

El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del barroco español

The Devil as Representation of the Sacred and the Profane in four Spanish Baroque Plays

David Vásquez Hurtado

Fort Lewis College
ESTADOS UNIDOS
dvasquezhurtado@fortlewis.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 581-594]

Recibido: 17-10-2016 / Aceptado: 12-12-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.33>

Resumen. Este trabajo se propone describir la forma como la palabra escénica construye una imagen del diablo y lo diabólico, en cuatro obras del barroco español: *El esclavo del demonio* (1612), de Antonio Mira de Amescua (1577-1636); *El condenado por desconfiado* (1635), de Tirso de Molina (1579-1648); *El mágico prodigioso* (1637) y *El veneno y la triaca* (1677) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En estas obras, el diablo es un personaje dinámico que se mueve entre la dimensión de lo sagrado y de lo profano tanto en la escena teatral como en el alma humana.

Palabras clave. Barroco hispánico; diablo; Mira de Amescua; Tirso de Molina; Calderón de la Barca; palabra escénica; teatro.

Abstract. This paper aims to analyze how the scenic word built the devil's image and the diabolic, in four Spanish Baroque plays: *El esclavo del demonio* («The Devil's Slave», 1612), by Antonio Mira de Amescua (1577-1636); *El condenado por desconfiado* («Damned for Despair», 1635), by Tirso de Molina (1579-1648); *El mágico prodigioso* («The Wonder-Working Magician», 1637) y *El veneno y la triaca* («The Poison and the Antidote», 1677) by Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). In these plays, the devil is a dynamic character who moves between the sacred and the profane dimension in the theatric scene as well as in the human soul.

Keywords. Hispanic Baroque; Devil; Mira de Amescua; Tirso de Molina; Calderón de la Barca; Scenic Word; Theater.

Este trabajo se propone describir la forma como la palabra escénica construye una imagen del diablo y lo diabólico, en cuatro obras del barroco español: *La comedia famosa del esclavo del demonio* (1612), de Antonio Mira de Amescua (1577-1636); *El condenado por desconfiado* (1635), de Tirso de Molina (1579-1648); *El mágico prodigioso* (1637) y *El veneno y la triaca* (1677) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En estas obras, el diablo es un personaje dinámico que se mueve entre la dimensión de lo sagrado y de lo profano tanto en la escena teatral como en el alma humana.

Los siglos XVI y XVII fueron un periodo de cambios en el pensamiento que generaron una gran tensión religiosa, política, social e intelectual en Europa¹. En medio de la contrarreforma, la inquisición, la decadencia del imperio español y el declive de la aristocracia guerrera, surgió un temor renovado hacia fuerzas oscuras, que fueron personificadas por el diablo y su saber mágico. A él se culpabilizaba de las desgracias como una amenaza contra la integridad moral cristiana². Puede considerarse síntoma de una resistencia al cambio histórico que viene con la secularización y la revolución científica. Mientras que en la edad media el diablo se representa en su forma animalizada, evocando el sátiro grecorromano, en el siglo XVII se lo reelabora, haciéndolo más humano y con mayor poder sobre la vida de los cristianos³. Esto se puede observar en varios dramas de ese periodo, los cuales, paradójicamente, se basaron en mitos y leyendas mucho más antiguas. La cristianización de los mitos clásicos en los autos sacramentales, no solo fue un modo de hacer alegoría de la doctrina cristiana, sino de reafirmar que Cristo redimía; constituye una forma de *transmitificación*⁴ o un proceso creativo de *imitación transformativa* de historias clásicas⁵.

El mágico prodigioso, de Pedro Calderón de La Barca, se basa en un relato del *Flos Sanctorum* (siglo XIII), acerca de la antigua leyenda de Cipriano de Antioquía, un mago convertido al cristianismo, quien resulta ser autor de *Grimorio de san Cipriano*. En Calderón, este es un intelectual enamorado que vende su alma al diablo para conseguir los favores de una joven llamada Justina. El diablo fracasa en su intento gracias a la voluntad cristiana de Justina, lo que desencadena la conversión de Cipriano. En el auto sacramental *El veneno y la triaca*, por su parte, ciertas virtudes humanas son personificadas. En este caso, Inocencia es deseada por Lucero (Lucifer), quien se resiste, y en venganza recibe un maleficio. Inocencia al final

1. Maravall, 1976, p. 149.

2. Zamora, 2008, p. 411.

3. Ortiz, 2008, p. 414.

4. Lasagabaster, 2008, p. 231.

5. Pigman, 1980, p. 3.

es salvada por un navegante de tierras lejanas que resulta simbolizar al nazareno, portador de la salvación cristiana.

