sí mismo y, por ende, a un diablo que –típico en él– intenta convencerle de que ya está perdido. Concedor de la fortaleza de su contrincante, su estrategia de manipulación va más allá del simple empleo de sus habilidades persuasorias. La añagaza del maligno consiste, esta vez, en captar la benevolencia de su víctima condescendiendo *a priori* con sus propias convicciones, para negarlas, acto seguido, aprovechando un mínimo atisbo de debilidad o duda:

Matilde ¿Yo te quito el cielo?  
Bernardo Sí,  
cuando dispones los medios  
para caer en la culpa.  
Matilde ¿Pues has caído?  
Bernardo La temo.  
Matilde Sin llegar a ejecutar  
son en vano los recelos.  
Bernardo No importa la ejecución  
cuando sobra un pensamiento.  
Matilde Si llegaste a consentir,  
logróronse mis intentos,  
si el pensamiento es lo mismo  
que la obra, el argumento  
es ocioso, pues sin duda  
tienes cometido el yerro.  
Bernardo Dices bien, si el resistirme  
no se lo debiera al cielo:  
mi pensamiento es salvarme.  
Matilde (Ap. Mal haya tu pensamiento)  
Dudar la misericordia  
de Dios ni admito ni apruebo.  
Bernardo ¿Quién lo duda?

Matilde                                  Tú, pues juzgas  
que es preciso impedimento  
para salvarse el pecado. (150vab)

Es la reformulación perversa –y a estos extremos llega la malignidad diabólica– de aquella máxima tomista que contemplaba que la llamada de la gracia no negaba, sino que apelaba, a la naturaleza humana: “La gracia no anula la naturaleza, sino que la perfecciona” (I, q. I, a.8). La falsa Matilde no aboga por un hedonismo o vitalismo radicales que habrían espantado a Bernardo, sino que juega con sus propios esquemas mentales. Y, así, de forma más que irónica tratándose del diablo, llega a propugnar la eficacia del arrepentimiento:<sup>21</sup>

Matilde    Yo me acuerdo haber leído,  
                  volviendo a tu pensamiento,  
                  que de un grande pecador  
                  se hace un varón perfecto,  
                  respóndate por mí Pablo,  
                  y otros muchos. (150vb)

“Volviendo a tu pensamiento”, dice bien significativamente, dejando claro el eje sobre el que gira su estrategia de manipulación. Al final, Bernardo vence, no sin esfuerzo, sumiendo al diablo en su rabia arquetípica y avanzando en su ascenso hacia la santidad. Es seguramente la mayor de las ironías, pero muy frecuente en toda la tradición hagiográfica: la estratagema del demonio se vuelve contra sí mismo al derivar, en última instancia, hacia un apuntalamiento de la virtud y la grandeza moral del santo.

En *Los siete durmientes*, la irrupción del diablo se naturalizaba en la acción; no había grandes alardes escénicos que anunciaran su procedencia ultramundana. Y es el propio ambiente gentil el que, sin quererlo, le termina invocando. Su misión fundamental no es tanto atentarse contra un solo hombre, sino frenar la expansión del cristianismo y, por ende, vengarse de quienes lo han difundido. Su habitual inquina contra el género humano se suma aquí a ese cometido *institucional*, casi bélico, de defender su territorio frente a las agresiones externas. Cuando *los siete durmientes* salen de la cueva, en un tiempo en que ya se había promulgado la oficialidad del

---

<sup>21</sup> Aunque no podemos entrar en profundidad en esta cuestión, es interesante reseñar que la propia dialéctica posibilidad-imposibilidad del arrepentimiento juega un papel rector en el desarrollo de la trama. Mientras Gerardo o Matilde, por muy malignos que lleguen a ser, siempre cuentan con la vía del arrepentimiento que se termina imponiendo, una de las grandes frustraciones del maligno es precisamente la imposibilidad de arrepentirse. De ahí que sus apelaciones al valor del arrepentimiento no dejen de ser un engaño con la verdad: por más que él intente perder al hombre, este siempre podrá salvarse. De ahí su maléfica envidia.

