

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana  
en la República Checa*

Article 6

---

2016

### Las transformaciones del diablo y su relación con el Gracioso en el teatro del Siglo de Oro

Simon Breden

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Breden, Simon (April 2016) "Las transformaciones del diablo y su relación con el Gracioso en el teatro del Siglo de Oro," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/6>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LAS TRANSFORMACIONES DEL DIABLO Y SU RELACIÓN CON EL GRACIOSO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

**Simon Breden**  
University of Nottingham

La figura del demonio es una presencia constante en el teatro del Siglo de Oro español. Está claro que esta figura ejerce una enorme fascinación sobre el ser humano, algo que queda evidenciado en la seducción del perenne mito fáustico, del hombre que eligió sellar un pacto con el diablo, y en las palabras de uno de los primeros en fijarse en el personaje, A.A. Parker: “Para cualquiera que se tome seriamente al demonio, éste ejerce una fascinación peculiar, que deriva de una combinación de misterio y de miedo” (10-11). Sin embargo, debemos entender de qué modo se articula esta fascinación sobre el escenario, y cómo el público teatral debe entender el demonio. El personaje ha sido estudiado extensamente, desde su rol con las evidentes connotaciones religiosas hasta su simbología dentro de la conciencia social, para llegar a la conclusión de que esa presencia, principalmente en los Autos Sacramentales y Comedias de Santos, se usa para inspirar una mezcla de terror y risa en el espectador tal y como nos indica Julio Caro Baroja: “El demonio produce terror. El demonio produce risa. Lo mismo pasa con sus secuaces” (*Brujas* 99). Considero que aún se puede profundizar más en el aspecto grotesco-cómico de la figura sobre el escenario.

Con esto en mente, este artículo no plantea una lista exhaustiva de las apariciones del demonio en el teatro del Siglo de Oro, ya que tal y como nos indica José Manuel Pedrosa, “no hay todavía, en cualquier caso, ningún tratado de conjunto, exhaustivo, total, acerca de la presencia del diablo en la producción literaria que nos han legado los Siglos de Oro, seguramente porque su documentación es —por abundante— prácticamente inabarcable, y porque es difícil que el diablo no asome,

por activa o por pasiva, tras cualquiera de sus recodos" (citado en Tausiet 68). Por lo tanto, este trabajo pretende examinar, centralmente, una selección de obras clave para entender la presentación del diablo ante el espectador, y su relación escénica con la figura del gracioso: *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua; *El condenado por desconfiado* atribuido a Tirso de Molina,<sup>1</sup> *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca; *El antecristo* de Lope de Vega y *El anticristo* de Ruiz de Alarcón. Mi intención es analizar los textos desde la perspectiva de un director de escena o profesional del teatro, aplicando la visión de la práctica teatral como método de análisis desde el comienzo para llegar más claramente a un entendimiento de la realidad práctica a la hora de construir la relación entre dos personajes de modo comprensible ante el público.

El elemento de la práctica teatral que vengo persiguiendo a través de la investigación es la contribución más novedosa al debate acerca de la figura del demonio en el Teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, cabe recordar que el personaje del Demonio en el Siglo de Oro ha sido ampliamente estudiado. La crítica del Siglo XIX, por lo general, tal y como nos indica Robert Pageard, se dedica a establecer las conexiones entre *El mágico prodigioso* de Calderón y sus influencias sobre el *Fausto* de Goethe, como sería el caso de los trabajos de A. Fernández Merino (1881) y A. Sánchez Moguel (1881) (165). Más allá de esto, sin embargo, a pesar del atractivo escénico del personaje, éste no ha sido analizado de un modo sistemático, y casi todos los investigadores han lamentado esa falta de interés académica. Podemos trazar una clara línea de investigación instigada por A.A. Parker en su artículo "La teología sobre el demonio en el drama Calderoniano" (1959), una provocación que recoge Cilveti para su libro *El demonio en el Teatro de Calderón* (1977), que se encarga de enumerar todas las Comedias y Autos del dramaturgo en las que aparece el Demonio o figura análoga (40-1). El siguiente eslabón en la cadena es el ángulo fáustico que adopta Sigmund Méndez con *El mito Faustico en el drama de Calderón* (2000), de nuevo con un enfoque en Calderón que de algún modo excluye a otros dramaturgos, a pesar de que toma en cuenta evidentes precursores e influencias tales como *El esclavo del demonio* y *La gran columna fogosa*. Por último, Natalia Fernández Rodríguez ha escrito un trabajo que abarca un corpus más amplio de obras y autores con *El pacto con el diablo en la comedia barroca* (2007). También se han publicado numerosos artículos<sup>2</sup> que aclaran aspectos teóricos y prácticos del demonio en las obras a las que me refiero. El objeto de este trabajo, sin embargo, es ver como se ha afianzado la figura del demonio como una presencia física hasta nuestros días, y de qué modo se caracteriza esa apariencia física. El planteamiento de este artículo toma como partida que el demonio es eminentemente una figura bufonesca, o queda claramente ridiculizado, a pesar de las apariencias, en todas sus intervenciones en el teatro del Siglo de Oro.

El historiador Ronald Hutton nos explica que “the sixteenth century is a great age for the devil” (citado en Hamilton), como punto álgido de la obsesión por la figura del mal. En cuanto a la literatura española, José Manuel Pedrosa nos indica que “El diablo fue uno de los personajes que más protagonismo tuvieron en la literatura española de los Siglos de Oro. Como ejemplificación del mal absoluto o como caricatura ridícula de sí misma, como inspirador de los peores terrores y de las carcajadas más desinhibidas” (citado en Tausiet 67). Cervantes era igualmente consciente del potencial sugestivo del diablo y de los demonios, como muestra el encuentro entre Don Quijote y un grupo de comediantes en la Segunda Parte de *Don Quijote*, Capítulo XI:

[...] estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio [...] Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos [...] (115-16).