En las obras estudiadas aparece la figura del maligno como agente que propicia el alejamiento de la iglesia. Son este tipo de dramas sobre las vidas de los santos los que «potenciaron esta omnipresencia diabólica»⁶, que habita en todas partes para atacar ante la menor debilidad humana. El desarrollo calderoniano del motivo del pacto con el diablo interesó a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quien conoció *El mágico prodigioso* en 1794, y esto pudo haber influido en la escritura del Fausto⁷.

La comedia famosa del esclavo del demonio, de Mira de Amescua, es una variación sobre la misma leyenda que inspiró *El mágico prodigioso*. En ella son Angélio (Lucifer) y don Gil quienes firman un pacto, para que este obtenga los favores de doña Leonor a cambio de su alma. Para tal efecto don Gil debe renunciar a su dios, pero al poco tiempo descubre su error y es ayudado por su ángel de la guarda para romper el acuerdo. De manera que el personaje se convierte en un santo, el mismo san Cipriano.

Por su parte, *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, se basa en un relato que parece haber sido extraído del poema épico Mahabharata (siglo IV a.C.), que fue cristianizado para ser atribuido a la propia experiencia mística de santos como san Pafnucio. En ella se recrea la historia de un ermitaño llamado Paulo, quien ha llevado diez años dedicado a la oración y la penitencia en la soledad de un monte, donde sufre constantes tentaciones del diablo. Finalmente, Paulo se transforma en un bandolero, Enrico, que finalmente se convierte y salva su alma.

El presente estudio está dividido en cuatro secciones. En la primera se explican los conceptos de lo sagrado y lo profano; en la segunda, se presenta la importancia del nombre con que se manifiesta el diablo en el valor escénico de la palabra hablada. La tercera sección se analiza cómo el diablo resignifica el espacio escénico en los límites entre lo sagrado y lo profano, para provocar la profanación del alma humana, que se analiza en la cuarta sección.

1. LO SAGRADO Y LO PROFANO

Mircea Eliade⁸ define lo profano como el espacio de lo caótico, donde la existencia no tiene delimitados sus elementos; es homogénea, continua y sin distinción. Como opuesto a ese espacio surge lo sagrado, que convierte el caos en un cosmos, siendo este el trabajo de los dioses. El caos equivale a una versión muy antigua del demonio, el dragón encarnado en el monstruo marino y la serpiente primordial, que simboliza el agua, la noche, la muerte, lo amorfo o lo que no ha adquirido forma. Convertir caos en cosmos siempre implica una consagración. Lo sagrado se manifiesta como una hierofanía que permite romper con la homogeneidad y así la

6. Zamora, 2008, p. 415.

7. Strosetzki, 2008, p. 169; Méndez, 2000, p. 55.

8. Eliade, 1987, pp. 22-24.

realidad se revela como absoluta, lo opuesto al sinsentido del vasto espacio circundante. La no-realidad persiste en otra dimensión desde donde acecha.

El momento de la creación es, entonces, un tiempo sagrado propiamente dicho, que se recrea mediante el rito. Todo festival y tiempo litúrgico es una reactualización del evento de sacralización que tuvo lugar en un tiempo mítico originario⁹. El rito en sí mismo marca un lapso de tiempo que ha sido sacralizado, en oposición al que permanece profano. De otro lado, el espacio sagrado en que se realiza el rito es el templo o lugar de lo sagrado, que se separa del territorio circundante para hacerlo cualitativamente diferente¹⁰. Hay una frontera que divide el espacio sagrado del profano, esta es la puerta del templo, que no solo los separa, sino que también los comunica. Todo tiempo sagrado tiene un inicio y un fin. Este también es una suerte de frontera marcada por la palabra que anuncia el comienzo y el final del rito.

