

Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto¹

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid

«No has visto al demonio, / pero conoces todos sus detalles»
(*Los himnos abdominales*, Alejandro Simón Partal)²

Históricamente, el diablo se encuentra probado con mucha mayor solidez que Pisístrato. Nosotros no disponemos de testimonios de ningún contemporáneo que afirme haber visto a Pisístrato; miles de “testigos oculares” sí han asegurado haber visto al diablo, [a decir verdad] son pocos los hechos históricos establecidos por un número semejante de testimonios independientes.

Esta opinión de Charles-Victor Langlois y Charles Seignobos, expresada en su *Introduction aux études historiques*³, constituye un excelente punto de partida para un trabajo como este, en el que se pretende reflexionar sobre la representación del demonio en el teatro español aurisecular. Para el ciudadano europeo de los siglos XVI y XVII, como lo había sido para el de los siglos anteriores y como lo seguiría siendo durante muchísimo tiempo después (aparentemente incluso hasta hoy en día), el

1 Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823.

2 Alejandro SIMÓN PARTAL, *Los himnos abdominales*, 2015, Sevilla, Renacimiento, 2015, p. 17. Se trata de un verso perteneciente al poema «Primero vino la perfección».

3 La obra se publicó originalmente en París, en Librairie Hachette en el año 1898. Cito a partir de *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 15.

demonio era una presencia cotidiana, tangible y no la figurativización de una mera noción abstracta. La profusión con la que aparece como personaje en multitud de obras literarias de ese periodo no es más que el indicio de una evidencia que extendía sus raíces en todos los órdenes de la vida. No en vano, Stuart Clark piensa que explorar la demonología puede darnos un acceso «sin precedentes a los aspectos más amplios posibles de la historia intelectual y cultural europea de la Edad Moderna». Para él, «la historia del diablo se convierte en la llave para abrir muchas otras puertas que dan acceso al mundo del pasado»⁴.

Estamos ante un tema inabarcable que afecta a ámbitos afines, pero distintos, como son la historia, la religión, la filosofía, la sociología, la antropología, el arte en general y la literatura en particular, la estética... Un tema que ha generado una bibliografía descomunal pero que, no por ello, ha quedado agotado. Por lo que respecta al campo estrictamente literario, hace ya una década José Manuel Pedrosa no solo señalaba que aún no se había llevado a cabo ningún estudio exhaustivo y global sobre la presencia del personaje del demonio en la literatura española de los Siglos de Oro, sino que también advertía de la dificultad (casi imposibilidad) de acometerlo, ya que «es difícil que el diablo no asome, por activa o por pasiva, tras cualquiera de sus recodos [se refiere a la literatura aurisecular]»⁵. La situación no ha cambiado. El trabajo más completo sobre el empleo del demonio como personaje, en este caso, en el teatro áureo español sigue siendo la tesis doctoral de Luis González Fernández, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age «Comedia»* (Queen Mary and Westfield College, London, 1998), pero los estudios sobre aspectos particulares son innumerables, algunos, como los realizados por Natalie Gemin⁶, Javier Rubiera⁷ o Natalia Fer-

4 Stuart CLARK, «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, p. 41.

5 José Manuel PEDROSA, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, p. 68.

6 Natalie GEMIN, «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*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Paris, CNRS, 2005, pp. 139-149.

7 Javier RUBIERA, «Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed.

nández⁸, centrados, precisamente, en el uso que Agustín Moreto hace de esta figura en alguna de sus comedias.

Fui consciente desde el primer momento de las dificultades que entrañaba abordar un tema como este, pero el personaje del demonio se cruzó en mi camino en dos trabajos que he llevado a cabo en los últimos años en los que me he centrado en los usos escenográficos de Moreto⁹, por un lado, y en el tratamiento del mal como motivo argumental en su teatro¹⁰, por otro, por lo que he considerado conveniente aprovechar la oportunidad que me brindaba un volumen monográfico como el presente para concentrarme ahora en el modo en el que dicho personaje aparece concebido y representado en sus creaciones.

Mi objetivo será intentar ofrecer una visión panorámica que ayude a fijar una serie de parámetros que nos permitan desentrañar los códigos con los que nuestro autor concibió al personaje y el rendimiento dramático que supo obtener de él. No se puede desvelar ni apreciar el detalle sin la visión de conjunto y, por tanto, me interesa ahora más ser genérico que específico o exhaustivo para, de este modo, instaurar un marco teórico que pueda servir de puerta de acceso a futuras investigaciones más concretas. No pretendo (ni puedo) establecer comparaciones entre las características que presenta el demonio en el teatro de Moreto y en el de otros dramaturgos. Sirva mi aproximación, una vez más, de punto de partida para que otros especialistas tracen las conexiones pertinentes.

Son diez en total las piezas vinculadas con Moreto en las que el demonio interviene. Un primer grupo lo conforman dos piezas de autoría única: *La vida de san Alejo* y *El más ilustre francés, san Bernardo*; otro grupo de cuatro obras que fueron escritas en colaboración con otros autores: *La adúltera penitente* o *Santa Teodora*, *Caer para levantar* o *San Gil de Portugal*, *Nuestra Señora del Pilar* y *Santa Rosa del Perú*; por último, un conjunto de otras cuatro composición de atribución dudosa:

Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, 2010, pp. 259-272.

8 Natalia FERNÁNDEZ, «Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 115-142.

9 Francisco SÁEZ RAPOSO, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 443-458. <<http://www5.uva.es/castilla/>>.

10 Francisco SÁEZ RAPOSO, «El tratamiento del mal en el teatro de Moreto», *Biblias Hispánicas*, 2, 2012, pp. 357-380.

*El ermitaño galán y mesonero del cielo, El esclavo de su hijo o El azote de su patria y renegado Abdenaga, Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos y El rosario perseguido*¹¹. Excluyo de mi análisis a estas cuatro últimas, ya que no me sirven, en principio, para descifrar las claves creativas de Moreto. Me centraré, pues, en las obras de atribución segura¹². Estamos ante piezas fundamentalmente hagiográficas, con la excepción de *Nuestra Señora del Pilar* que es, estrictamente hablando, un drama religioso en el que se narra el origen del culto a la Virgen del Pilar. Es el género, por consiguiente, lo que impone al personaje (como, por otra parte, era habitual¹³), del mismo modo que condicionó otras necesidades dramáticas como, por ejemplo, el empleo de vistosos recursos tramoyísticos en un escritor que, como en su día demostramos en otro lugar¹⁴, era habitualmente austero en este sentido.

Mi proyecto de sistematización ha generado cinco categorías que he denominado 1) La falta de caracterización del personaje, 2) Los espacios del demonio, 3) Los prodigios del demonio, 4) El poder sugestivo de la voz, y, por último, 5) El demonio y la comicidad.

1. LA FALTA DE CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Llama mi atención el hecho de encontrar a un demonio poco caracterizado desde el punto de vista visual. Estamos, en realidad, ante demonios completamente humanizados, que han perdido cualquiera de los rasgos horribles y prototípicos con los que desde la Edad Media se

¹¹ Para la cronología del teatro de Moreto, ha de consultarse el trabajo de María Luisa LOBATO, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.

¹² Dejo también fuera de este estudio al auto sacramental *La Gran Casa de Austria y divina Margarita*, atribuido tradicionalmente a Moreto pero cuya verdadera paternidad fue adjudicada por Agustín de la Granja a Antonio Mira de Amescua. Véase Agustín DE LA GRANJA (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (autos religiosos)*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2007, vol. VII, pp. 821-832. Agradezco a María Luisa Lobato su amabilidad al facilitarme esta referencia.

¹³ Excepción a esta regla suponen *Vida y muerte de san Cayetano* y *San Froilán o El segundo Moisés*, obras ambas escritas en colaboración (entre seis y dos ingenios, respectivamente), pero en las que el demonio no aparece.

¹⁴ SÁEZ RAPOSO, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», 2011.

sintetizó su aspecto. Es precisamente esta humanización la que los hace más cercanos, más verosímiles y, con ello, más eficaces con respecto al valor moralizante y adoctrinador que debían tener para un espectador que, como ya he apuntado, creía realmente en su existencia, en su presencia, a través de la que explicaba cualquier circunstancia adversa, desde la más nimia, como un simple traspiés o una caída, hasta la más grave, como una derrota militar, una desgracia nacional, una catástrofe natural, una enfermedad, etc. Tan real y cercano era el demonio que podía acechar, aparecerse y tentar a cualquiera en lugares tan insólitos como, por ejemplo, el madrileño Paseo del Prado. Esto es, según la noticia recogida por Jerónimo de Barrionuevo, lo que les sucedió a dos incautas damas el 30 de junio de 1658, es decir, en fecha contemporánea a la de las piezas que estamos analizando:

Domingo 30 de junio, otro día después de San Pedro, en el Prado nuevo, junto a la última fuente grande que allí hay, dos demonios íncubos trataron con dos mujeres que vivían en la calle del Pez, que desde el río las vinieron acompañando y enamorando discreta y dulcemente. Dejéronlas de suerte que la más muchacha murió dentro de seis horas [...] y el día siguiente la otra. Es cosa cierta, y que muchos por curiosidad se hallaron en su entierro. Diéronles flujo de sangre, y un doblón de a cuatro que se volvió carbón. Es cierto¹⁵.

La consideración de que el demonio podía manifestarse con la más común de las apariencias estaba completamente asentada en la mentalidad de la época. De ahí que Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649), uno de los tratados pictóricos más importantes del Barroco, señalara que lo importante en la caracterización del demonio no era su aspecto, sino sus acciones:

Los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser acciones ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto¹⁶.

15 El *Aviso* es del 10 de julio de 1658. Véase Jerónimo DE BARRIONUEVO, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo*, (1654-1658), ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1969, vol. II, p. 206.

16 PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 572.

Sobre la indiferenciación de estos personajes en su materialización teatral ya avisaba Ignacio Arellano cuando analizó el vestuario en los autos de Calderón (dramaturgo prototípico de un género, a su vez, bastante singularizado escénicamente), pues se percató de que los agentes malignos que en ellos aparecen están menos codificados que el resto¹⁷. En realidad, tendremos que pensar que varios factores, como la mentalidad renacentista, los avances científicos (relativos desde nuestra perspectiva, pero sin duda importantes en su contexto) y, como vamos a ver un poco más adelante, el nuevo programa iconográfico propugnado desde el Concilio de Trento con respecto a las figuras demoníacas y al diablo en particular, tuvieron que afectar en este proceso de humanización del personaje, en esta banalización que, para algunos críticos e historiadores del arte, como Louis Réau¹⁸, supone una decepción al compararlo con los modelos anteriores.