Aparte del interés que puedan despertar estos comentarios sobre las posibles condiciones de representación teatral de la época, con la compañía viajando de pueblo en pueblo haciendo varias representaciones al día durante la festividad del Corpus, también parece esconder un pequeño guiño humorístico entre comediantes y profesionales del teatro, entre el mismo Cervantes y Lope de Vega. Más tarde el “feo demonio” de la carreta declara: “y yo, de demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles” (117). Si consultamos el Auto Sacramental de Lope de Vega, *Las cortes de la muerte*, veremos que el personaje del diablo en este Auto tiene un papel de lo más anecdótico, con una sola intervención de peso. El indudable protagonista del Auto, y por consiguiente del Capítulo XI de la Segunda Parte de *Don Quijote* lo representa la Locura, también descrita como un diablillo: “quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bogiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos” (117). En un principio, estamos ante un bufón, o un loco, pero enseguida tanto don Quijote como Sancho perciben a un demonio, o “el demonio bailador de las vejigas” (117):

- Señor, el Diablo se ha llevado al rucio.
- ¿Qué diablo?- preguntó don Quijote.
- El de las vejigas- respondió Sancho. (118)

Prosigue a hacer que Don Quijote se caiga de su caballo y robar el rucio de Sancho, comportándose de forma análoga a su personaje en el Auto, robándole todo el protagonismo al demonio y supuesto primer actor de la compañía de Angulo el Malo. No parece que sea un accidente elegir la figura alegórica de la Locura como elemento desestabilizante en *Don Quijote*, y una figura que por otra parte se ha visto ligada muy de cerca al demonio sobre el escenario. Huerta Calvo nos indica que el Loco como personaje surge en efecto del demonio: “el loco o bufón procede del infierno y encarna generalmente las fuerzas del mal” (149). Este conocimiento ya le ofrece al hipotético actor/director una clave a la hora de subir este personaje a la escena, ya que la equivalencia entre bufón y demonio nos hace leer al personaje de otro modo y requiere una modificación en el código de interpretación. Sin embargo, debemos primeramente entender qué camino ha recorrido el demonio desde figura que inspira terror a figura de mofa. En primer lugar, nos podemos remitir a las llamativas definiciones de palabras asociadas con demonio y diablo que aparecen en el Diccionario de Autoridades. Por un lado nos presenta la definición más convencional: “Diablo: Nombre general de los Ángeles arrojados al abysmo, y de cada uno de ellos, que significa lo mismo que Adversario, calumniador y tentador” (DA). Lo curioso no es esto, sino las dos páginas dedicadas a diminutivos o palabras desarrolladas a partir de Demonio y Diablo (diabla, diabladas, diablar, diablazgo, diablazo, diabiedad, diablencia, diablesa, diablímen), o frases hechas, o expresiones que incluyen la palabra diablo, como por ejemplo “Hubo una de todos los diablos” (DA). En todas estas definiciones aparece la frase “Es voz inventada y jocosa” (DA), jocoso asimismo queda definido en el mismo diccionario como “alegre, festivo, chancero” (DA). Sorprenden tantas chanzas alrededor del Adversario, calumniador y tentador, y es evidente lo extendido que quedan las mofas en el uso común del lenguaje. El mismo Diccionario no puede evitar ironizar en su definición de “Demonichucho: Demonio de mala y despreciable formación, aunque no hai ninguno de buena. Es voz inventada y jocosa” (DA). El desarrollo de la lengua muestra las creencias y constantes sociales, y por tanto la figura del demonio queda retratada en el lenguaje como bufonesca.

Reduciendo a los términos más sencillos, el demonio tiene la función de desatar el conflicto y mostrarle a los protagonistas de las obras, y por consiguiente al público, aquello que está prohibido. Sin embargo, debemos de tratar de entender cómo se escenifica tal conflicto, y cómo interpretamos al demonio en escena. Aunque Méndez, hablando de

*El mágico prodigioso*, nos avisa que “no puede olvidarse que [...] en la ortodoxia cristiana el demonio posee una realidad metafísica más allá de los hombres, y el teatro de Calderón es, en última instancia, más teológico que psicológico” (267), debemos recordar que un actor en escena no puede trabajar con conceptos teológicos, o por lo menos no en un presente tan marcado por la metodología de actuación psicológica creada por Stanislavski. De hecho, el programa de mano de *Damned by Despair* (2012), montaje británico de *El condenado por desconfiado* representado en el National Theatre londinense, incluye un artículo escrito por Robin Anderson (s.p.) analizando a Paulo y Enrico desde la perspectiva de un psicoanalista, aproximación que indudablemente ayudó a los dos actores a encarnarse en sus respectivos personajes. El mismo Méndez después concede que “lo que contemplamos en el drama es una psychomachia, una batalla que se gesta en el alma de los hombres [...] no puede dejar de atenderse el carácter psicológico que ésta posee, junto con sus propios significados morales y religiosos” (270). Al final en este caso los dos conceptos equivalen a un mismo resultado dramático, indistintamente de si concebimos, por ejemplo, la figura alegórica del ‘Apetito’ en *El diablo mudo*, al servicio de Lucifer, como un impulso psicológico o un símbolo del vicio.

Lo innegable es que el elemento sobrenatural que plantea la presencia del demonio en el Siglo de Oro requiere una respuesta del director, actor y productor para que el público vea en escena, en efecto, a un demonio. A veces la ilusión puede resultar tan real que hasta los actores se confunden, como queda célebremente recordado en una representación del *Doctor Faustus* de Marlowe:

Certain Players at Exeter, acting upon the stage the tragical storie of Dr. Faustus the Conjurer; as a certain number of devels kept everie one his circle there, and as Faustus was busie in his magicall invocations, on a sudden they were all dasht, every one harking other in the eare, for they were all perswaded, there was one devell too many amongst them; and so after a little pause desired the people to pardon them, they could go no further with this matter; the people also understanding the thing as it was, every man hastened to be first out of dores. The players (as I heard it) contrarye to their custome spending the night in reading and in prayer got them out of town the next morning (181).

Alucinación colectiva o estrategia de marketing, lo cierto es que volvemos a percibir la magnética presencia del diablo en esta anécdota.

Lo primero a esclarecer sería el aspecto que debería de tener el diablo en escena. A esto no solamente me refiero al vestuario, sino a toda la caracterización que su aspecto pueda requerir y el impacto que pueda tener sobre su comportamiento. Si, según Parker, entendemos a