La religión constituye, pues, la estructura discursiva sobre la que el mundo heterogéneo simboliza su carácter sacralizado. Giorgio Agamben señala que la práctica religiosa separa las cosas, lugares, animales y personas de su uso común para resacralizarlos en el rito, y así revivir el tiempo mítico en el que los elementos fueron separados entre sí para constituir la creación: «No solo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso»¹¹. La profanación es entonces el fenómeno contrario: es la restitución al uso común de aquello que había sido sacralizado, y así se neutraliza su carácter sagrado: «Una vez profanado, lo que era indispensable y separado pierde su aura y es restituido al uso»¹². La profanación es un nuevo proceso que consiste en sustraer los objetos de su posición privilegiada en el rito.

El diablo será aquel personaje que proviene del caos y puede deambular entre lo sagrado y lo profano para corromper el alma humana. Según la tradición cristiana, ese lugar caótico donde habita es representado como el Abismo en los evangelios, pero es el Apocalipsis el que introduce directamente la noción cristiana de *Infierno*¹³. El diablo es representado como un dragón, pero en otras partes de la Biblia, como en el libro de Job, ha recibido otras denominaciones como el *calumniador* o el *opositor*¹⁴. Estas denominaciones corresponden con la etimología latina y griega *diabolos*¹⁵, y se relaciona con el hebreo *Satanás*, que significa adversario o contradictor¹⁶.

En la tradición cristiana medieval prevalece la representación animalizada del diablo: hacia el siglo XI surge la imagen del diablo con colas, orejas de animal, barbas de cabra, garras, patas, cuernos y posteriormente con alas de murciélago¹⁷.

9. Eliade, 1987, pp. 68-69.

10. Eliade, 1987, p. 26.

11. Agamben, 2005, p. 98.

12. Agamben, 2005, p. 102.

13. Eco, 2007, p. 82.

14. Eco, 2007, p. 90.

15. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 701, y *DRAE*.

16. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 1432.

17. Eco, 2007, p. 92.

En el siglo XVII empieza a ser constante una representación humanizada, como un hombre seductor¹⁸, con lo que se ha retomado la tradición del ángel rebelde de Isaías y Ezequiel, que corresponde con su nombre de Lucifer¹⁹. Este era el nombre del ángel principal de aquellos que fueron expulsados y cayeron del cielo, y que deja su huella cósmica en el lucero de la mañana o el planeta Venus²⁰. En su esencia, pues, Lucifer es un ángel, y por tanto preserva las cualidades espirituales de estos seres. No solo conserva la belleza humanizada y la sabiduría del ángel, sino que sigue siendo un *mensajero*, que es el significado etimológico de la palabra²¹. Como ángel, pues, puede trasladarse entre el mundo de lo sagrado y lo profano, y adoptar una imagen que le permita ser eficaz en su propósito de profanar el alma humana. Por eso, Lucifer es el *daemon*²² que, a pesar de haber caído en el Abismo, tiene la esencia de la luz y conserva el conocimiento obtenido de esa etapa de su existencia. El teatro del siglo XVII, pues, se interesa más por una representación del diablo como ángel caído que como dragón, serpiente o macho cabrío. La belleza, sabiduría y forma humana del diablo le permite aprovechar la fragilidad del alma humana con el fin de profanarla. En la próxima sección se verá cómo los nombres del diablo en las comedias del siglo XVII se relacionan con esta representación humanizada del diablo.

2. EL NOMBRE DEL DIABLO

Los nombres con los que se presenta el diablo recuerdan el tiempo mítico cuando todavía formaba parte de las huestes angelicales. En *El mágico prodigioso*, se presenta con el nombre de Lucifer después de relatar cómo osó usurpar el trono de Dios, para luego ser quemado y esparcido como ceniza sobre la faz de la tierra. La narración es una alusión al tiempo sagrado cuando ocurrieron estos acontecimientos, en el que el bien se separó del mal. El diablo, de otro lado, es mucho más antiguo, proviene de un espacio indefinido y amorfo, de lo que no fue cubierto por la fuerza de la creación.