Cuando el personaje sale a escena en nuestras obras, generalmente no se nos da ninguna clave sobre sus rasgos o indumentaria y, cuando se hace, le solemos ver sin señal caracterizadora alguna, sino con una simple apariencia humana. En *Santa Rosa del Perú*, por ejemplo, solo en una ocasión se nos proporciona, en acotación, una indicación sobre su aspecto, casi al final de la jornada primera, cuando, para sembrar la discordia entre la protagonista y su pretendiente, Don Juan, al que ha rechazado alegando que su amor lo tiene comprometido a otro galán a quien ha dado ya palabra de ser su esposa (en velada alusión a su amor por Cristo), el Demonio, justo en el momento en el que la santa termina de pronunciar su disculpa, sale al escenario «embozado» (acotación al verso 949)¹⁹, generando, como es de suponer, la turbación en el galán, que piensa que ha sorprendido a ese otro caballero mencionado por Rosa y con el que, presumiblemente, acabaría de mantener un encuentro secreto. Se trata de una escena de gran efecto dramático en la que Moreto juega con la cinésica, la gestualidad y la proxemia, ya que el Demonio, cual galán fantasma, aparecería en segundo plano,

17 Véase Ignacio ARELLANO «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, p. 95.

18 *Iconografía del arte cristiano. 1.1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 85.

19 Todas las citas de la comedia las realizo a partir de la fijación textual del texto preparada por Miguel Zugasti, accesible en la página web <www.moretianos.com>.

mos asumirlo porque, estando en el monte, este último anda una noche tras la labradora Flora, con la que espera solazarse y, ante la falta de respuesta, busca la ayuda de algún segador que le pueda dar noticias de ella, momento que aprovecha el Demonio para fingirse uno y hablar con él y este, al verle, no muestra extrañeza alguna (vv. 1671-1704)²¹.

Como un hombre cualquiera se le aparece a Don Gil en *Caer para levantar*, un hombre cuyo aspecto exterior no le llama la atención pero cuya presencia sí le genera una fuerte inquietud interior. Esta es, de hecho, la primera aparición del Demonio en el desarrollo de la historia, su presentación ante el público, de manera neutra, hacia la mitad de la jornada segunda, muy tarde para lo que es habitual en este tipo de comedias. Mientras que el personaje deja muestras de su naturaleza en una serie de impresiones que Don Gil no es capaz de descifrar (una especie de sensación de frío interior –metáfora muy habitual que se suele confrontar con la sensación opuesta que genera el deseo amoroso o la devoción cristiana– y un miedo inexplicable para una persona que, como él, ha decidido emprender el camino del bandolerismo más cruel), el público lo reconocería no por su aspecto físico, como he dicho, sino por el momento preciso en el que sale al escenario, cuando Don Gil, a solas, declara su disposición de vender su alma al diablo a cambio de poder gozar de Leonor:

DON GIL Aqueste es preciso efeto
de algún infernal furor,
y por gozar de Leonor
diera el alma.

Sale el Demonio

DEMONIO Yo la aceto.
DON GIL ¿Quién será *este hombre* que, al velle,
turbada, el alma se yela?
¿Quien al cielo no temió,
de *un objeto humano* tiembla?
¿Quién eres, que el corazón
inquieto está en tu presencia?

²¹ Uso para citar el texto fijado por Emily Fausciana accesible en «www.moretinanos.com».

DEMONIO Tu amigo soy, no te turbes,
 el pecho inquieto sosiega,
 que antes yo vengo a ayudarte
 y hacer por ti una fineza.

[vv. 1367-1380]²²

Debido a su vocación de embaucador usa diferentes disfraces en *La vida de san Alejo*, dependiendo del tipo de engaño que se proponga acometer: de pobre fingido («[...] *caído y muy roto de pobre fingido*», dice la acotación, f. 9r), de marinero (f. 16r) e, incluso, con un disfraz indeterminado («*Sale el Demonio con otro disfraz*», f. 12v)²³.

Frente a esta regla, existe la excepción de su manifestación, su presentación al público en *La adúltera penitente*. Hacia la mitad de la jornada primera, Teodora, la protagonista, relata a su criada Julia el turbador sueño que ha tenido (y que, desde entonces, ha sido recurrente) en el que se le aparece una «fantástica imagen» que ella no es capaz de identificar. Es interesante, como vamos a comprobar que, a pesar de evidenciarse su apariencia común, incluso con un toque de distinción, son visibles en él ciertos rasgos aterradores y, sobre todo, se describe el traje que viste:

TEODORA *Humana presencia de hombre*
 en él se reconocía,
 rostro espantoso, cabello
 que en remolinos se enriza,
 y del oscuro Leteo
 las negras ondas imita;
 negro también era el traje,
 lleno de estrellas lucidas,
 pues del manto de la noche
 parece que se vestía.
 Aunque ostentaba señales

22 Cito a partir del texto de la comedia fijado por Natalia Fernández («www.moretianos.com»). La cursiva es mía y así será siempre que aparezca resaltada en una cita textual, excepto en los fragmentos cantados, cuya naturaleza musical aparece, de por sí, destacada de esta forma.

23 Uso para citar el volumen *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Décima parte* (Madrid, Imprenta Real, 1658), en el que aparece incluida la comedia, que conserva la BNE con la signatura R-22663.

de príncipe, *la lascivia,*
el deleite y la torpeza
deben de ser sus provincias.

[vv. 531-544]

Sesenta versos más tarde, el Demonio saldrá a escena, dice la acotación, «[...] *como se ha pintado, vestido de estrellas*» (acotación al v. 614). Ahora sí, encontramos una caracterización visual, vinculada con el vestuario, más prototípica, pues con estas capas o mantos estrellados sale ataviado el diablo en piezas de otros dramaturgos. José María Ruano de la Haza²⁴ nos aporta, en este sentido, un ejemplo extraído de una obra de González de Bustos, *La gran rosa de Viterbo*, en la que el Demonio aparece, precisamente, «vestido de un manto negro estrellado». El propio Ruano nos da la descripción de un atuendo de demonio que aparece en un documento fechado en 1608: «una cota de demonio con su faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas». Me pregunto si el sintagma «cota de demonio» no tiene aquí un valor más especificativo que explicativo. Por su parte, Pedro Calderón de la Barca recurre al manto estrellado para caracterizar a ciertos personajes alegóricos como la Idolatría, la Noche o la Culpa en algunos de sus autos sacramentales (*Mística y real Babilonia*, *Tu prójimo como a ti* o *El valle de la Zarzuela*), pero también en alguna comedia, como *La Aurora de Copacabana*²⁵. En todas ellas, dichos personajes aparecen vestidos de negro «con estrellas», y en algunos casos se especifica que sea una mujer quien los interprete. En su *Iconología*, Cesare Ripa indicaba que la Noche debía representarse como

Mujer vestida con un manto de color azul, todo sembrado de estrellas. A las espaldas ha de tener dos grandes alas, viéndosela a punto de volar, siendo de tez oscura y llevando en la cabeza una corona de adormideras. [...] Casi todo lo expuesto es tal como lo describe Hesíodo, añadiéndose el vestido en el que

²⁴ *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 84.

²⁵ Quisiera agradecer a Miguel Zugasti por su amabilidad y generosidad a la hora de ayudarme a localizar estos ejemplos.

lleva el color del Cielo tachonado de estrellas por cuanto éste aparece de este modo de noche²⁶.

Pero incluso en otros casos, como sucede en la comedia *El José de las mujeres*, también de Calderón, es el propio personaje del Demonio quien aparece en el escenario «vestido de estrellas». Es de suponer que este atuendo, con el que se simbolizaba el mal, el pecado y la muerte, se terminaría vinculando en el imaginario colectivo con la magia negra y otras fuerzas demoníacas.

Volviendo a nuestro caso concreto, el de *La adúltera penitente*, es curioso que Teodora emplee casi el doble del número de versos que dedica a mencionar la vestimenta de este ser de apariencia humana que se le aparece en sueños a describir su aspecto físico y gestual y, sin embargo, nada se indique al respecto en la acotación que señala su entrada en escena. No parece lógico que se haya suscitado tanta expectación en el público para luego defraudarlo con una presencia discordante con las expectativas generadas. El personaje hubiera perdido fuerza dramática inmediatamente y, con él, el interés por el argumento de la pieza. De ahí que no podamos descartar la caracterización con otros accesorios que sabemos que eran habituales en estos personajes, como las medias mascarillas y las mascarillas, algunas que incorporaban incluso barba y cuernos²⁷.

Tal vez la capa estrellada sea «ese otro disfraz» no precisado con el que decíamos que aparecía en una de las escenas de *La vida de san Alejo*, una escena en la que, usando sus poderes mágicos, hace creer al santo en ciernes que le ha transportado a Roma y le ha llevado de vuelta a casa de su padre. Y es que esa capa podría perfectamente simbolizar su condición de «estrellero», es decir, de astrólogo o, lo que es lo mismo en la época, de persona que conoce y estudia las leyes y movimientos de los cuerpos celestes. De hecho, ante el estupor que a Alejo le causa verse en Roma cuando, en realidad, estaba viajando hacia Tierra Santa, le pregunta sorprendido por su identidad («Amigo, ¿quién sois?»), ante lo que el Demonio le responde: «Quien ha logrado / de astrólogo el estudio más colmado» (f. 13r). Y solo unos versos después hace hincapié de nuevo

²⁶ Cesare RIPA, *Iconología*, trad. Juan Barja, Yago Barja, Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, vol. II, p. 133.

²⁷ Véase a este respecto Luis FERNÁNDEZ MARTÍN, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988, pp. 22-23, 28, etc.

en su profesión («[...] yo que las estrellas examino [...]» -f. 13v-) para deslumbrarle indicando que, aunque todos en esa ciudad piensan que Alejo ha muerto, él, gracias a su ciencia, sabe que no es cierto. Insisto, nada se dice de este otro disfraz con el que aparece el Demonio en este momento, pero no resultaría desatinado barajar esta hipótesis.

Lo que sí es evidente es que en Moreto, o en las obras en las que él participa, está plenamente asumido el cambio iconográfico que, con respecto a la representación de la figura del demonio, se produjo a partir del Concilio de Trento. La Contrarreforma propugnaría un ideario iconográfico con el que inculcar de la forma más rentable posible su doctrina. Se tenderá a adaptar este discurso visual, mucho más accesible y comprensible, a la realidad del feligrés ordinario, a su cotidianeidad, buscando con ello un efecto mucho más natural y sincero en su ánimo. La verosimilitud genera convicción y conformidad, mientras que la falta de la misma provoca un efecto distanciador que aleja al ciudadano del ámbito de influencia del aparato coercitivo y represor de las instituciones de poder. Traigo a colación, por ser suficientemente elocuente, la opinión que Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, sobrino del Papa Pío IV y uno de los protagonistas de la tercera y última convocatoria del Concilio de Trento, expone en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1577), especie de manual en el que se previene sobre los elementos a evitar en la representación de las imágenes sagradas destinadas a los lugares religiosos:

nihil falsum, nihil incertum apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum [...] turpe vel obscaenum procacitatemqueve ostendans²⁸.