cristianismo –aunque ellos no lo sepan–, el diablo intenta engañarles fingiendo que hay un edicto imperial contra ellos. En un principio, solo escuchamos su voz:

No quede cristiano vivo,  
 ea, amigos, todos mueran:  
 vengad la injuria a los dioses,  
 logrando aplausos del César. (23a)

Y, una vez visible, hace explícitas sus intenciones:

Y pues una noche piensan  
 que solamente han dormido,  
 yo les pondré en la presencia  
 con figuras aparentes  
 de diabólicas quimeras  
 el mismo tiempo pasado. (24a)

Un propósito plenamente acorde con el radio de acción del padre de la mentira. Para llevarlo a cabo, adopta apariencia humana: “Tomando yo forma / corporal mi engaño empieza” (24a), e intenta confundir a los durmientes, convenciéndoles de que el cristianismo sigue siendo una religión perseguida a pesar de las evidencias:

Y ha mandado publicar  
 que ya a Cristo se venera  
 y estas cruces poner manda  
 a la entrada de las puertas  
 para que entren engañados  
 y cogerlos dentro de ellas. (24a)

Porque, a pesar de las intrigas diabólicas, los protagonistas solo reciben indicios visibles del triunfo cristiano. Y, contra eso únicamente podía luchar con técnicas de distorsión sensorial, la verdadera potestad del maligno. Donde estaba el templo, aparecen el palacio del César; y en lugar de la fiesta en honor de San Lorenzo, un desfile de damas y galanes que celebran las bodas de Decio y Penélope:

Serapión Dices bien, porque aquí salen  
 al César acompañando  
 de gala todos los suyos.  
 Dionisio Y el vulgo alegre en saraos  
 va delante, previniendo  
 su alegría y sus aplausos:  
 verdad nos dijo aquel hombre. (26b)

Pero, a pesar del desconcierto e incluso temor de los durmientes ante las amenazas del Decio fingido, el maligno no consigue neutralizar, ni siquiera con sus añagazas, el poder imparabile de la verdadera fe. El triunfo de la mentira era una mera apariencia que contribuía a intensificar la tensión dramática hacia la apoteosis final. De nuevo, el maligno huye derrotado:

¡Oh! Cúbrame el abismo,  
en las llamas eternas de mí mismo,  
pues el poder de Dios ya se declara  
contra mi industria de su gloria avara,  
pues toda la ciudad tiene evidencia  
de lo que puede obrar su omnipotencia. (30a)

No podía ser de otra manera. Porque, en realidad, su capacidad de influencia en la acción dramática era un trampantojo de enormes posibilidades dramáticas y escénicas, pero nada más que eso. El conferirle la dignidad de *dramatis personae* era la dramatización plena de esa gran ironía que le acompaña siempre. Hiciera lo que hiciera, solo podía hacerlo con licencia de Dios; su radio de acción era limitado, y su capacidad de modificar el orden de los acontecimientos era un mero espejismo. Su propia funcionalidad dramática se convertía de por sí en metáfora de su inconsistencia. Y el *súmmum* de su no-ser se conseguía cuando, más allá de toda su malignidad, el demonio se ponía al servicio del humor.

### **El diablo y la comicidad: una combinación cargada de sentidos**

Símbolo del mal absoluto, adversario de Dios y enemigo emblemático del género humano, el diablo parecía destinado a inspirar temor por encima de cualquier otra cosa. Y, efectivamente, literatura, arte y predicación forjaron esa imagen temible del maligno consolidada, en última instancia, por la creencia popular. Pero, junto a ella, también germinó otra imagen opuesta, aquella que convertía al demonio en una figura bufonesca sin un ápice de esa dignidad que le había conferido su prehistoria angélica; un ser risible cuyo radio de influencia no iba mucho más allá que el de cualquier alcahueta mediocre.<sup>22</sup> Ambas imágenes pervivieron a lo largo de los siglos, con presencia diversa dependiendo de las épocas, pero sin que ninguna llegara a eclipsar por completo a la otra, sino reforzándose mutuamente, por paradójico que pueda llegar a parecer. Recuerda precisamente Russell (1984, 63) que

---

<sup>22</sup> Sobre esta doble cara del diablo se ocuparon, entre otros, Julio Caro Baroja (1966) en relación con las artes plásticas; y Maxime Chevalier (1986) en lo literario.