la cabeza y gran rabo" (*Obras VIII* 463). De hecho, en general el Diablo de los Autos Sacramentales es el Diablo con cuernos que tanto conocemos. En *La creación del mundo*, Lope nos presenta un Luzbel vestido "*con cota y faldones y tocado de diablo*" (289). En un principio parecerían ser vestuarios diseñados para inspirar terror pero también cabe la posibilidad de que esos mismos vestidos estrafalarios y arlequinescos inspiraran risa, tal y como vemos en otras representaciones del demonio en arte y arquitectura, y cómo nos apunta el Padre Robert King: "Towards the high middle ages the devil was seen as a figure of fun. In a lot of churches we see grotesque gargoyles. Are they scary or are they amusing? A tongue being stuck out" (citado en Hamilton). Huerta Calvo nos recuerda que "El origen demoníaco de la figura del bufón es un tópico que los autos reiteran con insistencia" (157), y su artículo conecta al diablo con figuras alegóricas subsidiarias al demonio, tales como el Mundo, el Deleite, o el Apetito. José de Valdivielso, especialista en el formato del Auto Sacramental, en su pieza quizás más célebre *El hospital de los locos, o Farsa sacramental de la locura*, sitúa en un manicomio a una serie de figuras lideradas por un Luzbel también presentado como figura de la locura: "*Salen Luzbel, la Gula, el Género Humano, con capirotes y afectos de locos, y los demás locos también*" (85), claramente estableciendo un equivalente entre locura e infierno tal y como indica Huerta Calvo. En este caso el infierno se convierte en la enajenación del Alma al verse en un manicomio y rodeada de tales despropósitos: "Luzbel: ¡Loca está, tapalatán!" (102). El proceso de burla ya se había establecido en la tradición teatral anterior a Tirso o Calderón según Pedrosa: "su proceso de trivialización y de caricaturización se había iniciado con fuerza ya en la edad media" (citado en Tausiet 70). Podemos observar este proceso en el *Colloquio de Selvagia* de Joan de Vergara, fechada por Pedro Cátedra y Emilio de Miguel en 1559 (255), en la que aparece muy brevemente un diablo invocado por el nigromante Morisco para prestar ayuda mágica a la protagonista Selvagia. Habiendo dirigido el texto para una lectura ensayada (Teatro Juan del Enzina, Salamanca, 13 diciembre 2013), queda patente que es imposible interpretar a este Demonio como una figura seria, o terrorífica. En primer lugar, no exige ningún precio por sus servicios: en todo caso al estar al servicio de un nigromante morisco e infiel, podemos asumir que el autor nos distancia de preocuparnos por la seguridad de las almas de los protagonistas. Al carecer de contrapartida, su presencia se reduce a la de un bufón con dos lances puramente cómicos. En el primero, Selvagia se sobresalta con su aparición, exclamando "¡Jesús!" (71) a lo que el Morisco malhumorado la reprende: "¡Aya, no dexter / Iesux por nada que ber, / qu'enojado a Belxabú / y echado todo a perder!" (71). Una vez obtenida su ayuda, el nigromante concluye su invocación, de nuevo en clave cómica:



Moro: Andad, prexto, prexto, en brevedad,  
 encoméndame a Mahoma.  
 ¡Extar quedo! ¡Qui ti toma?  
 ¡Xux, biliaco, cominad! (72).

Resulta imposible tomarse muy en serio esta situación con el castellano precario de nuestro Moro, y el pequeño gag visual de absoluto control sobre el demonio invocado, obligándole a pararse al hacer mutis para luego echarle de escena con el insulto “biliaco”. Está claro que el autor elabora un juego escénico con el público con objeto de reducir y humillar al demonio, compartiendo con la audiencia ese aparente disfrute de poder jugar con el maligno. También puede resultar irónico el hecho de que el autor juegue con la tradición Cristiana de que Mahoma se encuentra en el infierno, y la ironía del musulmán que emplea al demonio como mensajero con su profeta. En cualquier caso, no hay nada en esta escena que se asemeje al terror, ya que hasta el susto que sufre Selvagia resulta cómico.

Sin embargo, quizás el ejemplo más claro y que indica que el demonio puede ser objeto de burla lo encontramos en el hecho de que sea el objeto de burla del género del entremés. Podemos ver esto claramente en dos de estas piezas cortas, *La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón. Las dos piezas tienen una estructura parecida en la que la mujer de la casa organiza una fiesta en una ausencia del marido, y para conseguir sacar a los convidados de la casa, el allegado desconocido (el Estudiante en la obra de Cervantes y el Soldado en la de Calderón) se inventan una invocación demoniaca para justificar la presencia de más gente en la casa, obligados a disfrazarse de demonios para engañar al marido que vuelve inesperadamente. Aunque no estamos ante demonios reales sino fingidos, hay burlas dirigidas a los ritos de invocación, al igual que la parodia en *La Celestina* (Rojas 292), y a los diablos en sí, todo ello presentado en contextos de exceso y pecado: principalmente la lujuria y la gula campean a sus anchas en estas obras. Tanto los Autos como los Entremeses, aunque tengan sus estructuras y reglas particulares, tienen claros puntos de conexión con las comedias de corral. Por ejemplo, la figura del Sacristán “en los célebres entremeses de sacristanes” (Huerta Calvo 172), tomado casi enteramente de la obra de Cervantes, reaparece como Sacristán Tembleque en *El pleito que tuvo el demonio con el cura de Madridejos*, una obra de tramoya que trata de una posesión y exorcismo escrita en colaboración por Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua.

Al igual que los personajes de los entremeses deben transformarse en diablos para efectuar su engaño, el Demonio es un maestro de disfraces. Por ejemplo, en *El pleito que tuvo el demonio con el cura de Madridejos* aparece

como Muchacho “de negro, con lentejuelas de plata” (VV.AA.,130) y que se describe a sí mismo como “La primera luz del aurora” (131) en aparente referencia a Lucifer: Javier Aparicio Maydeu nos explica que se trata de “indumentaria frecuente del Demonio” citando la obra *Los dos amantes del cielo* de Calderón: “*Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas*” (citado en Domínguez Matito 495). Nada más comenzar *Fray diablo y el diablo predicador*<sup>4</sup> “salen dos DEMONIOS vestidos a su modo” (Lope de Vega, *Obras II* 191). Cuando el segundo demonio comienza sus enredos, reaparece en escena pero es invisible a los demás personajes, vestido “en su hábito” (194) que parecería confirmar que el demonio aparece con su aspecto más diabólico mientras prosigue a susurrar al oído de sus víctimas. Una vez que se le aparece el niño Jesús, dando un giro hacia la comedia al obligar al demonio a deshacer todo lo malo que ha hecho a lo largo del primer acto, vuelve a entrar en escena “como fraile” (200). El Demonio de *La gran columna fogosa* también trata de engañar con apariencia de Santo, apareciendo ante Efrén y Fausto “*en hábito de ermitaño*. / Efrén: O es santo o es gran varón” (Lope de Vega, *Obras IX* 257). También en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina el Demonio engaña a Paulo apareciéndose ante él “*en lo alto*” (*Condenado/Ninfa* 150) y como ángel: “*Quitase EL DEMONIO la túnica y queda de ángel*” (152). Estas versiones del diablo coinciden en sus tentativas de emplear el lenguaje de la santidad para embaucar, tal y como debate Agustín de la Granja: “Su aparición tiene lugar en sentido vertical, pero no ascendiendo rápidamente ‘desde el infierno’ por la consabida trampa, según los viejos cánones, sino bajando *majestuosamente* desde el nivel más alto del tablado [...] la artimaña tiene su razón de ser en tanto que el diablo pretende, con ello, crear la confusión” (87). Incluso en *Fray diablo*, aunque esté trabajando por el bien de la iglesia y con un engaño autorizado por el mismo Jesucristo, el demonio se disfraza de fraile para poder así convencer con mayor facilidad. Julio Caro Baroja coincide en identificar el engaño y la ubicuidad del disfraz Santo del demonio: “en la leyenda de don Teodosio aparece el diablo engañador [...] en forma de religioso grave [...] El jesuita Alonso de Andrade cuenta el de un caballero que estuvo a punto de suicidarse el año 1643 en Madrid, tentado por un demonio vestido de ermitaño, y en la vida de fray José de San Benito [...] se cuenta también como aquél viajó en compañía de un ermitaño infernal” (*Arquetipos* 56-7). El demonio es el maestro de las apariencias, y a menudo se esconde en la aparente santidad para iniciar sus enredos.

