

TERESA FERRER VALLS

LAS DOS CARAS DEL DIABLO EN EL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL

Entre los variados personajes que circulan por la escena española aproximadamente durante la primera mitad del siglo XVI, llama especialmente la atención el diablo por su capacidad de transformarse tan pronto en personaje cómico como en personaje serio, por su facilidad para ser asumido bien sea en obras religiosas o en obras profanas. Y esto hasta el punto de que es posible hablar, en las primeras décadas del siglo XVI, de un diablo profano que comparte la escena española junto con un diablo religioso.

Un estudio no sólo de las obras religiosas sino también de las obras profanas es interesante porque permite plantear algunas preguntas. Preguntas como: ¿hay alguna diferencia entre el diablo profano y el religioso? O como: ¿se cambia de diablo entre las obras más tempranas y las más tardías? Y permite también replantear la tesis, expuesta en su día por Crawford, según la cual el diablo del antiguo teatro español habría sido exclusivamente creación de los teólogos y su influencia se habría limitado tan sólo a las obras religiosas. En sus propias palabras: «The Devil of the Spanish drama was a creation, not of the people, but of theology, and the authors of the early Spanish plays followed their sources closely». Y más adelante: «Only by exception does he play a comic role and the influence of this figure is limited to the religious plays...»¹.

1) J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious Drama before Lope de Vega*, «Romantic Review», I. 1910, pp. 302-312 y 374-383, especialmente pp. 304 y 383.

Para responder a estas cuestiones hemos tratado de hacer si no una revisión exhaustiva al menos sí lo más representativa posible del patrimonio teatral de la época². Es cierto que el diablo no es personaje de todos los autores ni de todas las piezas revisadas: no aparece en las de Juan del Encina, ni en las de Lucas Fernández, ni en las de Sebastián de Horozco. Por norma general, el diablo es personaje completamente ajeno a las églogas navideñas, en donde no le dejaban meter baza ni como personaje serio ni como personaje burlesco. El protagonismo cómico se lo llevaba todo, en Navidad, el pastor-bobo. Tampoco tuvo fortuna en las comedias de imitación latina: ni Torres Naharro ni sus seguidores se interesan por él.

Sin embargo, autores como Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Juan de Paris, Joan Timoneda, o los anónimos autores de algunas de las piezas religiosas contenidas en el *Códice de Autos Viejos* así como Bartolomé Palau o Miguel de Carvajal y Luís Hurtado, supieron, en mayor o menor medida, sacar partido de este personaje dramático. Si nos han interesado especialmente los cuatro primeros citados es porque — siguiendo nuestro propósito inicial — nos facilitaban el estudio del personaje a través de obras religiosas tanto como profanas. Al manejar la obra de Gil Vicente

2) Hemos pasado revista a las siguientes obras y autores: J. DEL ENCINA, *Églogas Completas*, ed. H. LÓPEZ MORALES, Madrid, 1968; L. FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas* ed. facsímil, Madrid, 1929; S. DE HOROZCO, *Representaciones*, ed de F. GONZÁLEZ OLLÉ, Madrid, 1979; TORRES NAHARRO, *Propalladia*, ed. de J. GILLET, Mawer Pennsylvania, 1943-51, 3 vols.; D. SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro*, ed. de F. WEBER DE KURLAT, Buenos Aires, 1968; G. VICENTE, *Obras Completas*, ed. facsímil de la *Copilaçam* de 1562, Lisboa 1928; J. TIMONEDA, *Turiana, Las Tres Comedias*, ambas eds. facsímiles, Madrid, 1936 y para la obra religiosa del autor hemos manejado la ed. facsímil publicada en Madrid, 1947; B. PALAU, *Victoria de Cristo*, Barcelona, 1670; M. DE CARVAJAL Y LUIS HURTADO, *Las Cortes de la Muerte*, en «Biblioteca de Autores Españoles», vol. XXXV. Y las siguientes colecciones: *Colección de Autos farsas y coloquios del siglo XVI* (se trata del denominado *Códice de Autos Viejos*, ed. de L. ROUANET, Hildesheim, New York, Olm, 1972, 4 vols.; *Autos comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, ed. facsímil, Madrid, 1962-64, 2 vols.; *Teatro español del siglo XVI*, ed. de U. KRONAN, Madrid, 1913; *Lieben Spanische dramatische Ekloguen*, ed. de E. KOHLER, Dresden, 1911. A partir de ahora, y para evitar la multiplicación de notas, la numeración que incluimos a pie de cita en el texto corresponde en cada caso a estas ediciones manejadas.

hemos tenido en cuenta tanto la producción portuguesa como la castellana³.

Gil Vicente jugó teatralmente con ambos tipos de diablo, el profano y el religioso. En sus autos religiosos aparece fundamentalmente como diablo serio, monstruo tentador del género humano (*Auto da Historia de Deos*), lisonjero y engañador (*Auto da feyra*), a la espera siempre de ajustar cuentas con el hombre (la trilogía *das Barcas*). Lo que no impide que de vez en cuando se asomen notas cómicas por intermedio de otros personajes que realizan comentarios jocosos y muy breves acerca de su aspecto. Así, por ejemplo, en el *Auto da Barca do Inferno* los comentarios son más bien insultos cuando los profiere un muchacho con atributos de simple que se dirige hacia la «barca do cornudo»:

«...cabeça de grulha
perna de cigana velha
pelourinho da pampulha
rabo de forno de telha»

(XLV vº)

En el *Auto da Barca do Purgatorio* sucesivos personajes muestran su terror de manera cómica ante el diablo, especialmente un niño pequeño que lo identifica con el legendario «coco». Pero el terror acabará de nuevo en burla de la charlatanería y sutileza de nuestro personaje. En el *Auto da feyra* la comicidad se reduce al chistoso juego de palabras que se produce entre el Tiempo y el Diablo, y que alude al aspecto del trasero («salvanor») del maligno:

3) Creemos que la utilización de las dos lenguas en sus obras no marca una diferenciación en la concepción dramática de las mismas, pero que la comprensión de conjunto de la evolución del teatro castellano pasa por tener en cuenta su obra en portugués en el mismo nivel que su obra en castellano. Sus afinidades, quizá influencia directa sobre Diego Sánchez de Badajoz son en ocasiones bastante evidentes (la *Farsa da feyticeyra* de uno y la *Farsa de la hechicera* del otro, sin ir más lejos), y la lectura de alguna de sus obras (aunque la primera edición de conjunto date de 1562) debió influir en autores españoles de la primera mitad del quinientos. Así pues lo hace sospechar la anónima *Tragicomedia alegórica del paraíso y el infierno*, que sigue muy de cerca el conocido auto de Gil Vicente, *vid.* W.S. HENDRIX, *The auto da barca do Inferno of Gil Vicente and the Spanish Tragicomedia del Parayso y del Infierno*, en «Modern Philology», 13, 1916, pp. 669-80. La obra española está publicada en *Autos, Comedias y farsas de la Biblioteca Nacional, op. cit.*, I, pp. 193-21: ésta nos parece, sin embargo, remodelada bajo el compromiso con el reformismo erasmista. No en balde los índices españoles de libros prohibidos censurarían, años después — en la década de los 50 —, la publicación de libros sin nombre de autor.

Tempo: «...Falando com salvaror
tu diabo me pareces
Diabo: Falando con salvos rabos
inda que me tes por vil»
(XXXII v^o)

Un personaje, pues, el de las obras religiosas, como decíamos, fundamentalmente serio, pero que eventualmente se ve transformado en objeto cómico de otros personajes.

Otro muy diferente es el diablo que aparece en las obras profanas de Gil Vicente. Es éste un diablo que posee unas características específicas como sujeto cómico. Es lenguaraz y descarado, cualidades éstas que lo convierten en personaje idóneo para transmitir determinadas críticas, por ejemplo, contra las supersticiones de los clérigos. Así, en *La exhortaçam da guerra* un par de diablos se desatan en burlas e insultos contra un clérigo aficionado a la hechicería al que incluso amenazan con cortar las orejas.

Además, estos diablos de Gil Vicente son más bien perezosos y entonan, como en *La Comedia Rubena*, letanías de quejas contra los hechiceros porque no los dejan dormir en paz con sus invocaciones y conjuros.

Son también atolondrados y un poco despistados a la hora de cumplir encargos. Así, a la pobre hechicera de la *Farsa da Feytiçeyra*, tras realizar un divertido conjuro, su diablo particular le trae a escena no las «tres fadas», es decir, las tres hadas que la vieja le ha pedido, sino «tres fradas», tres frailes infernales, que además resultan ser unos consumados músicos y cantantes que amenizarán el jolgorio⁴.

Pueden llegar incluso a ser bonachones como en la *Comedia Rubena*, en la que cuatro diablos representan un bien curioso papel,

4) Tanto la *Farsa* como *La exhortaçam* son piezas marcadamente cortesanas, de juego de salón mucho más que de vocaciones religiosas: en *La Exhortaçam*, los dos diablos, obligados por el clérigo nigromante, irán introduciendo en escena a diversos personajes cuya misión será declarar a la corte si las penas del amor son superiores o no a las del infierno, o bien informarla sobre las maneras que debe lucir un buen galán. Son ejemplos. En la *Farsa*, uno de los frailes sacados del infierno canta en castellano y tañe glosando un tema, una frase que le sugiere la vieja. En estas glosas alude picarescamente con nombres y apellidos a las *liaisons* amorosas de los cortesanos, es de suponer que presentes en la sala. Cuando después aparezcan las hadas harán sus vaticinios y repartirán suertes entre el rey, la reina, los infantes, el príncipe, los galanes y las damas asistentes.

pues se convierten nada menos que en nodrizas de una niña abandonada, para la cual buscarán un ama de cría e incluso robarán una cuna. A esta corte de seres bondadosos se unirán dos hadas que por orden de la hechicera serán introducidas en escena por los diablos para que predigan el porvenir de la niña. Serán precisamente estas hadas guardianas quienes la socorran posteriormente en momentos de peligro y quienes le descubran su verdadera identidad.

Son diablos que incluso desde el punto de vista lingüístico son explotados cómicamente. En la *Farsa da Feyticeyra* el diablo se expresa, según indica la acotación en «lingoa picarda», esto es, una mezcla paródica de diferentes lenguas que hace que a duras penas se entienda con la hechicera, nada poliglota por lo visto.

En estos casos, el diablo ha pasado de ser el personaje serio, enemigo del hombre y ocasionalmente víctima de sus burlas, tal y como aparece en las obras religiosas, a ser por sí mismo sujeto cómico, con atributos específicos lingüísticos, gestuales y de carácter. No hay una abierta declaración de guerra al género humano, e incluso son capaces, como en *la Rubena*, de convertirse en seres simpáticos, amables y protectores de niños con problemas. La disquisición teológica en torno al Bien y al Mal queda entonces anulada en beneficio exclusivo de la función cómica o de la acción novelesca. Y ello aproxima a nuestro diablo a otros personajes cómicos de gran fortuna en el teatro del quinientos: los hechiceros, los negros y negras, las gitanas o rústicos pastores, estos últimos los de mayor fortuna y complejidad⁵.

Pero es preciso observar esto: Gil Vicente utiliza este tipo de personaje en sus obras profanas, no en las devotas, y ligado a escenas de conjuros y hechicería que son conscientemente ridiculizadas por el autor, muy especialmente en la *Farsa*. En el argumento introductorio que recita uno de los personajes de la *Comedia sobre a devise da Cidade de Coimbra* se explica:

5) Vid. sobre este tema W.S. HENDRIX, *Some native comic types in the early Spanish Drama*, Columbus, 1924 y J. BROTHERTON. *The pastor-bobo in the Spanish Theatre before the time of Lope de Vega*, London, 1975.