Es decir, «nada falso, nada incierto o apócrifo, nada supersticioso, nada insólito, nada que muestre algo torpe, profano u obsceno». Se ponía así punto y final, al menos en teoría, a la iconografía demoníaca que se había implantado, triunfado y transmitido desde la Alta Edad Media. Precisamente, este cambio de orientación estética fue el que provocó que Felipe II rechazase el enorme lienzo que había encargado al

²⁸ Tomo la cita de Felipe PEREDA y M^a CRUZ DE CARLOS, «Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 245.

pintor genovés Luca Cambiaso en 1584 para decorar, con una representación de san Miguel Arcángel luchando contra Lucifer, una de las capillas destacadas de la basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, materialización física del ideario contrarreformista. Fray José de Sigüenza, bibliotecario del monasterio, publicó en 1605 una *Historia de la Orden de san Jerónimo* en la que, entre otras cuestiones relativas a la fundación del mismo, nos narra este suceso:

En el cuadro de San Miguel, apenas quiso poner [Cambiaso] otro Ángel bueno: todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías²⁹.

En su lugar, se colocó otro cuadro que se encomendó al también italiano Pellegrino Tibaldi, formado precisamente en Milán, en el que se lleva a cabo una reinterpretación del cuadro de Cambiaso adaptada a los dictados tridentinos. Sigue la misma concepción de la escena, pero los demonios aparecen ahora humanizados, luciendo una complexión física miguelangelesca. Sin embargo, ya avanzado el XVII se pueden seguir encontrando ejemplos de representaciones pictóricas del diablo muy arraigadas aún en la iconografía medieval, en los demonios zoolomorfos que poblaron algunos de los cuadros más famosos de El Bosco. Esto es lo que sucede en la famosa *Aparición de la Virgen a un hermano cartujo*, incluida en la serie que pintó entre 1626 y 1632 para el claustro de la Cartuja de Santa María del Paular, en la sierra madrileña, otro italiano, florentino en este caso y, por cierto, muy teatral en cuanto a la concepción de sus escenas: Vicente Carducho. Probablemente, la idiosincrasia de quienes le hicieron tal encargo, una orden religiosa con una radical ideología contemplativa muy anclada en la mentalidad medieval, y el lugar para el que fue pensado el cuadro (un claustro al que solo tenían acceso estos monjes), animaron a Carducho a acometer esta interpretación del Maligno. Mientras que la representación de Tibaldi está más vinculada con la de Moreto, la de Carducho lo estaría con la que su amigo Lope de Vega llevó a cabo en algunas piezas como, por ejemplo, *Las Batuecas del duque de Alba* (1598-1600) en la que, en un momento dado,

29 JOSÉ DE SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1988, pp. 377-378.

*sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón, como le pintan*³⁰.

2. LOS ESPACIOS DEL DEMONIO

Aunque nada parece interponerse a sus malas artes y poderes, el demonio muestra predilección por campar en espacios rurales, agrestes, selváticos. Un simple vistazo a los numerosos procesos inquisitoriales por brujería que se emprendieron³¹ muestra que la mayoría de los casos particulares y de los aquelarres que se denunciaron acaecieron supuestamente en ámbitos rurales. La propia noticia proporcionada por Barrionuevo anteriormente referida es significativa en este sentido, pues aunque el caso sucedió en Madrid, el encuentro entre los demonios íncubos y sus víctimas se produjo concretamente en el río Manzanares, espacio campestre ubicado extramuros y connotado por la relajación de los códigos morales que allí imperaba, como ponen de manifiesto algunos testimonios de la época³². Por eso, aunque es posible que el de-

³⁰ Tomo la cita de RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, p. 84. MORLEY y BRUERTON (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 288-289) datan la comedia entre los años 1598 y 1603, especificando incluso que podría haberse compuesto entre 1598 y 1600.

³¹ Para conocer más al respecto son imprescindibles, en este sentido, algunos trabajos de Julio CARO BAROJA que aparecen recogidos en la bibliografía final. Allí también se encuentran referidos los igualmente importantes libros de Francisco J. FLORES ARROYUELO *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985; de Stuart CLARK *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999 y de Armando MAGGI *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

³² En mi reciente edición de *Santiago el Verde*, comedia de Lope de Vega, me detengo a analizar el contexto campestre del Soto de Manzanares en el que el personaje de Don Rodrigo tiene que conocer a su prometida, Celia. En la nota al verso 1605 indico que dicho lugar «tendría para el espectador de entonces unas connotaciones de índole moral que nosotros ya no percibimos, pues en época estival era habitual que al río bajasen a refrescarse mujeres, durante el día pero también de noche, con menos recato del exigido por las costumbres imperantes. Alcide de Bonnecase, hablando de la abundancia de muchachas que se bañaban allí en las noches de verano, señalaba que «la obscuridad les es tan favorable, que su rostro, que podría enrojecer por su desnudez, es la parte de su cuerpo menos reconocida, y donde el más mudo y el menos escandaloso

monio aparezca en estas obras en un ámbito urbano, lo más habitual es que lo haga en uno natural, que es donde se han trasladado los protagonistas a llevar una existencia de retiro y espiritualidad, o donde han decidido romper con la vida virtuosa de la que habían hecho gala hasta ese momento en la ciudad para emprender una deshonesta, echándose al monte, nunca mejor dicho, como bandoleros que deciden vivir al margen de la ley y las normas sociales. En una obra como *Santa Rosa del Perú*, en la que se ensalza la vida de la primera santa americana, ese componente salvaje, con sus connotaciones correspondientes, se encuentra ya implícito en el propio marco geográfico de la obra, el continente americano, tierra de paganos en la que Dios desea extender su dominio por medio de soldados de la fe como la protagonista, que ayudarán a su empeño de acabar con la idolátrica adoración a la falsedad del demonio. Este declarará su frontal oposición al plan divino nada más salir a escena a través de un escotillón:

DEMONIO Espíritus nocivos infernales,
 que, opuestos a las luces celestiales
 habitáis las tinieblas del profundo,
 venid al Nuevo Mundo,
 que a todos os convoco
 y aún todos al empeño somos pocos;
 pues *esta tierra, que era siempre mía,*
 donde siempre reinó mi idolatría,
 no sólo se la quita mi desvelo,
 sino que quiere Dios hacerla Cielo, [...]

[vv. 345-354]

de todos los sentidos, que es el del tacto, desempeña el principal papel con una libertad tan grande y tan segura, que a menudo el fraile se choca con la señora, sin que al día siguiente se reconozcan en la iglesia». Según Francisco de Quevedo, en el río se veían «en verano y en estío, / las viejas en cueros muertos, / las mozas en cueros vivos». O, solo por poner otro ejemplo, en su *Aviso* del 31 de julio de 1655, Jerónimo de Barriónuevo describía cómo había transcurrido la reciente festividad de Santiago Apóstol: «Domingo día de Santiago fue apacible y templado, de mar a mar el río de coches y de hombres y mujeres en pelota medio vestidos y desnudos, que con la diversidad entretenían y haciendo renacuajos entre arena, y merendando en isletas y bajíos que se levantaban». Véase LOPE DE VEGA, *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, t. II, pp. 455-456.

Además de esta preferencia locativa, el demonio parece tener otra temporal, pues su actividad la desarrolla también de manera primordial durante la noche, muy vinculada, como veremos más adelante, con su capacidad de generar sueños en las personas, a través de los que intentar modificar su conducta.

Me ha resultado interesante comprobar que en la obra en la que menos presencia y, por lo tanto, menos protagonismo tiene el demonio, *El más ilustre francés, san Bernardo*, es en la que se produce una descripción más pormenorizada del espacio silvestre en el que el futuro santo desarrolla su vida eremítica. En la jornada segunda, el Duque de Lorena hará una relación de casi setenta versos de Claraval, el lugar donde Bernardo ha llegado para fundar una abadía de la Orden del Císter, relación que será completada, poco después, por otra más breve realizada por el propio Demonio y, ya en la jornada tercera, fray Teselino y fray Gerardo la rematarán con otro medio centenar de versos (f. 148r-149r y 155r-v). En mi opinión, el referente real, que no existe en los otros casos, obliga a Moreto a realizar una descripción de este tipo donde se destacan, por una parte, lo aislado y salvaje del lugar en el que Bernardo fundó una abadía en la que, además, aplicó con especial severidad la ya de por sí dura Regla de san Benito, y, precisamente por ello, resaltar la notable labor acometida al transformar ese lugar inculto, bárbaro, peligroso y oscuro en un espacio de sosiego que el Demonio intentará, claro está, perturbar.

Siguiendo con esta gradación que va de lo general a lo particular, podríamos señalar a «la cueva» como un lugar especialmente significativo dentro de este apartado. Se trata de espacios muy simbólicos desde el punto de vista cultural, antropológico, incluso psicoanalítico; sitios, es verdad, asociados con la vida eremítica³³, pero también con el demonio por tratarse de una suerte de lugar apartado, secreto, de entrada hacia el inframundo³⁴. Como ya señalé con anterioridad, Teodora, la

33 A una cueva le indicarán dos ángeles a Teodora, en *La adúltera penitente*, que se retire a cuidar al bebé que, por injuriarla, le acusan de haber tenido con una aldeana a la que posteriormente habría abandonado. Allí será alimentado milagrosamente por una leona. No olvidemos que Teodora, decidida a llevar una vida piadosa, se había hecho pasar por hombre para vivir retirada en un monasterio. En un acto de obediencia a los dictados divinos, asume el oprobio y la penitencia que ello conlleva.

34 En la tradición española, legendaria y también literaria, es de sobra conocido el caso de la cueva de Salamanca, tema que, por otra parte, se entronca directamente

protagonista de *La adúltera penitente*, narra a su criada Julia su terrible pesadilla, en la que se le apareció un ser fantástico que nosotros intuimos que es el demonio. Lo que nos interesa ahora destacar es que ese sueño se produjo en un gruta artificial ubicada en el jardín de su casa, a la que la dama se había dirigido para distraerse de las penas que le ocasionaba la imposición familiar de casarse con Natalio en lugar de Filipo, galán a quien ella realmente amaba; una concavidad creada por la singular espesura de uno de los rincones de dicho jardín. Como si de una *mise en abyme* se tratara, nos encontramos con un espacio simbólico enmarcado dentro de otro espacio igualmente simbólico (el huerto o jardín³⁵) en el que, además, se produce una acción de un simbolismo especial, como es un sueño premonitorio. Por la descripción que Teodora hace, imaginamos una zona recóndita dentro de ese espacio de asueto y descanso, un lugar en el que hay una fuente adornada con una serie de estatuas de tema mitológico que representan episodios de amor adúltero acaecidos entre diferentes dioses que ella, inconscientemente, vincula con sus socialmente reprobables sentimientos hacia Filipo. El bombardeo de sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, provocadas por el frescor del entorno y, por qué no, olfativas –se mencionan las «distancias floridas» del lugar–) abruma de tal manera la mente atormentada de la dama que queda extenuada, sucumbiendo unos instantes después al poder de Morfeo.