El demonio mantiene sus apariciones en varias formas más allá del falso fraile, la túnica de llamas o de estrellas. En general, este poder de transformación está más presente en las Comedias que en otros formatos como el Auto Sacramental, donde el demonio no esconde su naturaleza

y por lo tanto no tiene que transformarse para engañar. El caso más evidente de transformación es el de *El mágico prodigioso* y su primera aparición está diseñada para despistar: “Sale el DEMONIO, de Galán” (66). Durante el primer acto con los enredos de Floro y Lelio no se describe su apariencia exacta, pero sí la percepción de los demás:

Lelio: Ap.	Un bulto sale de ella, a lo que puedo distinguir.
Floro: Ap.	Gente se asoma a él que entre sombras veo. [...]
Lelio: Ap.	El negro bulto se arroja ya desde el balcón al suelo (92).

En su próxima aparición, en la que sale empapado por la tormenta, el demonio nos informa que se presenta ante Cipriano “en forma desconocida / de la que otra vez me vio” (104), lo cual sugiere por lo menos un cambio de apariencia, caracterización y vestuario, o incluso que sea interpretado por otro actor. En su próxima aparición, vuelve a ser una figura borrosa para Lelio: “Un hombre deste aposento / iba a salir: como vio / gente, embozado volvió / a retirarse” (115). Por fin, reaparece en su verdadera forma al final de la Comedia para desentrañar sus propios engaños: “un disforme monstruo horrendo / en las escamadas conchas / de una sierpe sale [...] *el DEMONIO en alto, sobre una sierpe*” (170). La capacidad de transformación del Demonio queda patente, indicando las necesidades de puesta en escena que requieren una solución para guiar claramente al espectador a través de los enredos de la obra.

El Demonio en el teatro por lo tanto aparece de monstruo, fraile, sombra, ángel o muchacho, pero vale la pena detenerse en las menciones del demonio como galán tanto en *El mágico prodigioso* como en *El esclavo del demonio*: “Sale el DEMONIO vestido de galán, y llámase ANGELIO” (113). En cuestiones de aspecto físico, el Diccionario de Autoridades nos ayuda a imaginárnoslo: “Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura” (DA). Evidentemente, la primera imagen del Demonio es una de elegancia. Francisco Ruiz Ramón nos define la figura del galán en el teatro del Siglo de Oro,<sup>5</sup> apuntando que “son las figuras claves de toda intriga” (138), descripción que claramente aplica al demonio que no hace más que engañar e intrigar. El galán sería además el primer actor de la compañía según Arellano (100), lo cual encajaría con la descripción de Cervantes del primer actor demonio de *Las cortes de la muerte*. Además, según Christophe Couderc, se identifica el término con un hombre joven: “Es llamado ‘Galán’ el personaje masculino que se diferencia, por su juventud, de los viejos o barbas” (citado en Casa

157). El demonio de Mira de Amescua y Calderón, en este caso, es un joven apuesto, carismático y atractivo. Desde luego, si nos remitimos al Diccionario de Autoridades, la equivalencia Galán-atractivo es marcada: “El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros y airoso en el movimiento” (DA). Sin embargo, claramente el galán al uso protagonizaría una historia de amor, como sugiere de nuevo el Diccionario de Autoridades al definir “también el que galantea, solicita o logra alguna mujer” (DA) y encarnaría valores tales como “valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje” (Ruiz Ramón 138), evidentemente ninguno aplicable al demonio con lo cual, ¿cómo se llegó a mezclar al demonio con el galán? En relación a esta nueva visión de un demonio que no es mitad-hombre y mitad-bestia sino totalmente humanizado e incluso un tanto refinado, Ronald Hutton explica que:

The urbane devil first appears in the Renaissance and post that. There’s an interest in the psychology of the Devil for the first time in a big way and that leads through to the nicer, kinder, more civilized devil of modern times: the devil as a gentleman, the polished devil, the devil as the equivalent of the debauched aristocrat or the confidence trickster that fits a smoother kind of society, and he’s the devil of today (citado en Hamilton).

Ciertamente, el demonio de *El esclavo del demonio* encaja en la visión del embaucador, un engaño que tanto don Gil como Lisarda están a punto de vislumbrar con su clara sensación de algo que no encaja: “Don Gil: Temor extraño he sentido. / Alma, ¿quién hay que te asombre? / ¿Cómo temes tanto a un hombre / si al mismo Dios no has temido?” (113); “Lisarda: ¿Sólo a un hombre tanto temo / que ni es monstruo ni gigante?” (117). Como sus ojos solamente ven a un hombre, se queda en una sensación de miedo indefinida. A pesar de las claras pistas que Angelio nos da (diseñadas más para la identificación del personaje por parte del público), “Angelio: Soy tu amigo, / aunque he sido tu enemigo / hasta ayer. [...] que en gracia de Dios me vi, / y en un instante caí / sin que pudiese jamás / arrepentirme” (113-14), don Gil se adentra en el engaño: “Angelio: Si aprender nigromancia / quieres, enseñarla puedo, / que en la cueva de Toledo / la aprendí, y en esta mía / la enseño a algunos” (114). Aparte de la fama de embaucadores que pudieran tener la mayoría de los nigromantes de la época, incluyendo al personaje histórico Georg Faustus,<sup>6</sup> este no es ningún nigromante sino el mismísimo diablo. Sin embargo, a diferencia de los Autos anteriores o *El condenado por desconfiado*, este demonio no se presenta ante el público antes de comenzar sus enredos. La presentación del odio hacia la humanidad se retrasa hasta el tercer acto cuando por fin Mira deja el público a solas con el Demonio, que se descubre con toda su saña: “Angelio: Soberbia fiera