«Ja sabeis senhores
 que toda a Comedia começa em dolores
 inda que toque cousas lastimeyras
 sabey que as farsas todas chocarreyras
 nam sam muyto finas sem outros primores»
 (CVII v^o)

Parece, pues, que Gil Vicente presuponía una diferencia entre las obras profanas — comedias, farsas — y las obras religiosas y subrayaba el carácter «chocarrero» — por utilizar la misma palabra que él — de las farsas, lo que daba cabida entre ellas a personajes como el nuestro que quizá parecieran irreverentes e incómodos en las obras religiosas, en las que Gil Vicente nunca les dio entrada, quizá por la propia postura ideológica del autor respecto a todo tipo de supersticiones, especialmente cuando provenían de los frailes. En este sentido, Gil Vicente comparte con Sánchez de Badajoz o Torres Naharro ese criticismo antifraileño que a principios de siglo, como señalaba Bataillon, no tenía nada de inquietante para la ortodoxia católica⁶. Como muestra, una anécdota que ilustra el modo de pensar del autor respecto a las supersticiones: en 1531 envía desde Santarem al rey D. Juan una carta informándole sobre un terremoto que había tenido lugar en la ciudad meses antes. En ella criticaba duramente la actitud de los clérigos de la ciudad que con sus prédicas habían añadido al espanto natural de las gentes mayor horror, al declarar que el terremoto era muestra de la ira de Dios por los pecados de los portugueses y al anunciar un segundo temblor que llegaría con más furia. Todo ello — comentaba Gil al monarca — ponía en claro que «estava nelles [en los *frades*] mais forma de ignorancia que de graça do Spirito Santo», por lo cual había decidido reunirlos y llamarlos al orden. Gil explica con todo lujo de detalles los argumentos que expuso a los frailes, basados en las Sagradas Escrituras, y su propia incredulidad en la magia que «carece de toda a realidade, e toda a sustancia sua cosiste em aparencias de cousas presentes e do por vinam sabe nenhua cousa». Y acaba reprehendiéndolos: «que nam he de

6) *Erasmus y España*, Madrid-México, 1950, pp. 613-614.

prudencia dizer ese taes cousas pubricamente, nem menos serviço de Deos», y recordándoles que su misión es animar y confesar a los siervos de Dios y no provocarlos y escandalizarlos «por contentar a desvaryada openiam do vulgo» (CCLVIII r^o-v^o).

Con esa misma función cómica que estamos comentando, encontramos en la *Farsa da Lusitania* de nuevo dos diablos, Dinato y Bercebú. La obra es una especie de alegoría caballeresca que finaliza con la boda entre Lusitania y el caballero Portugal. Varias diosas mitológicas acompañan a Lusitania. En medio de esta ambientación entre mítica y pagana hacen su aparición Dinato y Belcebú quienes como capellanes de las diosas ejecutan una especie de parodia de las horas canónicas (CCXLIV,ss). Fue seguramente esta escena paródica la que motivaría años después la inclusión de la obra en el Índice portugués de libros prohibidos de 1551. El correspondiente Índice español de 1559 no hacia más que repetir, en cuanto a ésta y otras prohibiciones contra este autor, lo consignado en el Índice portugués, y así ordenaba: «O auto de Lusitania com os diabos, sem elles poderse ha emprimir»⁷. Ya en esta época, la prohibición mostraba de algún modo el recelo hacia un personaje susceptible no sólo de ser tratado de manera demasiado familiar desde el punto de vista inquisitorial, sino susceptible también de convertirse él mismo en portavoz de críticas (así las burlas de los diablos sobre el clérigo nigromante en *La Exhortaçam*) y de parodias, con una función que recuerda a la del «loco» medieval, y que recoge el espíritu del diablo como personaje de la tradición carnavalesca medieval, estudiada por Bajtin⁸. El doble tratamiento — cómico y serio — del personaje por parte de Gil Vicente refleja, todavía a principios de siglo, la herencia de esa cultura popular medieval cuyo movimiento pendular, entre la exaltación y la laxitud religiosa, fue tan bien estudiado por Huizinga⁹.

También Diego Sánchez de Badajoz sacó provecho como Gil Vicente de las posibilidades del diablo como personaje cómico,

7) Vid. J.M. DE BUJANDA, *Index de l'Inquisition espagnole 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke, 1984, pp. 589-90.

8) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, 1971, pp. 43 y 85-86.

9) *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1967, vid. especialmente caps. XII-XIV, pp. 233-313.

pero a diferencia de Gil Vicente, Sánchez de Badajoz supo darle entrada como personaje grotesco no sólo en obras profanas, sino también en obras religiosas, arropándolo además doctrinalmente. En la *Farsa de los doctores* y en la *Farsa de Santa Bárbara*, por ejemplo, Sánchez de Badajoz haciendo gala de una gran habilidad dramática, realiza una síntesis entre el diablo como sujeto cómico — tal y como aparecía en las obras profanas de Gil Vicente — y el diablo como objeto cómico de otros personajes — tal y como aparecía en algún auto religioso de Gil Vicente. El diablo queda así convertido en un ser objetiva y caracteriológicamente ridículo: grita, gesticula y es siempre el cobarde que acaba huyendo, literalmente con el rabo entre piernas. Su capacidad intelectual es más bien escasa, ya que inclusive un pastor metido a teólogo puede, codo a codo con un ángel, argumentar en contra suya y regodearse con su fracaso, como ocurre en la *Farsa de Santa Bárbara*:

pastor: (...) Oteá, si lo desmalla.
 Ya te curras Lucifer,
 Vos os deueys acoger
 o colgaros de la agalla.
 Veyslo, veyslo, ya se calla,
 ya mira por donde huya
 diablo: Bu, bu, bu, bu.