En esta narración, entonces, Lucifer se presenta como un ser de luz que se mueve a la esfera de la oscuridad. El nombre indica que es el portador de la luz, pero posteriormente cae, y se representa en el planeta Venus que se ve al amanecer, el príncipe de la mañana. Es un ser de contrastes, pues a la vez que habita en la oscuridad, es portador de la sabiduría angelical: «Y no imagines / que en lo que toca á saber / me pueden á mi exceder / los más altos chirubines»²³. Lucifer posee un conocimiento de las dos dimensiones, sagrada y profana, de la existencia, que le permiten constituirse como un mediador.

18. Eco, 2007, p. 97 y 179.

19. Eco, 2007, p. 90.

20. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 1215.

21. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 169, y DRAE.

22. Covarrubias, *Tesoro...*, p. 676.

23. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 34, vv. 1483-1486.

En *El veneno y la triaca*, se presenta con el nombre de *Lucero* para engañar a Inocencia. Este nombre revela de manera más directa su procedencia original. Lucifer recuerda la sabiduría que acumuló durante su experiencia primigenia de la luz: «Yo supe ciencias, yo supe / por ellas los diferentes / secretos que hierbas, plantas, piedras y frutos contienen»²⁴. El nombre es evocación de la luz del conocimiento que poseía cuando todavía no había sido arrojado a la dimensión del caos.

Lucifer/Lucero son nombres que por su antigüedad conllevan un poder mágico. La magia es una ciencia de nombres secretos. Toda cosa, todo ser, tiene más allá de su nombre manifiesto: «un nombre escondido, al cual no puede dejar de responder. Ser mago significa conocer y evocar estos archinombres. De allí, las interminables listas de nombres —diabólicos o angélicos— con los cuales el nigromante se asegura el dominio sobre las potencias espirituales» (Agamben 24). Así, el nombre secreto es sólo el símbolo de su poder de vida y de muerte sobre la criatura que lo lleva.

En *El esclavo del demonio*, el maligno se presenta con el nombre de *Angélio*. A diferencia de Lucifer y Lucero, este nombre no alude al contraste entre luz y oscuridad que forman parte de su esencia ambivalente. Sin embargo, el nombre alude directamente a la sustancia angelical y sagrada que persiste a pesar de sobrevivir en el caos. Cuando don Gil le pregunta su nombre, le responde: «Angélio, y vivo espantado / de lo poco que has gozado / gusto de juegos y damas»²⁵. Se muestra compasivo ante el sufrimiento de don Gil y posteriormente le habla del conocimiento que tiene sobre la naturaleza y las artes mágicas.

En *El condenado por desconfiado*, por su parte, este contraste se manifiesta en la posibilidad que tiene lucifer de aparentar forma sagrada, sin que se presente con un nombre específico: «de ángel tomaré la forma, / y responderé a su intento / cosas que le han de costar / su condenación, si puedo»²⁶. Su poder de transmutación deviene de su esencia sagrada originaria que conserva aún en su carácter profano. La ausencia de nombre implica que la coexistencia con la no-sustancia de la región caótica de la que proviene. Es un ser dotado de artilugios y conocimientos mágicos diversos que le permiten tomar la figura de un ángel y profetizar a Paulo que su destino está atado misteriosamente al de otro hombre llamado Enrico, un maleante. El protagonista, luego de encontrarlo en Nápoles, se hace bandolero también. Al final de la historia resulta ser Enrico quien se arrepiente de sus pecados y obtiene la salvación de su alma; mientras que Paulo se condena por su soberbia y su desconfianza.

Los nombres del diablo, pues, conllevan una paradoja existencial: ser luz y a la vez oscuridad, de naturaleza angelical y a la vez demoníaca, una sustancia a la vez sagrada y profana. Provenir de la luz y conocer la oscuridad le ha permitido acumular una sabiduría total de la existencia, lo cual le permite mostrarse atractivo ante el

24. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 126, vv. 637-640.

25. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, p. 66, vv. 1355-1358.

26. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, p. 28, vv. 241-245.

alma humana. Esta paradoja es la que le permite moverse como eje entre el mundo de lo sagrado y la profano, como se verá en la próxima sección.

3. LO SAGRADO Y LO PROFANO EN EL ESPACIO ESCÉNICO

La palabra escénica proferida por el diablo aparece provista de un poder mágico y ritual, que proviene de su experiencia en ambas dimensiones del mundo. En el ámbito escénico, la palabra diabólica tiene implicaciones de carácter visual que producen la interacción entre lo sagrado y lo profano. El diablo es una especie de mensajero que traslada su sabiduría de ambos mundos al personaje humano con quien acuerda sus pactos. El diablo no es la personificación de lo profano en sí mismo, sino un emisario que se mueve en el mundo humano para retornar almas a su dominio originario en esa dimensión anterior a la creación.

La palabra teatral se integra con la imagen en escena y esta construye elementos visuales en el espacio a través de virtualidades y sugerencias, que se ejecutan ontológicamente como realidades del mundo representado²⁷. El hecho lingüístico engendra una visualidad fáctica, y hace que todas las cosas y personas que aparecen en escena tengan una presencia meramente verbal. Un personaje puede hacer alusión a diferentes objetos presentes en la escena que no necesariamente forman parte de la utilería. Sin embargo, si el personaje dice que ahí están, es porque así es. Forma parte del contrato con el espectador aceptar el poder creador de la palabra escénica.

En *El veneno y la triaca*, el diablo tiene la capacidad de hacer existir las plantas que menciona con la palabra para hacer un conjuro, o el «más venenoso hechizo». Con solo mencionarlo, un árbol se abre en escena y de allí sale la muerte y le pregunta: «¿Qué es príncipe lo que quieres?»²⁸. Es aquí cuando el diálogo entre Lucifer y la muerte parece recrear un tiempo mítico, sagrado, en que lo muerto fue separado de lo vivo; el hechizo, que es una forma de rito hace posible esta transición. Lucero pregunta: «...dime: ¿En qué fruta, en qué flor, / en qué planta o en qué fuente / podré poner un hechizo, / con que mi magia pretende / atraer una hermosura / a mi voluntad rebelde?»²⁹. Esto sugiere que la escena se desarrolla en un jardín sin que se haga alusión a la escenografía, así que la palabra que nombra los objetos es la que los hace aparecer ante la vista del espectador.

En *El mágico prodigioso*, el diálogo entre Cipriano y Lucifer ocurre en un espacio abierto, sin fronteras, donde los elementos no parecen discernibles. Una amenaza de lo caótico se manifiesta a través de cierta tormenta que se sugiere. Aquí la naturaleza inhóspita representa una manifestación de lo profano, del caos como oposición al cosmos. El diablo es capaz de realizar prodigios ante los ojos de Cipriano, los cuales se realizan con efectos visuales en el escenario. Por ejemplo, el diablo hace mover un monte o abrir un peñasco para hacer aparecer a Justina, como re-

27. Arellano, 1999, p. 200.

28. Calderón, *El veneno y la triaca*, p. 128, v. 668.

29. Calderón, *El veneno y la triaca*, p. 128, vv. 677-682.

velan las acotaciones. Estas maravillas tendrían que ser perceptibles al espectador en la puesta en escena³⁰. La irrupción estrepitosa del diablo es una manifestación escénica de su poder omnipresente³¹.

Se observa la capacidad creadora de la palabra en el diálogo entre Cipriano y el diablo previo al pacto definitivo. El primero pregunta: «¿Qué me pides?»; y el segundo contesta: «por resguardo / una cédula firmada / con tu sangre y de tu mano». Anuncia Cipriano: «pluma será este puñal, / papel este lienzo blanco»³². El puñal y el lienzo existen en la escena sin necesidad de que estén representados como objetos reales. El lenguaje activa unos objetos en la escena, les da sentido y materialidad, en este caso, al documento firmado con la sangre del protagonista de la obra por el que entrega su alma a cambio de la de su amada. Los objetos que Cipriano pone en escena surgen por petición del diablo, extraídos del uso común para sacralizarlos en el ritual luciferiano que se realiza para transformar la sustancia del alma de sagrada en profana. De esta manera se revive la caída del ángel a través de la profanación del alma. Estos objetos son evocados para servir a unos propósitos propios del rito, separándose del uso común: no son cualquier pluma y pliego que sirvan a tareas escribaniles cotidianas, sino los objetos que provienen de la oscuridad para profanar su alma y fundirla con la nada.