soy, nada perdono; tres partes derribé de las estrellas / para que al coso deste mundo bajen. / Heridas tengo, y por vengarme dellas / coger no puedo a Dios, que está en su trono, / y me vengo en el hombre, que es su imagen" (165). Hasta la consumación del pecado de don Gil, el Demonio mantiene una apariencia externa plácida que le convierte, para Valbuena Prat, en uno de los demonios más divertidos del Siglo de Oro: "Es el Mefistófeles, compañero, a la vez con dominio y con campechanería. En este aspecto es la más animada figura del demonio en nuestro teatro. El único carácter que con las diferencias inevitables, puede llamarse "el Mefistófeles español" (215). Ciertamente, Angelio resulta gracioso, principalmente al quitar hierro a los pecados más graves: "Angelio: vivo espantado / de lo poco que has gozado / gustos de juegos y damas" (114). Vemos este compañerismo hasta en la regañina juguetona acerca de la lujuria de don Gil: "Angelio: Y pues que tienes amor / a Leonor, aunque es incesto, / haré que la goces presto" (115). Es imposible pensar en expresar la admonición sobre el incesto como una crítica ya que es el punto de enganche que permite al demonio entrar en escena, en el momento en que don Gil expresa su pensamiento prohibido:

D. Gil: [...] por gozar de ti, Leonor,  
daré el alma.

(Sale el Demonio vestido de galán, y llámase Angelio)

Angelio: Yo la aceto (113).

Tampoco carece de un humor negro el intercambio con Lisarda:

Lisarda: La muerte le quiero dar.

(Apúntale la escopeta)

Angelio No tiene qué prevenir,  
que, si no puedo morir,  
¿cómo me podrás matar?

Lisarda: ¿Viste un hombre?

Angelio: A un hombre vi,  
que no ha de ser hombre más.

Lisarda: ¿Qué ha de ser?

Angelio: Tú lo verás (117).

Tras leer la cédula firmada en sangre, Angelio responde con su ya característica dicharachera: "Angelio: Pues, ea; / maten hombres esas manos, / porque entre cuerpos humanos / la primera lición se vea" (118). A pesar de vestirse de Galán, a este Demonio le cuesta evitar un

tono ligero e humorístico que indudablemente servía para hacerse más atractivo ante el público, buscando una cercanía y complicidad.

El Demonio galán de Calderón no resulta tan inmediatamente ameno como el de Mira de Amescua. Es un Demonio más serio, que nada más entrar amenaza a Cipriano en un aparte: “Demonio: no has de llegar a alcanzarla, / que yo te la esconderé” (*Mágico* 66). La derrota dialéctica del demonio puede resultar más o menos graciosa (evidentemente hay una satisfacción en ver perder a un ser malévolo que buscaba hundir al héroe). Sin embargo, lo cómico de este Demonio surge a través de su asociación con los Graciosos de la obra, Moscón y Clarín. El Diccionario de Autoridades nos ofrece la definición más extendida del Gracioso,<sup>7</sup> como “el que en las comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene” (*DA*). Llama la atención que la encarnación del mal se pueda asociar directamente con lo festivo y lo chistoso. Ruiz Ramón nos explica que el gracioso es “contrafigura del galán pero inseparable de él” (140), y Huerta Calvo apunta su parentesco con el Loco y el bufón, al igual que el demonio: “el teatro español ofrece un muestrario no menos rico de la bufonería histriónica [...] en la que destacan [...] el *Gracioso* (figura central de la comicidad en la comedia lopesca)” (150). Después de su segunda aparición ante Cipriano tras el naufragio, parte de escena con su víctima, dejándonos solos con los graciosos. Clarín le dice a Moscón:

Clarín: [...] aquel terremoto ha reventado  
algún volcán, que mucho azufre he olido.  
Moscón: Que es el huésped a mí me ha parecido (112).

Sin embargo, las bromas no terminan aquí. Durante la escena de la firma de la cédula, Clarín se esconde para ver qué quiere decirle a solas a Cipriano. El Demonio, claro, se percata de esto: “Demonio: *Ap.* Poco importa / que Clarín se haya quedado” (126). Tras mover el monte y la firma en sangre, en un golpe de humor el Demonio realiza otro truco de magia, cumpliendo a Clarín a media frase, como quien produce un conejo de una chistera: “Demonio: [...] en una cueva encerrados, / sin estudiar otra cosa / hemos de vivir entrambos, / sirviéndonos solamente / a los dos este criado (*Saca a Clarín*) / que curioso se quedó” (130). Clarín, evidentemente, no se alegra de ser descubierto: “Clarín: *Ap.* ¡Oh nunca yo me quedara” (130). Sin embargo, el culmen cómico de la relación Clarín-Demonio llega al comienzo del tercer acto, cuando el Demonio le interrumpe tratando de conjurar para saber qué está pasando entre su amada Livia y su rival Moscón: “Clarín: atended a mis lóbgos conjuros: / montes... Demonio: Clarín, ¿qué es eso?” (135). Hastiado del



gracioso, dos veces tiene el demonio que mandarle que le deje en paz: "Demonio: Deja aqueas locuras, / y en lo intrincado de esas peñas duras / asiste a tu señor [...] / que solo quiero estar"; "Ya digo que me dejes, / y que con tu señor de mí te alejes" (136). Mefistófeles también tiene que castigar a los graciosos de *Doctor Faustus* por distraerle con sus intentos de conjuración: "Mefistopheles: How I am vexed by these villains charms! / From Constantinople have they brought me now / only for pleasure of these damned slaves" (93). Aunque el Demonio se esfuerce por dejar atrás sus raíces cómicas, parece que le persiguen en la forma del Gracioso, un tipo de personaje que comparte su mismo parentesco y le arrastra a lo más zafio.

Vemos otro ejemplo en la conexión gracioso-demonio en *No hay cosa como callar* de Calderón de la Barca, obra en la que ni siquiera aparece el diablo en persona. Ángel Valbuena Briones nos explica que en la obra "encontramos una relación del mito de Fausto con el de la leyenda de Don Juan" (citado en Lope de Vega *Obras II* 997), poniendo la obra en línea con otras aquí estudiadas. En este caso, justo antes de que Don Juan consuma la violación de Doña Leonor, el gracioso Barzoque se da cuenta de que algo no encaja:

Barzoque:	¿Qué dieras, señor, por verla?
Don Juan:	Diera el alma.
Barzoque	¡Caro precio! (1011).