Es una cueva el lugar idóneo donde firmar el contrato de venta de su alma que realiza Don Gil, el protagonista de *Caer para levantar*. Como también indiqué antes, decide convertirse en esclavo del demonio obsesionado por colmar sus aspiraciones sexuales con Leonor. Una vez

con un motivo existente en el folclore europeo. La cueva estaba ubicada en la cripta de la antigua iglesia de San Cebrián donde se decía que el diablo impartía sus clases de nigromancia a siete alumnos durante siete años, siendo uno de ellos el marqués de Villena. También se decía que a ella acudían los estudiantes de la universidad para pactar con el demonio el aprobado de sus exámenes. Cervantes parodió la creencia en su famoso entremés homónimo.

35 Es muy extensa y variada la bibliografía que ha generado el motivo del huerto o jardín como espacio simbólico tanto en la sociedad como en la literatura occidentales. Sirvan como ejemplos significativos los trabajos de OROZCO DÍAZ (1947), GRIMM (1975), SOCHA (1988), ASSUNTO (1991), LOUYS (1992), GARCÍA FONT (1995), AÑÓN FELIÚ (1996), LARA GARRIDO (1997), PEDRAZA (1998), SUÁREZ MIRAMÓN (2006), LOBATO (2007) y ZUGASTI (2002a, 2002b y 2011). Para la descripción de cada una de las referencias remito a la bibliografía final.

tomada la decisión, ambos abandonan el escenario encaminándose al interior de la cueva para sellar un pacto que, aparentemente, posibilitará a Don Gil a satisfacer todos sus prohibidos apetitos:

DON GIL En todo he de obedecerte.
 DEMONIO Pues *en esta cueva te entra*
 adonde el contrato firmes
 y la esclavitud impresa
 en tu rostro dé a entender
 que nada a mi imperio niegas.
 DON GIL Vamos, y viva con gusto.
 DEMONIO ¡Oh, qué de vicios te esperan!
 [vv. 1473-1480]

A otra cueva encaminará el Demonio al personaje de doña Violante que, hastiada de la vida inmoral a la que se dejó arrastrar por los avatares del destino dedicándose a la actividad bandoleril, busca, en los rincones más profundos de las montañas en las que vive, a algún ermitaño virtuoso que la oriente en su deseo de enmienda. Empeñado en que la dama no consiga su propósito, el Demonio le recomienda visitar a uno que ocupa una cueva escondida, que no es otro que don Diego de Meneses, el causante primigenio, por el amor indecoroso que se profesaban, de las desdichas de ella y, de este modo, intentar descarriar de sus virtuosos arrepentimientos a ambos (vv. 1540-1597). Ya en los compases finales de la obra el Demonio, «de mujer» y acompañado de un grupo de damas que cantan, ha conducido a Don Gil al interior de una cueva haciéndose pasar por Doña Leonor. A ese lugar han llegado tras él el gracioso Golondro y Don Diego y, justo en ese momento, se indica en acotación que se abre la cueva «*y aparécese sentado don Gil al lado de la dama*», dama que, un poco después, tras quitarse un velo, descubrimos que es «*una muerte que ha de tener el mismo vestido que sacó la dama*»³⁶.

La cueva quedó fijada como realidad conceptual por medio de la emblemática, género híbrido que actuó de fuente iconográfica para los artistas de todas las disciplinas durante los siglos XVI y XVII. El imaginario colectivo y la emblemática se influyeron, nutrieron y legitimaron a través de un complejo proceso de retroalimentación mutua difícilmente deslin-

36 Las escenas transcurren entre los vv. 2221-2363.

dable. Son varios los emblemas que muestran cuevas que aparecen vinculadas o aparentemente habitadas por seres inquietantes fuertemente connotados. Tanto unos como otros están ligados claramente al concepto cristiano de pecado. En uno, incluido en los *Triumphos morales* (Alcalá de Henares, 1565) de Francisco de Guzmán³⁷, encontramos un tigre rampante que sale de una cueva que no es otra cosa que la mismísima puerta del infierno y arrastra a un hombre hacia su interior para que cumpla su eterna condena. Con ello se representa la victoria del pecado de la Ira. En otro, incluido en la misma obra³⁸, no aparece ningún lema, pero su *subscriptio* indica que representa otro pecado, la Lujuria, simbolizado por una mujer que arrastra a un hombre nuevamente al interior de esa cueva que es la boca del Infierno. Resulta imposible no elucubrar con la idea de que Moreto, aparentemente el responsable de la tercera jornada de *Caer para levantar*, no tuviera en mente una representación como esta al imaginar la escena en la que el Demonio, transmutándose en Leonora, incita por señas a Don Gil para que le acompañe al interior de una cueva con el fin de hacerle caer en la tentación de la carne:

DEMONIO	([Ap] Para engañalle he tomado de Leonor el rostro y talle.)
	<i>Hácele señas</i>
DON GIL	([Ap] Muda me responde a señas que la siga. ¡Qué bien hace! Que el no hablarme en este caso es el recato que cabe.) Ya te sigo, dueño hermoso. [...]
GOLONDRRO	<i>En la cueva se han entrado.</i> Hombre malvado, ¿qué haces? [vv. 2246-2261]

El demonio está caracterizado por un don de la ubicuidad que ejerce, dramáticamente hablando, a través de bruscos cambios espaciales a la vista del público. Un excelente ejemplo aparece ligado a la escena

37 FRANCISCO DE GUZMÁN, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, en casa de Andrés Angulo, 1565, f. 31r. Manejo el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid con la signatura BH FLL Res. 624.

38 GUZMÁN, *Triumphos morales*, f. 28r.

recientemente referida en la que, como he dicho, recomienda a Violante que descienda de la montaña al valle para conocer a un fervoroso eremita que puede ayudarla en sus ansias de contrición. Una vez que esta abandona la escena rumbo hacia el valle entra en la misma Golondro, el gracioso, que protagoniza una suerte de interludio cómico con el Demonio, que ha permanecido allí, y que sirve para camuflar el tiempo transcurrido en el trayecto de la dama. Unos minutos después (los pocos que tardan en declamarse cincuenta versos), cuando el Demonio ha despachado a Golondro, que sale del tablado, y sin que, aparentemente, se haya desplazado por el mismo, nos advierte de la reentrada de Violante, es decir, de su llegada a la citada cueva que buscaba:

DEMONIO Vaya, digo.

GOLONDR0 Que me place.

Éntrase

DEMONIO *Porque ya Violante llega
a la parte que le han dicho
mis furias. ¡Ah! Logre yo
uno de dos precipicios.*

Sale Violante

VIOLANTE *Aquesta es, según las señas,
la cueva o sepulcro vivo
de aquel hombre penitente
que es destos montes prodigio.
Llamarele [...]*

[vv. 1651-1660]

Con la entrada y salida de diversos personajes, Doña Violante, primero, el gracioso Golondro, después, y, por último, Don Diego de Meneses, se marca una transición desde un lugar elevado en un monte, donde el Demonio había salido al encuentro de la primera, hasta un valle, donde esta llega a una cueva buscando a un virtuoso ermitaño que es Don Diego de Meneses. Mientras se produce la entrada y salida de dichos personajes con el subsiguiente cambio espacial, el Demonio no se ha movido del escenario, ha permanecido allí todo el rato a la vista del público³⁹.

39 El pasaje en su totalidad comprende los vv. 1507-1665.

*porque para mí no hay puerta
ni distancia que me estorbe,
y Teodora, por las celdas,
a los maitines del alba
los religiosos despierta.*
[vv. 1056-1063]

Estamos ante una variante muy interesante de lo que Javier Rubiera denominó como «espacio itinerante»⁴⁰, aquel que podría equipararse con el desplazamiento de cámara con el que se ruedan algunas escenas cinematográficas, conocido técnicamente como *travelling*. Pero en este caso, un movimiento ciertamente dinámico y transgresor (como el que, por cierto, algunos directores de cine audazmente emplean en escenas que siempre impactan al espectador), hasta el punto de que el propio personaje se ve en la necesidad de explicarlo al auditorio, ya que no solo se desplaza de un lugar a otro, sino del exterior al interior traspasando prodigiosamente las paredes, y nosotros con él. Los espacios polivalentes sucesivos, característicos de la comedia barroca, puestos al servicio de las artimañas demoníacas.

3. LOS PRODIGIOS DEL DEMONIO

Obviamente, una de las peculiaridades que caracterizan al demonio es su capacidad para obrar prodigios. Como ya sabemos, en su afán por quebrantar la voluntad de sus víctimas (especialmente cuando se trata de personajes que han decidido emprender el camino de la virtud) intenta hacer mella en sus sentimientos más íntimos y profundos, sobre todo aprovechándose de aquellos vinculados con las posibles ataduras mundanas, materiales, carnales, de estos santos en ciernes. Por eso se esfuerza en traer a su mente el recuerdo de aquellas personas con las que estos personajes estuvieron unidas sentimentalmente, incluso comprometidas. Y la manera más vívida de hacerlo, la más eficaz, es, claro está, colocando a dichas personas delante de las víctimas a las que quiere tentar. Para ello, empleará su poder y él mismo se transformará en la

⁴⁰ Javier RUBIERA, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 107. Al análisis del espacio itinerante dedica las páginas 99-124 de este trabajo.

persona en cuestión, adoptará su apariencia y comportamientos con el fin de minar la fortaleza del futuro santo.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la jornada segunda de *El más ilustre francés, san Bernardo* cuando, consciente el Demonio de la férrea voluntad de este para abandonar la senda de la religión, afianzada por el ánimo que le infunden sus continuas penitencias, decide intentar doblegarle adoptando el aspecto de Matilde, dama que en su día estuvo profundamente enamorada de él:

DEMONIO [...] pero a vencerle me obligo.
 Válgame aquí mis cautelas,
 transformaciones y engaños
 y mentidas apariencias.
 De Matilde he de tomar
 la forma [...]
 [...] ahora mi industria
 le instimule con torpezas,
 que si consigo el efecto
 del impulso que me alienta,
 a mis insignes trofeos
 daré singular materia.
 [f. 149v]

Sabemos, por las palabras de Bernardo que dirige su mirada fuera del tablado, que el diablo transformado en la dama se le presenta plácidamente dormida en ese espacio de sosiego que es el lugar donde él se ha retirado a llevar su vida de ascetismo. Sin embargo, siempre atento a las posibles asechanzas del mal («mas, ¡ay de mí!, que mayores / males en mi bien incierto / considero cuando advierto / que el áspid duerme en las flores»), intuye un presagio negativo en la apacible y bucólica visión de la dama recostada descansando en aquel apacible prado:

BERNARDO Allí una mujer admiro
 a quien el sueño divierte,
 viva imagen de la muerte,
 si con atención la miro.
 [f. 149v]

Muy poco después, y tras llevar a cabo un primer parlamento «dentro», sale al escenario Matilde. Desde el punto de vista interpretativo es

una escena interesante, pues no podemos dejar de considerar que la actriz que da vida al personaje en esta escena alteraría de alguna manera su gestualidad, su cinésica y su proxémica, ya que, ahora, no es ella realmente, sino el Demonio transfigurado en ella, por lo que, creo yo, habría que marcar la diferencia de algún modo, por muy sutil que fuera.