(p. 165)

Después de esto, el pobre diablo, aterrizado, acaba desapareciendo «dando aullidos». En otra de sus obras, la *Farsa de los Doctores*, un pastor, que acaba de glosar las virtudes de la Virgen como protectora («higa para Lucifer/ y que nos puede hazer/ teniendo tal valedora»), se ve sorprendido por la aparición en escena de un diablo «muy furioso». El pastor en un primer momento se asusta y echa a correr, intentando a la vez ahuyentar al diablo («Dios valga, mosca ahuera»). Mientras el diablo, profundamente disgustado por la Encarnación del Hijo de Dios, decide emprenderla a estirones con sus propias barbas:

«messaré con gran pasión
 mis baruas tan desastradas»

Pero entonces el pastor reacciona. Se envalentona, tras per-

signarse y encomendarse a la Virgen, y decide ayudar al diablo a mesar sus barbas dándole de puñetazos. Se va a producir ahora un cuerpo a cuerpo entre ambos. El pastor coge por los cuernos al desafortunado diablo, le zurra, lo insulta:

«¿sois toro? Dad acá el cuerno,
que ya nació Dios eterno,
no me espanto ya de mu (...)
iha mona! ¿mascays piojos? (...)
No os tengo ya de temer,
no hay diabro que me asombre
pues que ya es Dios, Dios y hombre,
y hijo de tal muger (...).»

Y el pobre diablo llora, gime, suplica, aúlla para que el pastor lo suelte. El pastor, por fin, en un arrebato de compasión se decide a dejar marchar al acobardado diablo. Pero antes lo someterá a una última vejación: el pastor obligará al diablo a besarle el culo (el «salvohonor») no una, dos veces:

pastor: Bésame en el saluohonor
que ya te tengo rendido;
date, date por vencido.
diablo: ¡O, mi gran mala ventura!,
pues que ya en humana natura
ya el poder tengo perdido.
Suéltalo el pastor, diciendo con regocijo
pastor: ¡Ha, ha, ha! Una vez y dos,
andar, andar, noramala...
(p. 183)

El chiste cobra además de su evidente carácter escatológico un significado de ridiculización de los adoradores del demonio, a los que se les suponía desde tiempos medievales costumbres nefandas, entre ellas la obligación de besar las posaderas al diablo en algún momento del ritual¹⁰.

Y es que Sánchez de Badajoz introduce en su teatro toda una serie de personajes cómicos (negros, ciegos, portugueses...) que

10) Vid ejemplos al respecto en J. CARO BAROJA, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1968, pp. 103-105, 122-123 y J.F. FLORES ARROYUELO, *El diablo en España*, Madrid, 1985, p. 135.

debían de gozar de gran éxito entre el público popular. El diablo que aparece en estas farsas es fundamentalmente de raíz popular: en estado puro lo encontraríamos en todas las fiestas de carnaval de la Europa medieval. Lo que determinadas piezas y autores teatrales del XVI (pensamos no sólo en Sánchez de Badajoz, también, por ejemplo, en Sebastián de Horozco o en algunas de las obras de Timoneda o del propio *Códice de Autos Viejos*) deben a la fiesta popular, especialmente en cuanto a personajes y recursos cómicos, se hace evidente al manejar algunas relaciones de fiestas de la época. Pondremos sólo un ejemplo. En 1555 tienen lugar en Toledo las fiestas por la celebración de la conversión de Inglaterra al catolicismo, cuyo relator es precisamente Sebastián de Horozco. La celebración oficial coincidió con los carnavales de ese año, lo que nos da una oportunidad poco habitual de conocer la fiesta también en su faceta más popular¹¹. Entre las máscaras cómicas que Horozco menciona se encuentran:

«máscaras de moros, judíos, doctores, médicos, disciplinantes, salvajes, locos, triperos, melcocheros, buñoleros, cornudos, romeros, diablos, correos, porteros de cofradías, caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas, biudas, celestina con su cuchillada y su canastico de olores, lençeras, vizcaynas, rreyes, pastores y aún frailes salieron al principio, aunque la justicia se lo prohibió»

Más adelante se referirá también a una máscara cómica de una «boda aldeana» y a un «entremés del sacamuelas». La escenas de bodas aldeanas son abundantes, por ejemplo, desde Lucas Fernández a Lope de Vega, y sin ir más lejos, una escena cómica con un sacamuelas se incluye en la *Farsa teologal* de Diego Sánchez.

Más nos interesa ahora a nosotros destacar la máscara que sacó el oficio de zapateros:

11) Pensemos que las relaciones son por lo general obras de encargo, ceñidas a celebraciones oficiales. En el caso de la de S. de Horozco, se trata más bien de una especie de memorias sobre hechos ocurridos en diferentes años, y además nos encontramos ante un autor teatral especialmente interesado por este aspecto de la fiesta. La relación la manejamos por la edición del Conde de CEDILLO, *Algunas relaciones y noticias toledanas que en el siglo XVI escribía el licenciado Sebastián de Horozco*, Madrid, 1906, Vid, para las citas que siguen, pp. 13 y 16.

«sacaron a uno hecho diablo mayor cavalgando, y alrededor de él otros muchos diablos menores a pie, que hacian grande bullicio y estruendo, y por ser como era este diablo mayor un pícaro gan-goso, muy conocido en el pueblo de todos, dava más regocijo a la gente segund las cosas que yba diziendo y haziendo con sus diabillos».

Creemos que los diablos de Sánchez de Badajoz tienen bastante que ver con los personajes de este tipo de máscaras y festejos, y que como en ellas su comicidad debió apoyarse en gran medida en recursos gestuales y lingüísticos. Incluso en la obra en que su aparición reviste un carácter más serio, en la *Farsa militar*, nos encontramos con un diablo que a la vez que es capaz de argumentar con toda seriedad sobre los motivos de su odio contra el hombre, de explicitar los recursos para corromperlo o de reconocer las causas que motivan su derrota, es capaz también de dar con un palo en la cabeza a otro de los personajes, brincar, rascarse y gritar, o ponerse a gatas para hacer caer a un fraile, después arrastrarlo, darle de coces y amenazar con cortarle el cuello si no lo llama «mi ángel», para huir finalmente dando alaridos, conjuntamente con sus secuaces, el Mundo y la Carne.