Acto seguido, Barzoque empieza a asustarse: "Barzoque: ¿Cómo no miedo / si cuando ofreces el alma / te la hallas en tu aposento / en fe de que aceptó / la palabra el diablo? [...] Pacto / ha sido explícito, es cierto" (1011). Por los mismos crímenes, sabemos que el Don Juan de *El burlador de Sevilla* es arrastrado al infierno, pero es el criado gracioso el que se percató de esta circunstancia. A pesar de que Valbuena Briones enfatiza que con la ausencia de un demonio y un pacto "la venta del alma se plantea [...] pero procurando no darle trascendencia" (997), el gracioso parece volver a mostrar su parentesco teatral con el demonio al darse cuenta de la existencia de un pacto aunque Don Juan se resista a creerlo y como ha estudiado Bruce Wardropper: "Sin saberlo, don Juan ha vendido el alma al diablo" (705).

La imposibilidad del Demonio de escapar de sus familiares más indeseables es aún más notable en ambas versiones de una misma historia, tanto *El antecristo* de Lope de Vega como *El anticristo* de Ruiz de Alarcón. En ambas obras, la figura central es el Anticristo, o Titán en la versión de Lope de Vega. Su origen demoníaco queda patente en el título, pero vale la pena repasar su descendencia maldita. Si tomamos la obra de Lope como punto de partida, ya que en teoría es la primera de las dos



obras (Morley y Bruerton la fechan probablemente en 1613-15, mientras que la obra de Ruiz de Alarcón aparece en escena en 1623, lo cual en cualquier caso no es una prueba al cien por cien de su posterioridad), nos encontramos con un Anticristo en plena crisis de identidad apareciendo *“solo, vestido de pieles”*: “Titán: ¡Cielos! ¿Quién soy? ¿Quién me gobierna y manda?” (15). En esto aparece la Luna, evidente símbolo de locura y posible emisario infernal, que trata de aclarar su ascendencia:

Luna: Escucha, bestia feroz,  
opuesto del mismo cielo [...]  
Tú naciste en babilonia,  
de tan bajo nacimiento [...]  
Desde el día que naciste,  
un espíritu perverso,  
de los expulsos de Dios,  
se apodera de tu cuerpo. [...]  
Te llamarán Antecristo,  
hijo propio del Averno;  
quédate, bestia espantosa;  
apártate, monstruo horrendo;  
y ¡ay de la tierra; que siembras  
en ella mortal incendio!” (16-19).

La Luna parece dejar bastante claro que estamos ante un ser poseído o endemoniado, y Titán no logra tomar ningún aviso de las palabras que ha oído: “Titán: Pero ¿qué temo, / si soy quien gobierna y manda / todo el poder del infierno? / Yo soy Dios, esto es sin duda” (19-20). La presentación de Ruiz de Alarcón es análoga y presenta la misma información, pero en vez de la Luna, es la madre del propio Anticristo el que le revela su ser, apareciendo juntos en escena: *“Salen el Anticristo, vestido de hierba, y su Madre, de pieles”* (12). Este Anticristo, sin embargo, parece ser más premeditado en sus empeños: “Anticristo: En falsas leyes y opiniones vanas / anegaré la tierra, el mar y el viento, / intimidando que yo soy el Mesías / que prometieron tantas profecías” (18). Acto seguido, asesina a su propia madre y se pone manos a la obra. En ambos casos, queda patente el rol de Adversario que ejerce de protagonista, por lo tanto situándole en la línea de los demonios del Siglo de Oro.

Lo llamativo, sin embargo, de estas obras de espectáculo y Tramoya es la cercanía al Gracioso que exhibe este personaje. Al ser el protagonista, o Galán, necesariamente el Gracioso gravita hacia él, como indicaba Ruiz Ramón. En ambos casos, el primer personaje, o uno de los primeros, con quien se encuentra el Anticristo es precisamente el Gracioso. En el caso de Lope de Vega, es el primer personaje, y el efecto cómico de su primera conquista en la tierra es evidente:

Titán: Yo soy  
quien al mundo vida doy  
a quien la gente esperáis.  
Baulín: ¡Oh, que blasfemia! [...]  
Que seréis loco recelo.  
¿Qué dios sois, el sol, la luna? (22)

Queriendo confirmar el poder de su interlocutor, Baulín le pregunta:

Baulín: Pues decid, ¿Cómo se llama  
María, que es mi mujer?  
Si lo acertáis quiero ver,  
y el crédito de su fama.  
Titán: Necio, María es su nombre.  
Baulín: ¡Voto al sol, que lo acertó! (23)

La primera demostración de poder y de magia de Titán es un puro chiste, y le humilla ante el público, quedando ridiculizado nada más comenzar la obra. Además, hemos de recordar que la Luna (locura), que Baulín incluso mienta, precede al encuentro entre dos personajes nacidos de la figura del Loco, y aunque no sea un Demonio al uso, obedece las mismas reglas.

La escena análoga de Ruiz de Alarcón tiene la misma función. Balan ve llegar al Anticristo con auténtico asombro:

Elías falso: ¡Hombres, Ya vino el Mesías!

(Vase)

Balan: ¿Quién hay que no se alborote  
con lo que está sucediendo?  
¡Voto a mí, que va rompiendo  
el aire como un virote!

[...]

Señor, en efecto ¿es él  
el verdadero Mejía?

Anticristo:

Sí, Balan.

Balan

¿Mi nombre sabe?

Judío I

El demonio se lo dijo.

Anticristo:

¿Dúdaslo?

Balan

Ya yo colijo  
que en quien tanto poder cabe  
que endevina el pensamiento  
y sin conocerme el nombre  
me sabe y arroja un hombre  
como bala por el viento,

es el divino Mejía,  
 prometido al pueblo hebreo.  
 Anticristo: ¿Créelo así?  
 Balan Así lo creo.  
 Anticristo Pues con esta empresa mía  
 que en la mano te retrato,  
 quedas por mío.

*(Pega la palma de la mano derecha con la de Balan, y él muestra en ella esta señal: P)*

Balan ¿Qué es esto?  
 ¡Voto a Moisés, que me ha puesto  
 en la mano un garabato  
 que borrallo es por demás! (24-25).

Como primer converso al culto del Anticristo, Balan deja bastante que desear empleando un lenguaje popular (Mejía, endevina), y quejándose por la marca que le deja en la mano. Sin embargo, la culminación cómica de la relación transcurre en el segundo acto, en el que Balan piensa que puede volar al igual que su falso Mesías, pero cae hiriéndose de gravedad: "Balan: ¡Ay de mí! / El Mesías no es mesías; / decirlo vos, piernas mías, / pues por creerle, os perdí" (60). Así le encuentran los santos Cristianos de la obra, y convenciéndole a convertirse al Cristianismo, sanan sus piernas. En esto, reaparece el Anticristo:

Anticristo: Pues ¿cómo, infame judío,  
 tan fácil y desleal  
 me has quebrantado la fe?  
 Balan Porque con la cruz cobré  
 lo que no con tu señal.  
 Anticristo Todas fueron trazas mías por probar tu  
 pecho impío.  
 Balan Pues vuélvome a ser judío,  
 y adórote por Mesías (65-6).