También en la jornada segunda, pero en este caso de *Caer para levantar*, el Demonio realiza una exposición verbal del poder que atesora y es capaz de ejecutar en el momento mismo en el que Don Gil, exasperado por no poder cumplir su deseo de gozar de Doña Leonor, afirma que estaría dispuesto a vender su alma al diablo si con ello pudiera conseguir su fin. Es, de hecho, esta circunstancia la que propicia la aparición del Demonio en escena. Como ya dijimos en su momento, este aparece sin ninguna caracterización específica, esto es, como un caballero corriente, aunque Don Gil con su visión y cercanía es capaz de percibir una suerte de energía nociva que no se corresponde con su aspecto. El Demonio llevará a cabo una abierta declaración del potencial de su oculta ciencia cuando aquel muestre su perplejidad ante la capacidad que ha tenido de descubrir sus más insondables deseos:

- DON GIL ¿Pues qué te mueve a ese intento?⁴¹
- DEMONIO Ver que a un deseo te entregas
de una belleza y que yo
puedo hacer que la poseas.
- DON GIL ¿Qué es lo que dices? ¿Pues tú
mi amante pecho penetras?
- DEMONIO Yo penetro tus intentos,
porque al poder de mi ciencia
todo es fácil, y a mi voz
toda esa estrellada esfera,
o corre precipitada,
o retrocede violenta.
Todos los cuatro elementos
me obedecen y respetan.
¿Quieres que al imperio mío
los montes se desvanezcan

41 Se refiere a la intención mostrada por el Demonio de ayudarle en la consecución de su deseo carnal hacia Doña Leonor.

y que los humildes llanos
 fácilmente los excedan?
 ¿Quieres que el aire se turbe?
 ¿Quieres que esa luz primera,
 equivocada en su curso,
 vague por extrañas sendas?
 ¿Quieres que el mar enojado
 rompa con la boca inquieta
 el freno que ha tantos siglos
 que le tasca y no le quiebra?
 Que todo cuanto te he dicho,
 si es que el crédito me niegas,
 verás aquí ejecutado
 hoy de mi poder la fuerza,
 pues unidos y conformes,
 sin hacerme resistencia,
 se rinden a mi poder
 agua, viento, fuego y tierra.

[vv. 1381-1414]

Escénicamente hablando, todo este terrorífico potencial queda condensado en la transmutación que lleva a cabo en la jornada tercera para transformarse en Doña Leonor y, de este modo, cumplir con la pacto convenido con Don Gil. En los primeros compases de ese acto final el Demonio expondrá en aparte el hechizo que tiene previsto acometer para satisfacer la demanda del protagonista:

Traerele esta mujer *en fantasía*,
 que, para lograr yo la envidia mía,
 no importa que *ella en la verdad no sea*
 sino que *él lo imagine y que lo crea*.

[vv. 1922-1925]

Pero a diferencia de lo que vimos en *El más ilustre francés, san Bernardo*, no será la actriz que ha encarnado a Leonor la encargada de interpretar este personaje transfigurado, sino que, tal y como se indica en la acotación, será el propio Demonio quien saldrá al escenario ataviado de mujer y acompañado de otras damas que irán interpretando una canción. Es el actor que interpreta al diablo quien simulará ser Doña Leonor que, a su vez, deberá entenderse como la representación de la

tentación de la carne. Declarará el Demonio una vez que ha comprobado el efecto que su visión ha hecho en Don Gil:

([Ap] Para engañalle he tomado
de Leonor el rostro y talle.)

Hácele señas.

[vv. 2246-2247]

De ahí que se haga hincapié en que el Demonio, bajo esta apariencia, no hable más que en aparte, sin ser escuchado por Don Gil, ya que su voz delataría su verdadera identidad. Y es mediante señas, y con los otros personajes femeninos entonando una letra que actúa al modo de su voz de la conciencia, como le va conduciendo a una cueva, espacio, como sabemos, altamente simbólico desde el punto de vista diabólico, un espacio que, al ser traspasado, lleva aparejado un cambio, una transformación, una caída en el pecado⁴².

Pero sus demostraciones de poder no se circunscriben únicamente al ámbito físico, sino que también es posible encontrar algunos ejemplos que afectan a su capacidad para modificar el entorno. Es lo que sucede, por ejemplo, en la jornada segunda de *La vida de san Alejo*. Decidido completamente a dedicar su vida a Dios, Alejo emprende, en barco, rumbo a Jerusalén un viaje de peregrinación. Intentando doblegar sus convicciones, el Demonio hará uso de toda su capacidad de ilusionismo para socavar el ánimo del protagonista transformando la Ciudad Santa en Roma⁴³, su ciudad natal, y dentro de esta le pondrá frente a sus ojos, por medio de una apariencia, todos aquellos lugares que le son queridos, muy especialmente, su propia casa. Ejerciendo de demiurgo o, incluso, desde un punto de vista metateatral, de director escénico, someterá a Alejo a una suerte de examen de conciencia con el que pretende dejarle lo suficientemente conmocionado como para decidir alejarse de la vida ascética. El Demonio se preocupa de hacer todo lo que está en su mano

42 Recuérdese lo ya apuntado sobre el espacio de la cueva y su simbología en el apartado dedicado a «Los espacios del demonio».

43 «*Aparécese una perspectiva de Roma y sale Alejo de peregrino*» [f. 13r]. Un poco después, el cambio de espacio desde el exterior, la calle, al interior de la casa paterna de Alejo se lleva a cabo de una forma similar subrayada por la salida y entrada del escenario: «*Entran por una puerta y mientras salen por otra cantan dentro y múdase la perspectiva en sala con dos sillas en medio*» [f. 14r].

para que el protagonista realice este descenso a su infierno personal («Seguidme», dirá en un momento dado, para inmediatamente afirmar «Del infierno te llevo al mismo centro» –f. 14r–). Punto climático de este recorrido fantástico será la recreación por medio de seres engendrados por él mismo («espíritus, hijos de mi aliento») de la boda de la que fue esposa de Alejo, Sabina, y el Duque Otón. Con dicha teatralización confía en debilitar definitivamente su ánimo por medio del recuerdo del amor que una vez sintió por ella y los celos que dicho recuerdo generarían viendo una escena de estas características produciéndose, además, en su casa familiar. Y es que, como en su día señaló Natalie Gemin⁴⁴, una de las peculiaridades de esta hagiografía es presentar al futuro santo no solo casado, sino, además, realmente enamorado de su esposa lo que implica, lógicamente, un importante obstáculo añadido a la hora de decidir entregar su vida al servicio de Dios.

4. EL PODER SUGESTIVO DE LA VOZ

Hablando de los tipos de contacto más recurrentes que se registran entre el demonio (o lo demoníaco) y las personas en Europa durante la Edad Moderna (a través de la brujería mediante un pacto implícito o explícito, la obsesión, es decir, el encuentro habitual o cohabitación con el diablo, y la posesión), James S. Amelang indica que el más habitual de todos ellos fue a través de los sueños. Según sus propias palabras, los sueños se convirtieron en punto de encuentro, «–de hecho, el punto de encuentro más frecuente y significativo– entre los seres humanos y el diablo»⁴⁵. El recurso al ámbito de lo onírico servía para explicar y justificar desde un punto de vista lógico, incluso para aquellos convencidos de la veracidad de los encuentros demoníacos, los sucesos más prodigiosos como, por ejemplo, la *transvectio* o capacidad de volar gracias al recurso de la magia negra⁴⁶.

44 GEMIN, «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*)», pp. 139 y 143-145.

45 JAMES S. AMELANG, «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», en *El diablo en la Edad Moderna*, dir. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 340 y 342.

46 Sigo muy de cerca en la redacción de estas líneas el trabajo de James S. Amelang. Las referencias que incluyo también están extraídas del mismo.

Algunos de estos sueños estaban provocados por el empleo de ciertas sustancias alucinógenas. El famoso médico segoviano Andrés Laguna decía haber pedido a una mujer tenida por bruja en Lorena, en el norte de Francia, que se aplicara un ungüento que, al poco tiempo, le hizo caer en un profundo sueño en el que experimentó placeres de la carne. Por todo ello, llegó a la conclusión de que, en realidad, dicha mujer no tenía los poderes de brujería que alegaba poseer. Se trataría del mismo tipo de ungüento que la Cañizares dice, en el cervantino *Coloquio de los perros*, que elaboraban ella, la Camacha y la Montiel:

Yo fui siempre algo medrosilla; con conjurar media región me contentaba; pero, con paz sea dicho de entrambas, en esto de conficionar las unturas, con que las brujas nos untamos, a ninguna de las dos diera ventaja, ni la daré a cuantos hoy siguen y guardan nuestras reglas⁴⁷.

Poco después, Berganza relata que esa noche Cañizares quería acudir a un aquelarre y que, para ello, iba a aplicarse un ungüento:

Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos. [...] y digo que son tan frías [se refiere a las unturas], que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente. Otras veces, acabadas de untar, a nuestro parecer mudamos forma, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro dueño nos espera, y allí cobramos nuestra primera forma y gozamos de los deleites que te dejo de decir, por ser tales que la memoria se escandaliza en acordarse dellos [...]⁴⁸

47 CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, p. 593.

48 CERVANTES, *Novelas ejemplares*, pp. 598 y 599-600. Nótese cómo la propia bruja (o Cervantes en boca de ella) no se muestra en ningún momento concluyente con respecto a la veracidad de estos encuentros, sino que deja la puerta abierta a la posibilidad de que se trate realmente de visiones o alucinaciones producidas en un trance. En otro momento de este pasaje dice la Cañizares: «Hay opinión que no vamos a estos

Pero otros sueños estaban inducidos directamente por el diablo. Sin embargo, este no tenía únicamente un papel pasivo en estas experiencias sino que con mucha frecuencia se le adjudicaba un papel activo, esto es, se le consideraba el instigador y provocador de sueños, generalmente de contenido sexual, con el objetivo de embaucar y manipular a las personas. Precisamente era esa capacidad de provocar la ilusión y el engaño la que ocasionaba en el individuo la convicción de haber viajado a lugares lejanos, de haber volado, de haber participado en aquellarres o incluso de haber mantenido encuentros de índole erótica con el Maligno. Es significativa la opinión científica del médico Henrique Jorge Henriques, que señalaba que en la antigüedad «los demonios [...] revelaban muchas cosas a los gentiles por medio de los sueños a fin de engañarlos»⁴⁹.