La comicidad de raíz popular del diablo se hace definitivamente manifiesta en la profana *Farsa de la hechicera*, que es la obra de Badajoz que más se aproxima por el tratamiento farsesco de sus personajes a *La Exhortaçam da guerra* o a la *Farsa da feyticeyra* de Gil Vicente. En ella Sánchez de Badajoz ridiculiza diversos personajes y situaciones dramáticas: el galán enamorado y no correspondido al que ronda la idea del suicidio — de tanta fortuna en obras profanas como *Plácida y Vitoriano* de Encina — queda convertido en sus manos en una simple caricatura al verse frustrados sus reiterados intentos de suicidio por la intervención de otros personajes cómicos (la negra, el pastor); la escena del conjuro de la hechicera, con pastor y diablo incluidos, una de las escenas cómicas mejor conseguidas del teatro de la época, reviste un carácter ridiculizante como en la *Farsa* de Gil Vicente. El diablo posee las mismas características cómicas que en la *Farsa de los doctores* y en la *Farsa de Santa Bárbara*. Como lo hemos visto gritar y gesticular en aquéllas, lo veremos igualmente actuar en ésta. Y así, por ejem-

plo, una de las acotaciones indica, con todo lujo de detalles gestuales, su entrada en escena:

«muy feroz, con su gadaña, y anda haziendo acometimientos; y en viéndolo el pastor anda huyendo; y llámalo la vieja y métese con ella en el cerco y ándase pegando a sus espaldas, y ella defendiéndose del diablo a soplos» (p. 493)

El personaje que realmente se ve modificado en sus funciones es el pastor: de rústico con ínfulas de teólogo y valentón queda convertido en un simple cobarde que, para colmo de males, será acusado finalmente por la justicia de intentar violar a la vieja. La pieza es realmente una farsa en el sentido más puro del término.

Diego Sánchez de Badajoz, pues, en lo que se refiere al diablo recoge la tradición cómica popular, pero lo introduce en sus piezas religiosas arropándolo doctrinalmente¹². En la *Farsa militar* es el propio diablo quien argumenta sobre sí mismo, su odio a Dios y envidia del hombre y su impotencia para vencer el antídoto de los humanos contra sus tentaciones, esto es, la penitencia; en la *Farsa de los doctores* el diablo muestra su disgusto contra la Encarnación porque redime al género humano, mientras el pastor hace propaganda de la Virgen como protectora del hombre frente al poder del maligno; en la *Farsa de Santa Bárbara* un ángel y un pastor defienden la virtud del bautismo para la salvación del alma, frente a las acusaciones del diablo¹³.

A parte de estas ideas de mayor o menor fundamento teológico, Diego Sánchez de Badajoz parece compartir la opinión más difundida entre los tratadistas respecto a la naturaleza del diablo: como espíritu puro carece de cuerpo, pero se puede presentar al hombre bajo cualquier forma. Es posible que Sánchez de Badajoz

12) Sobre el aspecto doctrinal de sus obras vid M.A. PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, 1982, pp. 57 y ss.

13) Un buen resumen sobre las opiniones teológicas fundamentales a cerca del diablo a través de Santo Tomás y la patrística en A. CILVETI, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, 1977, pp. 33-35 y 39-41. La idea de la Virgen como protectora del género humano parece de tradición legendaria, fundamentada quizá en un pasaje de Zacarías (III, 12), el tema de la acusación del diablo contra el género humano es de tradición medieval, vid. L. ROUANET, *op. cit.*, t. IV, pp. 285-89 y J.F. FLORES, *op. cit.*, pp. 31-32.

conociese alguno de los tratados sobre demonología. El *Malleus maleficarum* de H. Institoris y J. Sprenger, impreso por primera vez en 1486, tuvo una gran difusión. Según él los demonios poseen cuerpo aéreo (por tanto invisible) y para tomar forma aparente:

«es necesario que el aire que forma el cuerpo supuesto del demonio sea comprimido de alguna manera (...). Y los demonios y los espíritus sin cuerpo pueden realizar esta condensación valiéndose de gruesos vapores salidos de la tierra (...). Los diablos no tienen pulmones o lengua, aunque pueden enseñar ésta como los dientes y labios, artificialmente hechos de acuerdo con la condición de su cuerpo; por eso no pueden hablar de manera verdadera y propia. Pero dado que poseen entendimiento cuando desean expresar su significado se sirven de algún desorden del aire incluido en su falso cuerpo, no de aire inspirado y expirado como en el caso de los hombres; producen sonidos, no voces, que tienen alguna semejanza con voces, y los envían articuladamente a través del aire exterior a los oídos del auditorio»¹⁴.

Esta teoría explicaría el hecho de que los diablos de Sánchez de Badajoz sean tan aficionados a utilizar la expresión inarticulada (gritos, aullidos, alaridos), especialmente cuando se dirigen a los humanos.

En general, Sánchez de Badajoz, al igual que Gil Vicente, se muestra todavía cercano a la tradición medieval en cuanto a la representación física de sus diablos: todos ellos aparecen ante los ojos del espectador como monstruos alados, cornudos y rabilargos¹⁵. Sólo una excepción: el diablo de la *Farsa militar*, que sufre ante el público un auténtico travestimiento, que ya había anunciado el pastor del «Introito»

«Pero notad con cordura,
esto que quiero avisar:
que el Diabro en su figura
es invisibre criatura

14) Apud F.J. FLORES ARRONUELO, *op. cit.*, pp. 37-39. Sobre éste y otros tratados posteriores vid. también, J. CARO BAROJA, *op. cit.*, pp. 128-132 y M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1963, t. IV, cap IV, pp. 356 ss.

15) Aunque no aparezca una descripción detallada de su aspecto en las acotaciones, los insultos que recibe por parte de los humanos («mosca», «mona», «toro», etc.) lo van definiendo de acuerdo con estas características básicas.

y por tal lo eys de notar.
Digo, en fin, que ymaginemos,
quando va en forma brutal,
que no es visto ni lo vemos;
si se cubriere sabremos
que va en forma corporal»

(p. 268)

Y efectivamente, cuando el diablo decide presentarse en persona al hombre «toma la capa del Mundo y cúbrese». Es interesante — aunque sea parcial — esta mutación en escena del diablo, decíamos, porque aún sus dos posibilidades de representación: el monstruo de la tradición medieval y el diablo en forma humana que se irá abriendo paso en el teatro religioso conforme avanza el siglo XVI. Ni Gil Vicente, ni Timoneda, ni Juan de Paris en su *Egloga*, ni Bartolomé Palau o el propio Sánchez de Badajoz en sus otras piezas teatrales parecen haber utilizado la figura del diablo en su representación humana: a ello apuntan al menos el hecho de que las acotaciones indiquen exclusivamente su aparición como «demonio», «diablo», «Lucifer», etc. y, por otro lado, los comentarios de los otros personajes sobre su aspecto. Pero es que, además, en los grabados que acompañan el reparto de personajes de *la Paliana* y *la Rosalina* de Timoneda, el diablo aparece en su tópica imagen de monstruo con rabo, cuernos, alas y patas de cabra.