A partir de este momento, Balan se pasa la obra reconvirtiéndose una y otra vez entre Judaísmo y Cristianismo para deleite del público. Resulta curioso tanto esfuerzo en la conversión de alguien que confunde la religión con las apariencias, como apunta un soldado Cristiano en el tercer acto: "No está el serlo [Cristiano] en el vestido" (90), recordando al disfraz santo tan extensamente empleado por el demonio. Las relaciones Titán-Baulín y Anticristo-Balan llegan a la misma conclusión, que es reducir al Anticristo, un ser soberbio que trata de usurpar un rol que no es suyo (al igual que Lucifer), a los términos más zafios posibles para poder reírse de él. No en balde el Diccionario de Autoridades define la

locura “disparate, desatino y necedad grande” (DA). El Padre Robert King explica que “the devil is flawed” (citado en Hamilton), y Méndez subraya que “para proseguir en su lucha, el demonio, el gran Engañador, se engaña a si mismo con la ilusión de que alguna vez logrará la victoria absoluta” (277). En ninguna obra queda más clara la soberbia cegadora que raya en lo absurdo y que está inspirada por el Demonio, que en las dos versiones de la historia del Anticristo.

En este artículo hemos visto algunos de los aspectos físicos del Demonio en escena, pero a esta examinación habría que añadir una visión de la técnica escénica, o tramoya, tan clave en la presentación del personaje. Javier Rubiera enfatiza por qué el demonio se hizo tan popular como figura dramática: “la transformación (de los cuerpos y de las cosas), la posibilidad de alterar las formas, el continuo juego con unos signos en cambio perpetuo. Esa posibilidad, diabólica, de que las cosas pueden ser otras, de que cualquier elemento se pueda cargar y descargar semánticamente de modo mágico, es algo también nuclear en la esencia del teatro” (citado en Domínguez Matito 318). El Demonio, como recurso escénico, solamente funciona por su conexión a lo físico y lo terrenal, al igual que el Gracioso, y de algún modo su atractivo sensorial queda plasmado en su deseo de fomentar los pecados. El Demonio anima a los personajes a sentir lujuria, a comer y a beber en exceso, a matar y a exaltar su propio orgullo, y como espectadores también quedamos invitados a compartir esas tentaciones. Sin el apoyo sensorial, esta vía de comunicación con el público no quedaría clara y el Demonio resultaría un fantoche sin el menor poder de persuasión. Rubiera subraya que “el demonio sabe manejar a las mil maravillas, y siempre con el permiso divino, algo que es consustancial a la cosmovisión de la época barroca: el engaño de los sentidos” (citado en Domínguez Matito 318). Sin embargo, el aspecto del Demonio y sus entradas en escena nos remiten a lo sobrenatural expresado a través de técnicas de lo más artificiosas —sería muy complicado operar pescantes sin que se vean las cuerdas, muy difícil voltear un bofetón sin que se vean los goznes, e imposible observar a alguien entrar y salir de un escotillón sin saber que lo único debajo del escenario es la estructura del tablado. De algún modo, estas obras quieren conectar con el terror que inspira la idea del demonio, o del mal, a través de sus poderes, tales como volar y transformarse en formas horribles. Sin embargo, la técnica también nos distrae de estos poderes que evidentemente no son reales —por muchas anécdotas acerca de públicos asustados y hasta que los mismos actores creyeran ver diablos de más en *Doctor Faustus*; y por mucha suspensión de la incredulidad que ejerzamos, nadie creería de verdad estar viendo al mismísimo Demonio en persona en escena, mucho menos en el Siglo XX-XXI. La técnica escénica nos distancia de la obra y nos convierte

en observadores críticos, riéndonos del Demonio y de sus engaños, incrédulos ante los errores de los protagonistas, y planteándonos nuestra posición en relación a las tramas fantásticas ante nuestros ojos. Hemos visto a ese demonio en proceso de constante transformación, engañando en forma de ángel y luego convertido en bestia horrenda, pero como Aparicio Maydeu subraya con referencia a *Las cadenas del demonio* de Calderón, también “el público se ha reído [...] por un momento se han sentido espectadores de una escena de entremés o de comedia burlesca, y el caso es que han visto todos que el Demonio no es tan fiero *como lo pintan*” (citado en Domínguez Matito 498-9). La lógica vía de investigación futura sería constatar cómo profesionales del teatro contemporáneos han respondido ante el reto del personaje a la hora de subirle a la escena ante un espectador moderno, encajando el precario equilibrio de terror y humor que encarna el Demonio en estas obras.

“Este trabajo ha sido elaborado en la Universidad de Salamanca durante una estancia financiada por la Cátedra de Altos Estudios del Español, adscrita al Campus de Excelencia Internacional / Studii Salamantini /”.

## NOTAS

1 Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha estudiado el caso de la autoría de *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*, ambas obras atribuidas a Tirso, en sus ediciones para Cátedra.

2 Véase entre otros los trabajos de Valbuena Prat (1956), Wardropper (1983), de la Granja (1989), Gómez-Villegas (2006), González Fernández (en Ibañez 2005, Domínguez Matito 2012), McKendrick (en Diago y Ferrer, 1991), Moreno Mendoza (2010), Oliveira (2010), Alcázar (2010), Rice (en González et al, 2010), Garrot Zambrana (2010), Rodríguez López-Vázquez (2011), Aparicio Maydeu (en Domínguez Matito, 2012), Rubiera (en Domínguez Matito, 2012).

3 Dado que hay una continuidad de pregunta y respuesta en el diálogo con Eva, podemos asumir que el mismo actor encarna a Lucifer y a la Serpiente, y no que haya un segundo actor interpretando a la Serpiente (aunque no es imposible). ¿Propone el autor un cambio de vestuario o de caracterización, una transformación dentro o fuera de escena?

4 Claude Chauchadis examina la autoría de esta obra en su artículo *El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias de santos: Fray diablo y el diablo predicador, El diablo predicador y mayor contrario amigo*. Alfredo Rodríguez López-Vázquez también ha examinado este aspecto de la obra en *Epitheatro, hipotheatro y metateatro en el Siglo de Oro*. Ambos coinciden en que Lope de Vega probablemente no sea el autor de la obra.