Y aparte de ese afán de engañar que mostraba el demonio a través de los sueños, su otro objetivo fundamental era el de tentar a través de los placeres de la carne. Los testimonios en este sentido nos muestran que esta consideración no conocía ni de fronteras geográficas ni confesionales. Amelang refiere, por ejemplo, un caso acaecido en Madrid en el siglo XVI, otro en México a finales de ese siglo, uno en Inglaterra a comienzos del XVII y un último recogido en el noreste de lo que en la actualidad son los EEUU, (en concreto, en Connecticut) ya en el siglo XVIII. Y aunque es posible que estas tentaciones afectaran a ambos sexos, lo habitual es que las refirieran las mujeres, de ahí que, especial-

convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas, que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera; porque todo lo que no pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente». CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 596. En la época existía una diferencia entre la imaginación, que era capaz de producir imágenes no vinculadas con la realidad, y la fantasía, que sí estaba relacionada con esta, en concreto con la impronta que dejaba en la persona.

49 La naturaleza mentirosa del demonio se revela incluso con sus propios acólitos. Resulta significativo en este sentido el comentario que hace la Cañizares sobre el interés que en ocasiones ha tenido por conocer el destino de los dos hijos de su comadre, la Montiel, los protagonistas de la novela, nacidos en forma de perro: «Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso, pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos; así que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras». CERVANTES, *Novelas ejemplares*, p. 595.

mente a partir de la irrupción del psicoanálisis, se vincularan estas visiones oníricas con la histeria. En el siglo XVII el teólogo Gaspar Navarro afirmaba que las mujeres «sueñan más que los hombres y creen que sus sueños son verdades complejas». Como señalaba el también teólogo español Martín de Arlés en el siglo XV, hasta las mujeres más castas y virtuosas «sufren vergonzosamente el ayuntamiento con un demonio íncubo». Incluso, como refiere en esta ocasión el inquisidor Alonso de la Fuente a fines del siglo XVI, las muchachas vírgenes podían tener una vida sexual muy activa gracias a estas artes diabólicas, y refiere el caso de una joven de la localidad jienense de Baeza que, «una noche que ella estaba en su cama», es decir, soñando, mantuvo relaciones sexuales con el demonio que había adoptado la apariencia de su padre, su hermano, una vecina y un confesor. En palabras de Amelang,

Como constataron los teólogos, aun los hombres o mujeres más castos corrían peligro de mantener relaciones sexuales con demonios. Y si experimentaban poluciones nocturnas o entumecimiento, quedaban además con pruebas físicas de su conducta desviada, incluso diabólica. Y seguramente muchos acabaron por creer que eran, o podrían llegar a ser, brujos o brujas. Al fin y al cabo, todo lo que necesitaban para ello era soñar⁵⁰.

Para el folclorista danés Gustav Henningsen la combinación del adoctrinamiento y la sugestión podría explicar el surgimiento de fenómenos de encuentros colectivos con el demonio en una población, como sucedió en Navarra en el siglo XVII, que terminaría aceptando y asumiendo hechos objetivamente imposibles como si hubieran sido reales hasta el punto de ser capaces de autoinculparse por prácticas de brujería ante la Inquisición. Se trata de un fenómeno que denominó como «sueños estereotipados»⁵¹.

Y, por supuesto, como señalaba el filósofo inglés Thomas Hobbes en los libros III y IV (titulados, respectivamente, *Del Estado cristiano* y *Del reino de la oscuridad*) de su obra magna *Leviatán* (1651), las visiones

50 AMELANG, «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», p. 353.

51 GUSTAV HENNINGSEN, *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition, 1609-1614*, Reno, University of Nevada Press, 1980. Como ya he señalado, tomo esta cita del trabajo de Amelang, en este caso, de la p. 346.

demoníacas no estaban únicamente relacionadas con prácticas brujeriles, sino también, y de manera destacada, con los fanáticos religiosos, quienes, de manera frecuente, alegaban que el demonio se les aparecía con el fin de doblegar su fortaleza y rectitud moral por medio de tentaciones, generalmente vinculadas con las pasiones carnales.

Un perfecto compendio de todos estos ingredientes que para el imaginario colectivo del Barroco coadyuvaban en buena parte de los encuentros con el diablo (los sueños, especialmente los engendrados en las mentes femeninas, el papel activo del propio demonio a la hora de engendrar en los mismos ciertas visiones con las que tentar el ánimo de creyentes fervorosos, la naturaleza carnal de dichas tentaciones, etc.) lo encontramos en la jornada segunda de *Santa Rosa del Perú*.

En la guerra emprendida para doblegar la fe de la santa en ciernes, el Demonio lleva a cabo una escalada gradual en el despliegue de sus prodigios, pero siempre de manera controlada, intentando que en aras de alcanzar un triunfo definitivo sean las propias debilidades humanas socavadas por el libre albedrío las aparentes responsables de la derrota de la fe. La victoria será más eficaz cuanto menos intromisión de lo sobrenatural, aunque sea de forma aparente, se produzca. Aprovechando el agotamiento que en Rosa ha producido una noche de mortificación, el Demonio generará un sueño en el que, cual demiurgo, provocará en ella la visión de cuatro pecados (la Vanidad, la Presunción, el Amor Propio y la Lascivia) que llegan a tentarla. Los pecados son encarnados por espíritus infernales que, invocados por el Demonio, aparecen sobre el escenario en forma femenina y en un orden que no es aleatorio, ya que justo después de la Lascivia saldrá a escena Don Juan, galán, como ya apunté, enamorado de ella a quien ha desdeñado para entregar su amor a Dios. Incluso el Demonio, con todo el poder que es capaz de desplegar, prefiere aprovechar el despiste de Bodigo, el gracioso, al dejar abierta la puerta de la habitación de la santa para facilitar la entrada en la misma del galán:

DEMONIO	<p>La puerta se deja abierta, que es lo que importa a mi afán, pues para que entre don Juan he menester esta puerta. Comience ahora mi batalla, que esta noche no ha dormido y la cojo desvelada para lograr mis disignios.</p>
---------	--

Espíritus infernales
 que sois horror del abismo,
 venid todos porque a un tiempo
 la opriman todos los vicios.

[vv. 1749-1760]

Dichos espíritus, como queda apuntado, estarán interpretados por cuatro mujeres que saldrán al tablado «adornadas como ninfas, cantando». El componente musical es fundamental, pues a las actrices que cantan se les suman unos Músicos que, al modo de un típico coro clásico, funciona como una suerte de conciencia colectiva que hace hincapié en el hecho de que toda la escena acontece en el transcurso de un sueño que tiene la protagonista:

MÚSICOS	<i>Morfeo perezoso, deidad sin artificio, derrama tu beleño por todos sus sentidos.</i>
ROSA	¡Válgame el cielo! ¿Qué peso tan de repente ha venido a mis ojos, que los graba con un sueño tan prolijo? [...]
MÚSICOS	<i>Tus densas sombras traigan el húmedo rocío que a todas las potencias suspende el ejercicio.</i>
ROSA	¡Ay, Dios, qué pesado sueño! Pero en vano lo resisto: pues tú siempre estás velando, cuida de mí, Esposo mío.

Siéntase a dormir.

[vv. 1761-1780]

Se trata de una escena muy estilizada, construida sobre una base alegórica en la que el Demonio irá dando entrada a cada una de las actrices que encarnan a los diferentes vicios y que, acompañando sus acciones con la música, crearían, en mi opinión, una escena perfectamente coreografiada en un escenario bastante poblado de personajes. Una vez

más, como si de un director escénico se tratara, el Demonio va dando entrada a cada uno de los vicios que él ha engendrado para adentrarse en los sueños de Rosa y, finalmente, a Don Juan:

DEMONIO [...] hagan agora los vicios
 cada cual su batería,
 que ella [Santa Rosa] caerá de algún tiro.
 Vanidad, tú la primera
 la acomete, que aunque es tibio
 tu fuego, es siempre el que da
 a toda ruina principio. [...]
 Presunción, entra tú ahora,
 pues te he dejado camino. [...]
 Llega tú ahora, Amor Propio,
 por si abres algún resquicio. [...]
 Logra la ocasión, Lascivia,
 y ponla en el riesgo mío
 que teme. Siembra en su pecho
 tus ardientes incentivos.
 Ahora entrará don Juan,
 que no ha de quedar camino
 que no invente mi malicia
 para rendir su albedrío.
 Don Juan, venid, que ya es hora.

[vv. 1782-1788, 1801-1802, 1815-1816,
 1829-1832 y 1845-1849]

Estamos también ante una escena muy interesante desde el punto de vista de la creación del espacio dramático pues presenciamos, de manera simultánea, hasta tres planos espaciales diferentes: uno, el ocupado por Rosa, es decir, el de su cuarto; otro, en el que está ubicado el Demonio, ya que podemos asumir que no comparten el mismo espacio, pues, como es habitual en este tipo de obras, los santos no pueden ver al diablo que está junto a ellos; por último, el espacio onírico en el que se instalan las cuatro tentaciones que se presentan en forma de sueños, es decir, de manera inconsciente en la mente de la santa.

Aunque la tercera jornada de la pieza fue escrita por Pedro Francisco Lanini, debido a que la muerte sorprendió a Moreto durante su composición, creo que es interesante detenernos en otra escena en la que se subraya la naturaleza embaucadora del Demonio, ya que intenta enfrentar,

de forma aviesa, a Don Juan con Don Gaspar, el padre de Rosa. El primero, sorprendido ante una situación que le resulta inverosímil, se debatirá interiormente por medio de un monólogo en el que el Demonio, a su lado pero invisible para él, irá condicionando sus pensamientos haciéndose pasar por su conciencia. Como hemos comprobado ya en varios ejemplos, y seguiremos comprobando más adelante, lo normal era que el demonio, si no declaraba haber adoptado voluntariamente forma humana, fuera invisible para el resto de personajes. Su invisibilidad estaba aceptada en la mentalidad popular, tal y como se pone de manifiesto en el *Malleus Maleficarum* (1487), el tratado de demonología y prácticas brujeriles que más difusión tuvo en Europa durante los siglos XVI y XVII, donde se señala que los demonios son invisibles por la naturaleza aérea de sus cuerpos, por lo que para adoptar una forma determinada han de comprimir, precisamente, ese aire de alguna manera.

Desde el punto de vista escénico, dicha manipulación de los pensamientos se representa de forma simple y directa, pero efectiva, con el personaje del Demonio susurrando al oído de Don Juan. Tal efecto tienen las palabras de aquel, que este intenta buscar una explicación a la inflamación que siente en su ánimo. El Demonio, por su parte, se esforzará por generar en Don Juan el convencimiento de que lo que realmente hace es seguir sus propias convicciones:

DON JUAN ¿Quién mi impulso persüade
con tal poder?

DEMONIO La razón
que hay en ti de castigarle
el arrojó de atreverse
a un caballero tan grande
como tú.

DON JUAN Verdad es ésta.

DEMONIO Vencí, porque no hay más ágil
demonio que el pundonor
para las atrocidades.