Con Timoneda y el *Códice de Autos Viejos* entramos en otro momento histórico. Las piezas que vamos a tratar de Timoneda y las obras religiosas que se incluyen en el *Códice de Autos Viejos* traspasan ya en su mayor parte la mitad de siglo.

Y en Timoneda se hace evidente ya la tendencia a desterrar de los autos religiosos la figura tradicional del diablo, y muy especialmente en su papel de sujeto cómico. En sólo uno de los autos religiosos de Timoneda (*Los desposorios de Cristo*) aparecen dos demonios cuya única función se reduce a llevarse del escenario el cuerpo de un pecador. En dos ocasiones más utiliza Timoneda a este personaje: en la *Farsa llamada Paliana* y en la *Farsa llamada*

Rosalina, ambas incluídas en *la Turiana*. *La Turiana* recoge obras en su conjunto de carácter profano, pero creo que respecto a *la Rosalina* hay que tener en cuenta la advertencia que de ella hace el autor en el introito:

«una obrezilla plaziente
la qual es para el que siente gran dotrina (...)
porque en ella no hay amores
de los que suelen tratar
sino pretender gozar
de los divinos favores»

Timoneda parece estar advirtiéndolo sobre la validez de una obra que trata no de «amores» sino de «divinos favores». Quizá conociese el autor alguna directriz inquisitorial al respecto. Fuese así o no, la advertencia se hace eco de algún modo de los recelos inquisitoriales respecto a las «obras de amores»¹⁶. Hay que tener en cuenta que la actividad de Timoneda se desarrolla ya en una época de recrudescimiento de la censura inquisitorial: los primeros índices españoles de libros prohibidos (descartado hoy el de 1547), datan de 1551 y 1559 respectivamente. Por otro lado su profesión — que en realidad era la de librero — debió mantenerlo al corriente de todo aquello que en materia de censuras y prohibiciones emanaba del Santo Oficio: como ha señalado Pinto Crespo, el oficio de librero se había convertido en una profesión arriesgada debido a la vigilancia inquisitorial de librerías y bibliotecas¹⁷.

Como hemos dicho antes, el diablo aparece en otra de las obras de Timoneda, en *la Paliana*, pero esta vez la advertencia que se incluye en el introito es diferente: el autor anuncia que nos encontramos no ante una obra sentenciosa sino ante una obra escrita para «reyr y holgar».

16) La regla VII del índice expurgatorio de 1583 ordenaba prohibir los libros «que tratan de cosas lascivas, de amores, u otras cosas dañinas a las buenas costumbres de la familia cristiana», vid. A. ALCALÁ «Control inquisitorial de humanistas y escritores», en A. ALCALÁ Y OTROS, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, 1984, p. 305. Esta Regla según el gráfico aportado por V. PINTO CRESPO, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, 1983, p. 78, remodelaba según parece disposiciones anteriores.

17) *Op. cit.*, pp. 125-136. Vid. también J.M. BUJANDA, *op. cit.* pp. 53-56.

Pues bien, el diablo tal y como aparece en cada una de estas obras responde a cada una de estas advertencias. En *la Rosalina* el diablo se limita a ejercer con gran seriedad el tópico papel de tentador del género humano con una total ausencia de notas cómicas: los dos protagonistas, mercaderes, han decidido abandonar la vida mundana y retirarse a una ermita, y el diablo tratará de conseguir que regresen a su antigua vida de prosperidad y comodidades, ofreciéndoles dinero aunque sin éxito. En *la Paliana*, sin embargo, el diablo comparte una escena cómica con otro personaje, el bobo Juan. Pero la comicidad no es generada por el diablo en sí mismo, sino por el encuentro entre ambos y la reacción del bobo, lo que acerca la escena a otras similares integradas en piezas del *Códice de Autos Viejos*. La comicidad se desarrolla, pues, a partir de dos de las características básicas de la figura del bobo, su glotonería y su carácter miedoso: Juan ha sido advertido por una criada de que no debe comer de cierto tarro de confitura, pues si lo hiciera moriría. El diablo aparece incitándolo a que se suicide con un cuchillo, la cobardía innata del bobo se pone de manifiesto. El diablo lo acusa precisamente de cobarde y le propone una muerte mejor a la vez que le echa un lazo al cuello. El bobo, que es un glotón, muestra su disgusto porque «si apretays — dice — pordo va el pan / ¿por adónde comeremos?». El diablo acaba desapareciendo al ser amenazado con la señal de la cruz por el bobo, el mismo recurso infalible utilizado antes por los mercaderes de *la Rosalina*. El bobo Juan decide entonces elegir su propia muerte y comerse la confitura. Pero el bobo, claro está, no muere pues todo resulta ser una estratagema de la criada para poner coto a la gula del bobo.

El diablo queda así reducido a su papel de personaje tentador. La comicidad no la genera él por sí mismo, sino su encuentro con el bobo y los efectos de espanto cómico que en él provoca, encuentro que si en *la Paliana* es representado en escena, en otra obra anterior, la *Égloga* de Juan de Paris, es narrado minuciosamente por un pastor bobo que dice haberse encontrado con el «mal enemigo» en la montaña. Aquí se hace evidente que el diablo es la excusa para poner en marcha los mecanismos cómicos que son inherentes al personaje del bobo. La presencia del diablo ni siquiera

es requerida en escena y su papel se limita a confesar ante el público en una escena monologal que es él el responsable de los enredos amorosos de los protagonistas de la obra.