It is no coincidence that the period in which the Devil was most horribly immediate during the witch craze of the fifteenth to seventeenth century is the period in which he commonly appeared on stage as a buffon.

Mientras que la idea de un diablo terrorífico y amenazante enfatizaba la connotación de misterio y sobrenaturalidad, al diablo cómico se le miraba de frente, en todas sus casi humanas debilidades. Y, en el Barroco, la época del claroscuro y la extremosidad por antonomasia, el demonio podía muy bien explotar su dimensión grotesca y jugar, de manera más eficaz que nunca, con su doble cara. Pero además, aparte de esta significativa proyección estética, la ridiculización del diablo conectaba directamente con la finalidad moralizadora y ejemplar del arte religioso del período. Julio Caro Baroja (1989, 100 y ss.) recuerda cómo incluso los más piadosos se reían del diablo en el siglo XVII; y Rainer Hess (1965) analizó hace años cómo justamente esta degradación del demonio se había perfilado como una fuente básica de comicidad desde las primeras muestras románicas de drama religioso. La comedia nueva, producto esencialmente barroco, ofrecía el soporte básico para explotar esa vena humorística del maligno: la presencia, casi obligada, del gracioso incluso en aquellas piezas –las hagiográficas– donde había que conferirle a todo un sentido trascendente. Sobre las tablas, demonios y graciosos convivían –a veces con naturalidad–, algo que se convertía, desde diversos frentes, en resorte de efectos cómicos. El gracioso, con esa cosmovisión hedonista y mundana, se situaba, seguramente sin pretenderlo, en la escala axiológica del diablo. Algo que, en las piezas no religiosas simplemente le caracterizaba o, en todo caso, creaba un eje contrastivo respecto a los protagonistas, adquiriría un marcado alcance moral en las comedias hagiográficas. Pero no deja de ser, otra vez, irónico –y aquí laten los gérmenes de la comicidad– que el personaje más próximo al demonio agotase su existencia en los límites del drama. A diferencia de los santos, de los personajes históricos o del diablo mismo, el gracioso era una creación *ad hoc* para sazonar la comedia, pero no adquiriría trascendencia alguna. La dignidad del maligno quedaba así vapuleada en varios niveles: los adalides de su cosmovisión –y por tanto sus aliados muchas veces en términos actanciales– eran personajes vulgares y sin entidad más allá del microcosmos escénico; y, además, eran estas mismas figuras las que, a veces, lograban ridiculizarle. La risa se convierte en la estrategia para conferir plasticidad a algo tan intangible como la inconsistencia y la debilidad del demonio.

En nuestro corpus, vemos ejemplos significativos de esta ridiculización diabólica en *El más ilustre francés* y *Los siete durmientes*, pues en *El azote de su patria* no hay comicidad.<sup>23</sup> Cuando el demonio de *Los siete durmientes* se manifiesta, primero de voz y luego de presencia como ya vimos, el gracioso Serapión rebaja en todo

<sup>23</sup> La presencia o no de la comicidad en las piezas hagiográficas es, como sostuve recientemente en un trabajo en prensa sobre el gracioso en las comedias de santos lopescas, un indicio más de esas tensiones inherentes al género del drama sacro, cuyo desarrollo testimonia estadios evolutivos muy distintos que no siempre quedaron superados al imponerse uno superior.

momento su dignidad maléfica con comentarios que apelan a la imagen folclórica y tradicional del infierno:<sup>24</sup>

Serapión ¡Hola! En este monte deben  
de hacerse muchas hogueras,  
que viene el aire caliente.  
Dionisio ¿Qué imaginas?  
Serapión Que nos queman  
porque huele a chamusquina  
y me parece pez griega. (23a)