[vv. 2711-2719]

Algo análogo ocurre en la jornada segunda de *Nuestra Señora del Pilar*. Análogo en cuanto al motivo del diablo susurrando al oído de su víctima, pero también en el hecho de que esta jornada, tal y como se in-

Corán como en la Sunna. En los textos sagrados del Islam se evidencia que Satán solo susurra a las personas de fe, precisamente para doblegarlas. Se recurre a una imagen que sirve para representar gráficamente la generación de pensamientos malos en la mente humana. En la Sura CXIV precisamente Allah advierte de este potencial peligro:

Di: «Me refugio en el Señor de los hombres,
el Rey de los hombres,
el Dios de los hombres,
ante el daño del susurrador furtivo
que susurra en los pechos de los hombres [...]

La única manera de defenderse del susurro de Shaitan es solicitando la intercesión divina de Allah:

¡Practica el perdón! ¡Manda el bien! ¡Apártate de los ignorantes! Y si Satanás te susurra refúgiate en Allah, pues Él es oyente, omnisciente. [VII: 199-200]

Pero no solo el demonio tiene la capacidad de susurrar y condicionar el libre albedrío de los humanos. También los genios (llamados «Jinn») pueden hacerlo. De hecho, existen varios *hadith* que explican el acierto en algunas predicciones de los adivinos en el susurro que en sus oídos llevan a cabo dichos genios que, por alguna razón, han sido capaces de captar algún destello de la verdad sobre el futuro.

Incluso en la actualidad, en algunas regiones es común susurrar en los oídos de los bebés el *adhan* (esto es, la fórmula empleada para convocar a los fieles a la oración obligatoria) no solo como forma de darles la bienvenida al Islam, sino también para protegerles de cualquier tipo de mal que pudiera acontecerles, no específicamente del demonio⁵⁵.

Sin asociarse directamente con la religión mahometana, el demonio susurrador tuvo tradicionalmente en nuestra cultura una vinculación orientalista, más concretamente, con prácticas religiosas originarias de Oriente Medio que, obviamente, eran consideradas espurias y pecaminosas. En el Libro tercero de sus *Emblemas morales*, Juan de Horozco y

⁵⁵ En realidad, se llevan a cabo dos susurros en los oídos de los bebés: uno, en el derecho, con el que se llama a la oración; otro, en el izquierdo, en el que se lleva a cabo la apertura a la oración, es decir las frases, a modo de letanía, que se repiten antes del inicio de la oración propiamente dicha.

Covarrubias incluye uno en el que se puede ver al demonio susurrando en el oído del rey persa Zoroastro «las malas artes» del «arte mágica» y, ocupando el tercio izquierdo de la imagen, unas virulentas llamas que llegan desde el suelo hasta el cielo. Según se señala en la *subscriptio* del emblema, dicho gobernante fue el primero en servirse de esas malas artes, al menos en Persia (en el actual Irán), circunstancia que le condujo hacia un infausto final a manos, precisamente, de quien le instruyó en dichas prácticas heréticas:

Si Zoroastres rey siendo enseñado
del enemigo nuestro fue el primero
que usó las malas artes, bien pagado
quedó de su maestro y compañero,
pues dicen que dél mismo fue abrasado
con fuego del infierno verdadero.
¿Qué pago ha de esperar quien dél se fía
si no es tenerle siempre compañía?⁵⁶

En el comentario que acompaña a la imagen, Horozco y Covarrubias distingue un tipo de magia buena, que se correspondería con una suerte de disciplina filosófica que englobaría la astrología y las matemáticas (y que, por ejemplo, practicaron los Reyes Magos de Oriente), y una magia mala, que nace del uso pervertido que se hace de la anterior y que, generalmente, se diferencia de ella tanto

en los propósitos como en los medios que toman, es especial para lo que es adivinar [...] y la que en más se tenía y era usada de los príncipes es aquella que engañando la vista con apariencias [sic] muestra diferentes historias o sirve de juegos y entretenimientos poniendo gran admiración [...]

Se incluye como ejemplo de este tipo de magia diabólica un episodio de la vida del filósofo griego Apolonio de Tiana, cuya vida ejemplar fue admirada por los sacerdotes de Egipto, los magos de Persia y los brahmanes de la India. Precisamente en un banquete organizado por estos últimos parece ser que se «vían ponerse las mesas y servirse a ellas sin ver quién

⁵⁶ Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, f. 139r. Manejo el ejemplar que conserva la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense con la signatura BH MED 1853.

las ponía ni quién traía o levantaba los servicios»⁵⁷. Según Horozco y Covarrubias, este tipo de magia maléfica aún perduraría en el mundo si no hubiera existido la intercesión de la religión cristiana, que vino a ponerle fin «haciendo el oficio que con mucha razón se llama santo».

Una variante de este tipo de poder es la hechicería,

inventada para hacer mal en el mundo, y habiéndose derramado entre mujeres que con vicios y deshonestidades se han combinado unas a otras, llevándolas realmente los demonios donde se hacen sus juntas y se dan a vicios, aunque en algunas suele ser sólo con imaginación y sueños, ha sido malo de desterrar tan endemoniado vicio y siempre parece que habrá en qué entender en una parte o en otra⁵⁸.

El valor moralizante de este emblema que aúna muchos de los conceptos y creencias que han ido apareciendo a lo largo de este trabajo radica en prevenir y disuadir al lector de caer en la tentación de practicar alguna de estas malas artes mostrándole el aciago fin que tuvo el creador de las mismas, Zoroastro, víctima, precisamente, del demonio, que fue su maestro en el conocimiento de las mismas.

Curiosamente, en las tentaciones bíblicas por antonomasia, la veterotestamentaria que el demonio lleva a cabo con Eva en forma de serpiente (*Génesis* 3, 1-7) y la neotestamentaria en la que intenta doblegar la fe de Cristo durante su penitencia de cuarenta días y cuarenta noches en el desierto (*Mateo* 4, 1-11), se produce una conversación propiamente dicha, y no un susurro, ni literal ni metafórico.

5. EL DEMONIO Y LA COMICIDAD

Satanás se muestra bajo dos aspectos diferentes y contrarios: el de vencedor y el de vencido. Como vencedor parece terrible, y llena las almas de horror y de miedo, como vencido aparece sólo vituperioso, y provoca el desprecio y la risa. Entonces, los mismos que temblaban al oír su nombre recobran el valor y alegremente se burlan de él.

57 Tanto para esta cita como para la anterior, véase el f. 140r.

58 HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, f. 140v.

Así explicaba Arturo Graf⁵⁹ la ambivalencia con la que, desde la Baja Edad Media, se había caracterizado y presentado la figura del diablo. Por un lado, se había creado una imagen terrible de fundamento teológico; por otro, una cómica de estirpe popular. Como en su día advirtió María Jesús Lacarra⁶⁰, frente a la seria y severa imagen de los santos que transmite la iconografía medieval, aparecen unos demonios riendo a carcajadas. La absoluta cotidianeidad con la que se veía al personaje lo convirtió en figura carnavalesca y parodiable, probablemente con el objetivo de distender la enorme presión que para el individuo suponía la convivencia con una presencia dispuesta a tender trampas de manera constante e infatigable⁶¹.

Por su parte, Teresa Ferrer⁶² estudió la ambivalencia con la que el personaje es presentado en las piezas dramáticas españolas del siglo XVI, especialmente en las compuestas en la primera mitad del mismo, donde no es raro encontrarle en su vertiente más puramente religiosa con otra eminentemente profana en el que aparece ridiculizado, no solo siendo objeto de la burla de otros personajes, sino también convertido él mismo en tipo cómico. De ese modo provocaba la risa de los espectadores al estilo de otras figuras prototípicas del teatro de ese tiempo como eran los hechiceros, los negros y negras, las gitanas y los pastores bobos. Especialmente significativas en este sentido son algunas piezas de Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. La mentalidad postridentina apartó de los escenarios barrocos la variante jocosa del demonio, que quedó relegada al mundo entremesil (especialmente en mojigangas donde, por su esencia carnavalesca, se sacaba mucho partido de su componente visual) y a algunas

59 Arturo GRAF, *El diablo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1991, p. 233.

60 María Jesús LACARRA, «De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto-Rábanos, Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, vol. I, pp. 377-391.

61 Sobre el tratamiento burlesco que se dio al demonio en la literatura española aurisecular, con las implicaciones sociológicas a ello vinculadas, véase José Manuel PEDROSA, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», 2004.

62 Teresa FERRER, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio - 3 de julio de 1988)*, ed. Maria Chiabó y Federico Doglio, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.

pocas comedias. Entre estas últimas, hay que citar algunas de las de Agustín Moreto.

Varios son, a mi juicio, los ejemplos más significativos que, en este sentido, pueden hallarse en las piezas hagiográficas compuestas por nuestro dramaturgo. El primero de ellos aparece en la jornada tercera de *El más ilustre francés, san Bernardo*. Como ya mencionamos con anterioridad, con el fin de impedir que el santo se reúna con el Gran Duque de Aquitania, a quien iba a convencer de la idoneidad de Gregorio Papeschi como Papa, el Demonio destruye una de las ruedas del carro en el que viajaba Bernardo, buscando que se despeñara. Al fracasar en su intento, se presentará disfrazado de caminante que se ofrece a ayudar a los accidentados. Es Colín, el gracioso, quien intuye la mediación demoníaca en el infortunio acaecido al percibir un penetrante olor a azufre⁶³. Una vez destapada la argucia demoníaca, Colín, como en un típico final de entremés a palos, aparecerá «con una tranca» para vengarse en sus carnes, pero no lo hará porque san Bernardo tiene previsto un castigo mucho más acorde con la maldad cometida: forzará al Demonio a suplir, con su cuerpo, la quebrantada rueda durante el resto de camino hasta Francia. Desde el escenario, Colín narrará al auditorio la materialización de dicho castigo, que está acaeciendo «dentro»:

COLÍN Ya, pardiez, el seor demonio,
 como si fuera de pasta,
 en lo roto de la rueda
 asienta, que no hay más gracias.
 Lindos chichones se pega
 entre una y otra pizarra.
 ¡Oh, quién quinientas arrobas
 en esta ocasión pesara!
 Ya el cochero el tiento toma
 a la rueda. [...]
 ¡Qué bien ceja! ¡Qué bien para!
 Parece que es volatín
 que por la maroma anda
 ya de abajo, ya de arriba.

63 «Aunque con narices chatas [hace chanza con el impacto recibido en el accidente] / no dejo de oler, y si / el olfato no me engaña, / huele a pastillas de azufre, / no sé quién diablos lo causa». Véase MORETO, *El más ilustre francés, san Bernardo*, f. 154r.

Ahora bien, antes que parta
 quiero volverme a mi estribo
 y proseguir la jornada,
 puesto que a Francia partimos
 con un demonio en las ancas.