Pero ya es hora de ir deduciendo alguna cosa. El diablo como el hombre salvaje, había nacido con dos caras: una puramente cómica, grotesca — me refiero a aquellos casos en que el diablo es sujeto cómico y no, o no sólo, objeto cómico — y otra seria. Gil Vicente, por ejemplo, utiliza el diablo en sus dos facetas y lo mismo hace con el personaje del salvaje. Recordemos al salvaje que aparece como figura exclusivamente legendaria en la *Comedia de la divisa de la Ciudad de Coimbra* y, frente a él, al ridículo caballero salvaje Camilote que interviene en la *Tragicomedia de Dom Duardos*. Timoneda — hasta donde podemos saber por sus obras conservadas — tiende a la eliminación del diablo como sujeto cómico, sin embargo mantiene las dos facetas de ese personaje menos comprometedor que es el salvaje. En la propia *Paliana* si el diablo es utilizado sólo con una función ideológica y al lado del bobo, los salvajes intervienen en una escena con dos bobos con una función exclusivamente cómica: mientras los dos bobos están durmiendo los salvajes, revoltosos y juguetones, les cosen las sábanas y les propinan una tremenda paliza.

La tendencia a la desaparición del diablo que se observa en los autos religiosos de Timoneda se confirma al enfrentarnos con ese gran corpus de teatro religioso del *Códice de Autos Viejos*, como ya observó Flečniakoska al realizar el estudio del personaje en esta colección¹⁸.

La comicidad, que juega un papel relativamente importante en la colección¹⁹, queda muy reducida en todo aquello que se refiere a nuestro personaje. El diablo como sujeto cómico activo ha sido prácticamente desterrado del *Códice*. Sólo en dos ocasio-

18) Les rôles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos*, «Revue des Langues Romanes», 75, 1963, pp. 195-207. Aún contando con que el diablo aparece en dos autos más de los indicados por Flečniakoska, sus conclusiones siguen siendo igualmente válidas: en el XXXVII, salen dos demonios cuya única misión es llevarse un cuerpo; en el XXXIX parece en forma de serpiente pero ni siquiera interviene de forma activa.

19) Vid. T. FERRER, *Aproximación al estudio del teatro religioso. El Códice de Autos Viejos*, Valencia, 1981, Memoria de Licenciatura inédita, pp. 172-173.

nes parece recordar esta tradicional función: En el *Auto de la Redención del género humano*, Lucifer lanza bravatas cómicas contra Redención:

«Mirá qué dezis, hermosa
sed criada y bien cortés
porque no me faltan pies,
si quiero hechar a huir»

O se burla de los latinajos de la Culpa:

«Entre dientes borbollis
hablá claro, que os entienda
¡Qué burbula, burbulis!»

(t. IV, pp. 53, 55 y 59)

O trata junto con Satanás y Belcebú de defender a porrazos sus dominios²⁰.

En el *Auto de la Resurrección de Nuestro Señor* (nº XCV), del *Códice*, se incluye también una escena cómica final en la que los apóstoles juegan con el diablo al corro, acompañando el juego con una canción en la que obligan al diablo a participar pidiéndoles que le den coces.

Lo habitual, sin embargo, es que, en aquellos casos en que se producen escenas cómicas, como en el *Auto de la Paciencia de Job* (XVCI), en el *Auto de los Hierros de Adán* (XLIV), en la *Farsa Sacramental llamada desafío del hombre* (XC) o en la *Farsa sacramental de la Residencia del hombre* (IX), el diablo aparezca como personaje serio, convertido eventualmente en objeto cómico a través de los comentarios del bobo sobre su aspecto monstruoso, o de alguna, muy ocasional, bravata cómica propia, como el insulto a la Verdad, en el *Auto de la verdad y la mentira* (LV):

20) Este auto como ya observó ROUANET, *op. cit.*, es en realidad el que constituye la última parte de la *Victoria de Cristo* de Bartolome Palau. Y es que el tratamiento que Palau da a los diablos en la *Victoria*, aunque sin caer en las extremosidades, p.e., de un Sánchez de Badajoz, mantiene ciertas características que nos recuerdan a los diablos más puramente cómicos: en la primera parte, por ejemplo, Satanás sale «saltando» tras el homicidio cometido por Caín. Precisamente una obra religiosa de Palau, la *Farsa llamada Custodia*, fue prohibida por el índice de 1559 a causa de sus elementos cómicos e irreverentes, vid. al respecto M. BUJANDA, *op. cit.*, pp. 210-211.

«Si os apaño la cabeça
no's dejaré en ella un pelo»

(T. II, p. 424)

Si como sujeto cómico el papel del diablo es bastante escaso, por no decir nulo, también en su representación como monstruo tiene la batalla perdida. En cambio, y aunque todavía de una manera ocasional, se apunta en las piezas del *Códice* hacia un nuevo tipo de caracterización del maligno: el diablo en forma humana, el diablo convertido en alguno de los personajes teatrales que hacían las delicias de un público que empezaba a acudir en masa a las representaciones profanas. Y ahora lo encontraremos tan contento en hábito de rufián (LXXIII), de cazador (XXVII), de paje o de doncella (XXVIII), y siempre, que en eso nuestro diablo no ceja, tratando de tentar y engañar al hombre. Es bajo esa fisonomía nada burlesca ni divertida, que se efectuará la evolución posterior del personaje, enjaulado ya definitivamente en el drama religioso.

En todo este proceso no pueden perderse de vista factores ideológicos externos. Aunque hoy en día, especialmente desde el trabajo de Márquez²¹, se tiende a relativizar los efectos directos que los índices de libros prohibidos y expurgados tuvieron sobre la literatura, lo que parece claro es que el giro ideológico que en materia religiosa se operó a mitad de siglo, no era nada propicio a tratamientos tan ambiguos como los de la *Comedia Rubena* y que el peso de la Contrarreforma lastró de manera más o menos sutil la actividad del creador literario. Si en algún terreno se hizo notar especialmente este peso fue, sin duda, en el primer teatro renacentista en el que mordió de manera especial el Índice de Valdés de 1559²². Las controversias sobre la licitud del teatro, por otra parte, continuaron siendo durante mucho tiempo motivo de entretenimiento de teólogos y afines²³.