Y poco más adelante, cuando el diablo ya se ha hecho visible:

Serapión No tuviera en este campo  
mal de madre nuestra abuela.  
Dionisio ¿Por qué?  
Serapión ¿Pues no lo has sentido?  
Huele a azufre que penetra. (23b)

Más allá del evidente valor degradador que tienen, en sí mismas, las observaciones de Serapión, es significativo que sea justamente el gracioso el que percibe todas esas pruebas sensibles de la presencia diabólica. Y se deja bien claro que es él –y solo él– quien nota su inminente llegada gracias a las intervenciones retóricas de Dionisio.

En *El más ilustre francés*, ya sabemos que la influencia del demonio es explícita desde el principio. Al arrancar la tercera jornada, y tras sus constantes derrotas, vemos cómo aquel activo director de operaciones que se enfrentaba al ángel en la primera escena y que tentaba al mismo San Bernardo haciendo gala de sus innegables dotes de manipulador, termina ocupándose de nimiedades. Las elaboradas estratagemas que había prometido se quedan en travesuras casi pueriles que testimonian su impotencia. Para evitar que Bernardo llegue a Roma y evite un cisma eclesiástico, rompe las ruedas del carro. A esto se reduce su poder:

Ya llega. Soberbias manos,  
pues con vosotras me truje  
la mitad del firmamento,  
haced que el coche no surque,  
romped, quebralde las ruedas,  
que agora es tiempo que triunfe  
desde abad, deste Bernardo  
que mis intentos destruye.

<sup>24</sup> Sobre el personaje de Serapión se ocupa Nathalie Gemin (2005b).

*Entra por una puerta y sale por otra con media rueda de coche  
quebrada. (153va)*

La imagen del demonio rompiendo un carro y llevándose la rueda a cuestas es de por sí degradante. Pero no todo se queda aquí, sino que el proceso de ridiculización del diablo se va desarrollando a un ritmo cada vez más intenso. Y de esto es responsable el gracioso. Cuando vuelve el maligno, «de caminante» (154ra), la reacción de Colín ha de resultarnos familiar:

Aunque con narices chatas,  
no dejo de oler, y, si  
el olfato no me engaña,  
huele a pastillas de azufre.  
no sé quién diablos lo causa. (154ra)

Bernardo, ahora sí, termina reconociéndolo y es entonces cuando comienza una sucesión de escenas dirigidas a degradarle por la vía del humor. Primero, le utilizan a él mismo como rueda:

Ya pardiez el seor demonio  
como si fuera de pasta  
en lo roto de la rueda  
asienta. (154vb)

Aprovechando al máximo las posibilidades de la ironía, el polimorfismo proverbial del diablo se reformula desde lo grotesco. Y, poco más adelante, tiene lugar una lucha física y dialéctica con Colín de la que, muy significativamente, sale derrotado. La forma en que lo trata el gracioso –insultándolo reiteradamente– y las consiguientes quejas del maligno son fuente de comicidad y, al mismo tiempo, menoscaban su dignidad maléfica. La imagen del demonio en estas escenas finales dista mucho de la de su irrupción inicial, en lo alto y frente al ángel. Ahora es un *pobre diablo* vapuleado por un personaje insignificante que solo vivirá mientras dure la comedia:

Gerardo ¿Cómo lo trae desa suerte?  
Colín Porque es un grande bellaco  
Demonio ¡Que esto los cielos permitan  
reniego de quien ha dado  
ocasión de mis desdichas!  
Colín Oye, pues si cojo un palo  
tengo que hacer que no gruñá  
entre dientes. (155vb)



Incluso llega a ponerse a su altura:

Demonio                      Vengaré  
esta injuria en ti.  
Colín                              Y sepamos  
si hemos de ser muy amigos  
porque si al refrán miramos  
aún en el infierno es bueno  
tenerlos.  
Demonio                      Entre mis manos  
has de morir, atrevido  
hombrecillo, vil donado.  
*Hace que le ahoga y dale de coces (156 va)*