5 El estudio clave sobre la figura del Galán sería la obra de Couderc (2006).

6 Harry Levin nos describe a este personaje en términos poco halagüeños:

"The disreputable name and vagabond career of an actual Georg Faust can be traced from one German university to another, sceptically pursued by accusations of charlatanism and suspicions of pederasty" (130).

7 Esta figura ha sido ampliamente estudiada, entre otros por Gómez Gómez (2005) y Lázaro Carreter (1988).

### OBRAS CITADAS

Alcázar, Jorge. (2010), 'El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón', en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, AITENSO. 563-578.

Arellano, Ignacio (1995). *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Calderón de la Barca, Don Pedro (1973). *Obras completas, Tomo II, Comedias*. Madrid: Aguilar.

— (1982). *Entremeses, jácara y mojigangas*. Madrid: Castalia.

— (1999). *El diablo mudo*. Kassel: Reichenberger.

— (2011). *El mágico prodigioso*. Madrid: Cátedra.

Caro Baroja, Julio (1991). *De los Arquetipos y Leyendas*. Madrid: Istmo.

— (1995). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo, German Vega García-Luengos, (2002) *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. España: Castalia.

Cazal, Françoise, Christophe González & Marc Vitse (eds). (2002). *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*. Madrid-Frankfurt am Main-Pamplona: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra.

Cervantes, Miguel de (1966). *Teatro Completo, Volumen II*. Barcelona: Iberia.

— (1978). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*. Madrid: Castalia.

Chauchadis, Claude (1978). 'El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias de santos: *Fray diablo y el diablo predicador, El diablo predicador y mayor contrario amigo*'. *Criticón*, Núm 2: 1-17.

Cilveti, Ángel L. (1977). *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros Ediciones.

Couderc, Christophe (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.

Diago, Manuel V. y Teresa Ferrer (eds.) (1991). *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València.

Domínguez Matito, Francisco y Juan Antonio Martínez Berbel (eds). (2012). *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Fernández Merino, A (1881). *Calderón y Goethe: Relaciones entre 'El mágico prodigioso' y el 'Fausto'*. Madrid: Estab. Tip. de los Señores M.P. Montoya y Compañía.

Fernández Rodríguez, Natalia (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Garrot Zambrana, Juan Carlos (2010). 'Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto Sacramentales* de Calderón de la Barca', *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*. Mars 2010: 111-30.

Granja, Agustín de la (1989). 'La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del Siglo XVII': 79-94, en VV.AA. (1989). *Música y Teatro*. Madrid: CNTC.

Gómez Gómez, Jesús (2005). 'Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual', en Luciano García Lorenzo (ed). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos: 11-22.

Gómez-Villegas, Nicanor (2006). 'Implicaciones teológicas de 'el pacto con el demonio' en la tradición literaria áurea'. *Hipertexto*, 4: 75-98.

González, Aurelio, Serafín González & Lillian von der Walde Moheno (eds). (2010). *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro [Actas del Congreso celebrado los días 15-18 de octubre de 2007]*. México: El Colegio de México-UAM-AITENSO.

González Fernández, Luis (1998). 'The physical and rhetorical spectacle of the devil in the Spanish Golden-Age Comedia'. Unpublished doctoral thesis, Queen Mary and Westfield College.

Hamilton, Andy (2011). *Andy Hamilton's Search for Satan*. Hotsauce TV.

Huerta Calvo, Javier (1996). 'La figura del loco en los Autos Sacramentales'. En torno al teatro del Siglo de Oro, Instituto de Estudios Almerienses: 149-72.

Isabel Ibáñez (ed). (2005). *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E.A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*. Pamplona: EUNSA.

Lázaro Carreter, Fernando (1988). 'Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega'. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7: 223-230.

Levin, Harry (1954). *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. London: Faber & Faber.

Marlowe, Christopher (2005). *Doctor Faustus*. ed. David Scott Kastan, New York: W. W. Norton & Company.

Méndez, Sigmund (2000). *El mito Fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger.



Mira de Amescua (ed. Ángel Valbuena Prat) (1984). *El esclavo del demonio*. Madrid: Cátedra.

Moreno Mendoza, Arsenio (2010). 'La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español'. *Atrio* 15-16 (2009-2010): 149-56.

National Theatre (2012). *Damned by Despair*. Programa de mano.

Olveira, Antonio (2010). 'Los diablos de las artes plásticas y del teatro barroco: precedentes del arquetipo del vampiro contemporáneo'. *Contraluz: revista de investigación teatral*, 4: 50-71.

Pageard, Robert (1958). *Goethe en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Parker, A.A. (1959). 'La teología sobre el demonio en el drama Calderoniano'. *Estudios Escénicos, Cuadernos del Instituto del Teatro*, 4: 7-48.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1988). *Códice de Autos Viejos*. Madrid: Castalia.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2011). 'Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro'. *Revista Sobre Teatro Áureo*, Número 5: 143-61.

Rojas, Fernando de (1991). *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan (2011). *El anticristo*. Barcelona: Red ediciones.

Ruiz Ramón, Francisco (1996). *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

Sánchez Moguel, Antonio (1881). *Memoria acerca de 'El mágico prodigioso' de Calderón y en especial de las relaciones de este drama con el 'Fausto' de Goethe*. Madrid: Tipografía de la Correspondencia Ilustrada.

Tausiet, María y James S. Amelang (2004). *El diablo en la edad moderna*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Tirso de Molina (atribuida a) (2005). *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra.

Tirso de Molina (atribuida a), Luis Vélez (2008). *El condenado por desconfiado / La Ninfa del cielo*. Madrid: Cátedra.

Valbuena Prat, Ángel (1956). *Historia del Teatro Español*. Barcelona: Noguer.

Valdivielso, José de (1975). *Teatro Completo, Volumen I*. Madrid: Ediciones y Distribuciones Isla.

Vega, Félix Lope de (1916). *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Obras dramáticas, Tomo II*. RAE: Madrid.

\_\_\_\_ (1963). *Obras de Lope de Vega VIII, Autos y Coloquios I*. Madrid: Atlas.

\_\_\_\_ (1964). *Obras de Lope de Vega IX, Comedias de Vidas de Santos*. Madrid: Atlas.

\_\_\_\_(2012). *El maestro de danzar / La creación del mundo*. Madrid: Gredos.

\_\_\_\_(2012). *El anticristo*. España: Antígona.

Vergara, Juan de, Lope de Rueda (2006). *Tres coloquios pastoriles*. Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua.

VV.AA. (1652). *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.

Wardropper, Bruce W. (1983). 'El pacto diabólico callado en No hay cosa como callar, de Calderón', en A. David Kossof, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossof, Geoffrey W. Ribbans (eds.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence, Istmo: 697-706.