21) A. MÁRQUEZ, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834*, Madrid, 1980, vid., también A. ALCALÁ, *art. cit.*

22) Vid. A. MÁRQUEZ, I., pp. 189-200.

23) Vid. E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.

No es de extrañar, pues, que las piezas de Timoneda y las del *Códice de Autos Viejos* haya que encuadrarlas en plena ofensiva contrarreformista²⁴, y que la tendencia a la eliminación de todo lo que pueda parecer grotesco en relación al maligno sea una consecuencia de ello. La Inquisición miraba con repugnancia la mezcla de lo sagrado y de lo profano. El propio Concilio de Trento había prohibido la utilización de las Sagradas Escrituras con fines profanos. En 1591 el calificador Diego de Arce clamaba en contra de la utilización de las Sagradas Escrituras en representaciones profanas, incluso si la intención de los actores era recta: «no se puede dejar de confesar que del recitar así se sigue risa y por consiguiente irreverencia»²⁵. Y el obispo de Badajoz, en 1608, prohibía en los autos del Corpus «la mezcla de entremeses profanos, ni de cosa que no sea para mejor enderezar el pueblo a devoción y adorar al Santísimo Sacramento e conforme la reverencia que se debe en presencia de tan gran señor e no para mover el pueblo a risa y hacer otras descomposiciones, gritos, ruidos y alborotos indebidos con semejantes representaciones»²⁶. Este obispo, que amenazaba a los infractores con pena de excomunión mayor, no hubiera entendido con toda seguridad a aquellos diablos ruidosos y chillones que años antes, en Badajoz, Diego Sánchez había puesto en escena.

Ni Lope de Rueda, ni Alonso de la Vega ni después los autores de la escuela valenciana²⁷, gustaron de incluir en sus obras al diablo como personaje dramático, y mucho menos en su aspecto más irreverente. Cuando Cervantes lo utilice en alguna de sus obras, por ejemplo en *El rufián dichoso*, se cuidará de hacer una y otra

24) M.M. DE LOS REYES PEÑA, *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria*, Sevilla, 1983, 3 vols., tesis doctoral, t. I, p. 205, ya señaló al estudiar las piezas del Códice la influencia del espíritu de la Contrarreforma en gran número de ellas. En el mismo sentido apuntaba C. GARCÍA SANTOSJUANES al estudiar «El teatro religioso de Joan Timoneda», en *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, 1984, pp. 160-161.

25) V. PINTO CRESPO, *op. cit.*, pp. 278-280.

26) C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo en España*, Madrid, 1901, p. 104.

27) Para un estudio sobre los personajes en las obras de los autores de la escuela valenciana vid. J.LL. SIRERA, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, Valencia, 1980, 4 vols., tesis doctoral inédita, t. II, pp. 612-836.

vez advertencias como ésta: «Todo ello fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa»²⁸.

La evolución posterior con el rol reducido al drama religioso, tenderá definitivamente hacia un tratamiento serio del personaje y su apariencia medieval de monstruo alado, cornudo y rabilargo desaparecerá definitivamente por el foro.

En su lugar se irá adueñando del espectáculo un diablo con forma humana, que apunta en el *Códice de Autos Viejos* y se consolida con Lope y Calderón. En este trayecto el diablo irá perdiendo valor como arquetipo pero irá ganando en complicación psicológica e ideológica, hasta convertirse en personaje activo dentro del drama, un personaje al que muy especialmente Calderón supo llenar de contenido teológico²⁹.

El rastro del diablo carnavalesco y popular, feo y burlón, juguetón y divertido, a veces irreverente, también simpático, se perdió para el drama del XVII³⁰. Algún genio de la sátira, como Quevedo, sabría sacarle todavía el jugo literario en alguna de sus obras en prosa. Sólo el sabe los quebraderos de cabeza que le ocasionó el atrevimiento. El padre Diego Niseno no era tan amigo de las bromas infernales como Quevedo. En la censura de *Los Sueños* Niseno se quejaba de la siguiente manera: «su principal oficio es hablar del infierno como cosa de burla»³¹.

Los mismos enemigos de Quevedo, reunidos en el *Tribunal de la justa venganza*, lo acusaron de ateo, considerando que sus diablos eran demasiado «apacibles, risueños y burlones» y motivo de escándalo:

«sin conocer el escándalo y peligro que pueden causar estas

28) *Obras dramáticas*, Madrid en «Biblioteca de Autores Españoles», t. CLVI, pp. 220, 229, 232.

29) Vid. para toda esta evolución posterior, J.L. FLECNIAKOSKA, *Les rôles de Satan dans les «autos» de Lope de Vega*, en «Bulletin Hispanique», LXVI, 1964, pp. 30-45; D.L. GARASA, *Angeles y demonios en el teatro de Lope de Vega*, en «Boletín de la Academia Argentina de Letras», XXV, 1960, pp. 233-267 y A.L. SILVETI, *El demonio en Calderón op. cit.*, especialmente, pp. 95, 131, 216, 217.

30) Pervivencia de este antiguo rol se pueden considerar sus esporádicas apariciones en algunas piezas de llamado teatro menor (especialmente en las mojigangas), vid. A. Tordera, *Historia y mojiganga del Teatro*, Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España, Madrid 1987, pp. 277-278. Sobre este tipo de teatro en general vid. E. Rodríguez y A. Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London 1983.

31) A. MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 172.

vanidades [los necios] las celebran por gracias y las rien por donayres»³².

En estas condenas se acaba todo un ciclo: con el diablo no se juega, es bien sabido, hay que volver a meterlo en el infierno, en el de verdad, esto es, en el teológico, y de allí no volverà a salir hasta que se acuerden de él los románticos, o los colegas de este Congreso.

32) Apud J. CARO BAROJA, *Estudios sobre la vida tradicional española*, Barcelona, 1968, p. 340.