Pero, al final, ni ciencia angélica ni malignidad le sirven frente al poder de Dios. El diablo tiene que irse, entre gritos de rabia y frustración, reconociendo su derrota:

Corrido vuelvo al abismo  
a lamentar mis agravios  
vencido de un hombre humilde  
que me impele a tantos daños.  
Guárdese el mundo de mí,  
que este enojo en que me abraso  
podrá ser vengarle en quien  
más se rinde en su letargo. (156vb)

El fracaso del demonio se convierte, por sí mismo, en testimonio de la excelsitud del santo y de la omnipotencia divina. No cabía otra posibilidad. Pero, aunque desaparezca, no desaprovecha la oportunidad de anticipar futuras insidias que trascienden ya el microcosmos dramático para proyectarse hacia todos y cada uno de los espectadores. Es el guiño ejemplarizante que Moreto desliza bajo un entramado primordialmente poético; una cierta dignificación de un personaje que, a pesar de haberse visto vapuleado, ridiculizado y degradado, no podía morir con la comedia.

### Conclusiones

Sobre las tablas, el demonio asumía dos funciones primordiales: como cualquier otro personaje, se integraba en un contexto dramático tan variable –porque a eso aspiraba el arte nuevo– como la vida; pero, al mismo tiempo, su filiación sobrenatural le convertía en portavoz de un conflicto cósmico que se proyectaba mucho más allá del pequeño mundo del hombre, aunque hundiera sus raíces en él. Expresar esta lucha

desde los cauces de la visión dramática exigía concreción y plasticidad; había que trasladar lo intemporal a una acción *in fieri* sin que se resintieran esas claves de eternidad. Ahí entraba el demonio. Teología, folclore, religiosidad popular, literatura piadosa... habían forjado, no una, sino varias imágenes de la que se consideró, tradicionalmente, la antonomásica personificación del mal. Y el drama podía aprovecharlas casi todas. Moreto, como todos los dramaturgos de su generación, conocía bien al diablo y las posibilidades que le ofrecía en la composición de aquellas comedias centradas prioritariamente en lo espiritual. Encarnaba de forma *modélica* a una de las facciones del conflicto y, al mismo tiempo, contaba con una serie de características especialmente eficaces en clave dramática. Del poeta dependía incidir en unas u otras, hacerle aparecer al principio o dilatar su irrupción, insistir en su sobrenaturalidad o humanizarlo... Y la tradición del drama religioso proporcionaba algunas pautas que nunca llegaron a cesar del todo por más que la comedia nueva fuese perfilando otras estrategias.

La presencia del diablo, por todos esos índices de interpretación que activaba, resultaba fascinante para el público barroco; e impulsaba en sí misma la tensión y la intriga dramáticas. Pero para llevar a las tablas toda la complejidad de un conflicto que se libraba, en última instancia, en el interior del hombre, el dramaturgo tenía que incidir en su influencia latente. Es así, a través de la articulación latencia-presencia del diablo cómo Moreto, siguiendo la estela de sus antecesores en estas lides demoníacas, explota las posibilidades de la poesía para hacer visible lo invisible. Y lo que estaba detrás de esas sugerencias irónicas de eternidad era el potente impulso del barroquismo. Es lo mismo que observó Julián Gállego (1987, 181) en la pintura:

El artista, cuando trata de pintar un tema *ideal*, ha de realizarlo de la forma más *realista*, más cercana a sus experiencias sensibles. Pero dicha *realidad visible* de su cuadro (...) no es sino un *signo* aparente de una *realidad invisible* que escapa a nuestros sentidos por más que nos rodee. Lo Invisible habrá de estar, pues, lo más cercano posible a lo Visible (...). En esta mezcla inseparable de realidad cotidiana y de significación o proyección hacia el más allá hay que interpretar muy a menudo el supuesto "realismo" de Cotán, de Zurbarán, de Murillo y hasta de Velázquez.