El diablo se puede mover incluso a espacios sacralizados por el rito para capturar las almas, como ocurre en *El condenado por desconfiado*. A pesar de que el santo Paulo realiza su penitencia escondido en una montaña localizada en el desierto, el diablo logra penetrar ahí: «Diez años que persigo / a este en el desierto, / recordándole memorias y pasados pensamientos»³³ (v. 27). Posteriormente, el ermitaño Paulo es engañado por el diablo para que abandone la montaña en la que vive y vaya en busca de una respuesta que lo hace perder su salvación. El monte es el lugar sagrado por excelencia porque su imagen expresa la conexión entre lo terrenal y celestial³⁴. El lugar en el que se encuentra Paulo representa el *axis mundi*, desde donde puede estar en comunicación constante con su dios. De esta forma, cuando el diablo consigue sacarlo de ese lugar lo está haciendo salir hacia lo profano.

El diablo se proyecta en figura humana, pues no es representación directa de lo profano, sino tan solo un emisario. Esta representación se percibe en escena por la manera como el diablo se describe a sí mismo. En *El veneno y la triaca*, Lucero dice: «Yo soy (ya que, humana, quieres / de mí informarte de mí), / aunque este rústico traje / pueda mi voz desmentir, / príncipe augusto e ilustre / de otro extranjero país»³⁵. Esta imagen del diablo, pues, no es la animalizada del sátiro, con cuernos, cola y patas de carnero, sino una humanizada que responde más a la de un extranjero. El provenir de otra dimensión lo hace un «extranjero», como si simplemente

30. Vellos, 2004, p. 58.

31. Fernández, 2007, p. 91.

32. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 119, vv. 1962-1969.

33. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, p. 27, vv. 202-205.

34. Eliade, 1987, p. 38.

35. Calderón, *El veneno y la triaca*, p. 112, vv. 358-361.

proviniera de otro país, no de otra dimensión. Aunque en un comienzo dice de sí: «Monstruo soy de hielo y de fuego»³⁶, cuando trata de perseguir a Inocencia es abruptamente detenido y no logra su cometido. Esa sustancia contradictoria que reúne a la vez el hielo y el fuego es reminiscencia de esa dimensión donde los elementos no están separados.

Los espacios al aire libre, en todo caso, son propicios para que se realicen los ataques del diablo como emisario de lo profano. La presencia de elementos naturales como el agua, la montaña y la planta indican un espacio de transición entre lo sacralizado por la mano del ser humano y la dimensión de lo profano. El diablo deambula por esos espacios a la espera de un momento de debilidad moral que se traduzca en descuido de la palabra, para aprovechar cualquier metáfora como una oferta. Es así como logra sellar el pacto que le permite profanar el alma.

4. EL PACTO CON EL DIABLO O LA PROFANACIÓN DEL ALMA

La misión del diablo es recuperar el alma humana para el espacio profano y se realiza mediante la palabra. El lenguaje mágico-religioso es un ejercicio de traducción basado en desplazamientos de significado³⁷. El diablo aprovecha, pues, no solo la debilidad moral³⁸, sino la ambigüedad de la palabra humana para sellar pactos que le permitan profanar las almas.

En *El mágico prodigioso*, Lucifer utiliza las palabras dichas por Cipriano en un momento de debilidad espiritual. El personaje ha perdido la esperanza que ser amado por Justina, quien le ha dicho: «es imposible querernos, / Cipriano, hasta la muerte»³⁹. El protagonista declara morir y caer en el pecado, hasta llegar al punto de afirmar lo siguiente: «ya rendido y ya sujeto, / a pensar y padecer / por gozar a esta mujer / diera el alma»⁴⁰. Es en ese momento que aparece el diablo para movilizarlo al espacio de lo profano a través del pacto en el que entrega su alma. Aunque ese deseo de dar el alma a cambio de la amada se expresa como metáfora, el diablo interviene con el fin de materializarla en su literalidad.