[f. 154v-155r]

En este caso, la inclusión del elemento cómico viene respaldada por la propia vida del santo, ya que estamos ante el conocido como «milagro de la rueda», que Moreto recrearía a partir de la información contenida en fuentes como *La leyenda dorada*, de Jacobo de la Vorágine, y los *Flos Sanctorum* de Pedro Ribadeneyra y de Alonso de Villegas, así como de la anónima *Vida, penitencia y milagros de nuestro gloriosísimo padre melifluo san Bernardo*. En estos textos se cuenta el incidente que se produjo durante el viaje del santo al Concilio de Pisa, en el que se produjo una doble elección papal⁶⁴ que se resolvió, tras su mediación, a favor de de Inocencio II a pesar de no haber sido él, sino Anacleto II, quien recibió la mayoría de los votos cardenalicios en el proceso electivo.

No sucede lo mismo en *Caer para levantar*, ya que el breve intermedio entremesil que encontramos casi al final de la jornada segunda no aparece impuesto por ningún condicionante externo a la propia acción dramática. El gracioso Golondro hace de contrapunto cómico de la vida eremítica que han decidido emprender diversos personajes de la obra y que queda en evidencia al encontrarse con el Demonio. Se trata de una escena breve, de apenas medio centenar de versos (en concreto, desde el 1604 hasta el 1651) en la que el primero se esfuerza por presumir de una vida virtuosa que el segundo pone en entredicho ya que Golondro (que es un glotón, un inmoral y un delincuente) simula dicha aparente penitencia para vivir plácida y holgadamente de las ayudas y limosnas que espera recibir. Alarmado al verse descubierto, intentará escabullirse, no sin antes recibir, como en un final de entremés a palos, unos cuantos golpes por parte del Demonio:

GOLONDR0	Hermano, voyme a rezar, que es largo el rezo del día.
DEMONIO	¿Y hoy a quién reza?

⁶⁴ Al inicio del acto tercero dirá el Demonio: «la cisma que levanté / con la discordia que puse» [f. 153r].

potencia que le han generado el fracaso de sus malvados planes. Casi al final de la jornada segunda vengará su ira en Morondo, a quien golpeará aprovechando que duerme. La comicidad de la escena, una vez más, se acentúa por el hecho de que el gracioso recibe los golpes sin ser capaz de ver quién se los está propinando:

DEMONIO Por qué Dios me descompone
 todo cuanto facilito?
 ¡Ah, que luego ha de mostrar
 su omnipotencia conmigo!
 ¡Válgame mi propia pena!
 Pues siempre vuelvo ofendido,
 págueme este vil la rabia
 con que voy.

MORONDO Dios sea conmigo.

DEMONIO En ti mi furia se venga...

MORONDO ¡Ay, ay!

DEMONIO Del desaire indigno.

MORONDO Esta vez todos los diablos
 me llevan con Jesú Cristo.
 ¡Ay, que ya estoy en los propios
 infiernos! ¡Dios sea bendito!
 ¿Así a un cristiano despiertan?
 Que siempre que estoy durmido
 me despiertan deste modo,
 sin duda el Demonio mismo
 es mi sumiller de corps.
 ¡Pesie al alma que me hizo,
 y que me parió mil veces!
 Aún no es bien amanecido
 y me llaman con tal priesa.

[vv. 1749-1771]

Tras su derrota definitiva, en los momentos finales de la comedia, evidenciará aún más su condición ridícula cuando intenta resarcirse de su fracaso estropeando el sabor de la comida que están disfrutando Morondo y Flora que, de pronto y sin causa aparente, adquiere olor y sabor

a azufre (vv. 2796-2819). La degradación del personaje se hace patente en la insignificancia de la venganza con la que se tiene que conformar.

Por último, en otras ocasiones, no es que encontremos un episodio cómico propiamente dicho, sino que la excesiva sencillez con la que se produce la derrota del Demonio parece restar importancia a su figura y poder, pues terminamos por sentirlo no solo humanizado, sino trivializado. Es lo que sucede, por ejemplo, al final de *La vida de san Alejo*, pues todo el despliegue de fuerza sobrenatural de la que ha hecho gala a lo largo de la obra para doblegar la virtud del protagonista se volatiliza ante la mera petición de amparo divino por parte de este:

ALEJO ¡Valedme, dulce Jesús!
 DEMONIO Venciste. Venciste, Alejo.

Al decir Jesús desaparece todo y los que están en él, unos volando y otros hundiéndose, y queda el teatro como de antes.

[f. 15r]

CONCLUSIÓN

Es ya momento de ir concluyendo este recorrido. Como decía al inicio de estas páginas, este es un primer acercamiento al intento de sistematizar el uso y representación de la figura del demonio en las obras de Agustín Moreto. Es decir, el rendimiento dramático que Moreto (en solitario o en colaboración con otros dramaturgos con los que compuso algunas de sus piezas) supo obtener de un personaje connotado sociológica y literariamente de manera muy especial. Como hemos tenido ocasión de comprobar, se trata de un tipo ambivalente pero también polivalente, con infinidad de posibilidades de materialización escénica y con un abanico igualmente importante y variado de recursos con los que intentar conseguir su objetivo primordial de socavar las convicciones y fortaleza moral de los protagonistas de estas piezas, sus antagonistas, todos ellos inmersos en el camino hacia la santidad. Esa será su función dramática esencial, a partir de la cual, por cierto, se construye la trama argumental de este grupo de piezas. Recurrir al personaje, por su propia naturaleza y consideración, implicaba la posibilidad de aprovechar toda una serie de recursos dramáticos muy efectivos para el público, pues,

como hemos tenido ocasión de comprobar, el demonio está caracterizado por su capacidad proteica (con las consecuencias que ello produce desde el punto de vista interpretativo para los actores), por su facilidad para transitar de manera extraordinaria de unos espacios dramáticos a otros, por los prodigios que es capaz de realizar, etc. Incluso es susceptible de ser tratado de manera cómica o burlesca, por lo que su concurso en algunas de las comedias estudiadas permite la inclusión de verdaderas escenas o intermedios entremesiles que suavizan la tensión dramática en unas piezas que, debido a su temática, resultan muy intensas.

Mi intención a lo largo de estas páginas ha sido presentar una perspectiva amplia y general que sirva como puerta de acceso a análisis más pormenorizados vinculables con otras de sus piezas, no necesariamente hagiográficas, y con las de otros autores en las que también aparezca este personaje. Y es que poco a poco, en los últimos años hemos ido desentrañando las claves dramáticas de Agustín Moreto, descifrando sus temas, personajes, recursos, motivos, patrones métricos, estilemas, etc., labor que está ayudando a valorar sus creaciones mucho más atinada y contextualizadamente. Pero el estudio y análisis de su quehacer teatral aún nos plantea retos. Estoy convencido de que el cada vez mayor conocimiento de su modelo creativo también servirá para resolver uno de los mayores interrogantes que su dramaturgia todavía nos plantea: el de decidir cómo y hasta qué punto participó en las obras de consuno en las que intervino. Cuanto más detalladamente conozcamos los rasgos y mecanismos de su producción, mucho más fiables podrán ser nuestros intentos de delimitar su intervención en una obra en particular. De momento, estudios como el presente van aportando ya datos interesantes en ese sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- AMELANG, James S., «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», en *El diablo en la Edad Moderna*, dir. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 327-356.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen, «El claustro: jardín místico-litúrgico», en *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, ed. Carmen Añón Feliú, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 11-35.
- ARELLANO, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de*

- Oro, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 85-107.
- ASSUNTO, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1969, 2 vols.
- CARO BAROJA, Julio, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 1995, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- CLARK, Stuart, «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 21-44.
- *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- FERNÁNDEZ, Natalia, «Presencia y latencia del diablo en tres comedias de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 115-142.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988.
- FERRER, Teresa, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», en *Actas del Congreso Diavoli e mostri in Scenadal Medio Evo al Rinascimento (Roma 30 de junio - 3 de julio de 1988)*, ed. Maria Chiabò y Federico Doglio, Roma, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 303-324.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J., *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.
- GARCÍA FONT, Juan, *Historia y mística del jardín*, Barcelona, MRA, 1995.
- GEMIN, Natalie, «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*)», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis y Carine Herzig, Paris, CNRS, 2005, pp. 139-149.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age «Comedia»*, tesis doctoral, Queen Mary and Westfield College, London, 1998.
- GRAF, Arturo, *El diablo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1991.
- GRANJA, Agustín de la, coord., *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (autos religiosos)*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2007, vol. VII.
- GRIMM, Reinhold R., *Paradisus Cœlestis. Paradisus Terrestris*, Munich, Fink, 1977.
- GUZMÁN, Francisco de, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, en casa de Andrés Angulo, 1565.
- HENNINGSEN, Gustav, *The Witches' Advocate: Basque Witchcraft and the Spanish Inquisition, 1609-1614*, Reno, University of Nevada Press, 1980.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- LACARRA, María Jesús, «De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa», en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, coord. José María Soto-Rábanos, Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, 1998, vol. I, pp. 377-391.
- LARA GARRIDO, José, «Construcción temática, códigos de género y escenografía (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 515-590.
- LOBATO, María Luisa, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, coord. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.
- «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.
- LOUYS, Daniel, *Le jardin d'Éden: mythe fondateur de l'Occident*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.
- MAGGI, Armando, *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- MORETO, Agustín, *Caer para levantar o San Gil de Portugal*, fijación textual de Natalia Fernández, <www.moretianos.com>.

- *El más ilustre francés, san Bernardo*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Oncena parte*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1659, ff. 137v-159r.
 - *La adúltera penitente*, fijación textual de Emily Fausciana, <www.moretianos.com>.
 - *La vida de san Alejo*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Décima parte*, Madrid, Imprenta Real, 1658.
 - *Nuestra Señora del Pilar*, fijación textual de Javier Rubiera, <www.moretianos.com>.
 - *Santa Rosa del Perú*, fijación textual de Miguel Zugasti, <www.moretianos.com>.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947, pp. 119-176.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, ed. Carmen Añón Feliú, Aranjuez, Doce Puertas-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- PEDROSA, José Manuel, «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 67-98.
- PEREDA, Felipe y M^a Cruz DE CARLOS, «Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII). Un itinerario», en *El diablo en la Edad Moderna*, (eds.) María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 233-252.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. 1.1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trads. Juan Barja, Yago Barja, Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, 3 vols.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- «Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafin González y Lillian von der Walde, México, El Colegio de México/UAM/AITENSO, 2010, pp. 259-272.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto», *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 443-458. <<http://www5.uva.es/castilla/>>.
- «El tratamiento del mal en el teatro de Moreto», *Biblias Hispánicas*, 2, 2012, pp. 357-380.
- SIGÜENZA, José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1988.
- SIMÓN PARTAL, Alejandro, *Los himnos abdominales*, Sevilla, Renacimiento, 2015.
- SOCHA, Donald E., *The Garden Motif in Calderonian Drama*, Michigan, University Microfilms International, 1988. Tesis doctoral.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006. En formato CD-Rom.
- TAUSIET, María y AMELANG, James S. (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Santiago el Verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, Tomo II, pp. 329-566.
- ZUGASTI, Miguel, «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002a, vol. II, pp. 1059-1072.
- «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII Coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002b, pp. 583-619.

- «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Gráficas Cellar, 2011, pp. 73-101.