Aquí tenemos otra gran ironía porque, a fin de cuentas, el tratamiento de lo demoníaco sobre las tablas, con ese juego constante entre la realidad y la apariencia, lo cotidiano y lo trascendente, nos habla sin tapujos de las claves estéticas del barroco.

**Obras citadas**

- Alonso Palomar, Pilar. *De un universo encantado a un universo reencantado (magia y literatura en los siglos de oro)*. Valladolid: Grammaleo, 1994.
- Caro Baroja, Julio. "Infierno y humorismo." *Revista de dialectología y tradiciones populares* 22 (1966): 26-40.
- . *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984 (1969).
- Chevalier, Maxime. "¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro." *Filología* 21.2 (1986): 125-36.
- Cilveti, Ángel L. *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros, 1977.
- Estella, Diego de. *Tratado de la vanidad del mundo y meditaciones del amor de Dios*. Madrid: Julián Paredes, 1676.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Demonología dramática en Tirso de Molina: *El condenado por desconfiado* y *La ninfa del cielo*." En Ignacio Arellano ed. *Ramillito de los gustos. Burlas y veras en Tirso de Molina*. Burgos: Instituto Castellano-Leonés de la lengua, 2005. 195-213.
- . *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.
- . *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- . "Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope." *Actas del Congreso Internacional Teatro y fiesta popular y religiosa en el Barroco*. Cuzco (Perú), 4-7 de junio de 2012, en prensa.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Gemin, Nathalie. "El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés*, *San Bernardo*; *Santa Rosa del Perú*; *La vida de San Alejo*)." Eds. Amaia Arizaleta, Françoise Cazal, Claude Chauchadis. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2005a. I, 139-50.
- . "Gracioso y santo a la vez: Serapión en *Los siete durmientes* de Agustín Moreto." Eds. Amaia Arizaleta, Françoise Cazal, Claude Chauchadis. *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2005b. I, 349-58.
- Giordano, Oronzo. *Religiosidad popular en la alta edad media*. Madrid: Gredos, 1995.
- Granada, Fray Luis de. *Libro de la oración y la meditación*. Madrid: Imprenta de los herederos de la viuda de Juan María Infanzón, 1761.
- González Fernández, Luis. *The physical and rhetorical spectacle of the devil in the spanish Golden-Age comedia*. Tesis doctoral leída el 7 de octubre de 1998 en el Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.

- Hess Rainer. *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*. Madrid: Gredos, 1965.
- Huerta Viñas, Fernán. "Un ejemplo de representación del mal en el teatro religioso del siglo XVI: los dramas catalanes de los ciclos navideño y neotestamentario." Eds. Manuel Diago & Teresa Ferrer. *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*. Actas. Valencia: Universidad de Valencia, 1991. 37-45.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *Demonios y exorcismos en los siglos de oro*. Torrejón: Aral, 1990.
- Moreto, Agustín. *El más ilustre francés, San Bernardo*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Onzena parte*. Madrid: Gregorio Rodríguez, 1659. Ff. 137v-59r.
- . *El azote de su patria y renegado Abdenaga*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1670.
- . *Los siete durmientes*. Valencia: Viuda de Joseph de Orga, 1769.
- Paulin, Alice. "The religious motive in the plays of Juan Ruiz de Alarcón." *Hispanic Review* 29 (1961): 33-44.
- Río, Martín del. Jesús Moya ed. *La magia demoníaca (Disquisiciones mágicas)*. Madrid: Hiperión, 1991.
- Rubiera, Javier. "Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*." Eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010. 259-72.
- Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Nueva York: Cornell University Press, 1984.
- Sánchez Lora, José Luis. "Claves mágicas de la religiosidad barroca." Eds. León Carlos Álvarez Santaló et al. *La Religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos, 1989. II, 125-45.
- Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.
- Wardropper, Bruce W. "Las comedias religiosas de Calderón." Ed. Luciano García Lorenzo. *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Madrid: CSIC, 1983. I, 185-98.
- Wickersham Crawford, J. P. "The Devil as a dramatic figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega." *Romanic Review* 1 (1910): 302-12; 374-83.