Entre bambalinas, ante la oferta metafórica de ofrecer el alma, la voz del diablo contesta: «Yo ace[p]to»⁴¹. En ese momento la tempestad arrecia con truenos y rayos, como indica la acotación. Con la sola palabra, Lucifer ha sido capaz de crear las aguas caóticas que aprovechan la debilidad del personaje. Esta asociación del diablo con el agua es arquetípica y aparece, por ejemplo, en la mitología sumeria, como Tiamat, pues las profundidades del mar se asocian al espacio profano, pues es no ha sido tocado por el hombre.

36. Calderón, *El veneno y la triaca*, p. 108, v. 293.

37. Tausiet, 2008, p. 341.

38. Fernández, 2007, 59.

39. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 111, vv. 1101-1102.

40. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 115, vv. 1196-1199.

41. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 115, v. 1199.

Ese lugar —adentro— desde el que contesta el diablo en *El mágico prodigioso* está fuera del espacio escénico, pero sí dentro del dramático, como mundo imaginario. Se indica así que él no está presente en el plano de la realidad de los protagonistas de la obra, sino en otro, pero escucha la sentencia de Cipriano de querer dar su alma para gozar a Justina, como si estuviera en un plano intermedio. La voz forma parte de un espacio liminar entre lo invisible y lo visible en la escena, entre las bambalinas y el escenario, en el que el diablo puede moverse para abrir una fisura que traiga el caos al cosmos y viceversa. El diablo observa a Cipriano desde una dimensión fantasmal y surge para contestar el llamado.

En *El esclavo del demonio*, así mismo, el diablo aprovecha un momento de debilidad moral que se traduce en ligereza de palabra. Cuando don Gil se encuentra lamentándose por el amor de Leonor, dice las siguientes palabras: «Si la intención y el efe[c]to / condenan al pecador, / por gozar de ti, Leonor, / daré el alma»⁴². El diablo entre en escena y contesta: «¡yo la ace[p]to!», como si este lo supiera o como si su papel fuera atender los llamados de quien lo invoca, aún sin intención. Esta capacidad del diablo de moverse con libertad entre los planos de diferentes realidades (sagradas o profanas) corresponde con un conocimiento que le es propio, el de la magia. De esta manera, puede atender al llamado incluso aún cuando este no es intencional.

El diablo parece conocer muy bien las pequeñas fisuras que conectan lo sagrado y lo profano en el infinito espacio de lo natural. A cambio de su alma, le dice a don Gil: «en todos cuatro elementos / veras extrañas señales, / en las plantas, animales, / y celestes movimientos. / Tu gusto será infinito; / con vida libre y resuelta / seguirás a rienda suelta / los pasos de tu apetito»⁴³. El conocimiento de los elementos naturales proviene de su experiencia con el caos, donde todos están mezclados, y de haber vivido en carne propia la sacralización en cosmos y creación. Este conocimiento implica un disfrute de la sabiduría que se filtra a su nueva condición profana, que implica una liberación de las cadenas de la separación. La magia era una manera de encontrar vínculos ocultos entre los diversos elementos de lo real⁴⁴. El diablo parece conocer muy bien esos caminos y atajos.

Cuando el diablo se apodera del alma de Cipriano en *El mágico prodigioso*, lo deja excluido de la posibilidad de una trascendencia espiritual. El pacto es una acción ritual que deshace la sacralización que Cristo logra con su muerte. Es un anti-rito en cuanto realiza lo opuesto a un rito: profanar en lugar de sacralizar. El pacto modifica la verdad revelada y elimina la esperanza de la salvación⁴⁵. Entregar el alma al diablo connota un rito contrario al sacramento, en las fronteras entre lo sagrado y lo profano; se pasa a través de un pasaje hacia otra realidad que no llega a alcanzarse, que solo depara una absoluta fusión con el caos.

42. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, p. 66, vv. 1430-1433.

43. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, pp. 67-68, vv. 1410-1418.

44. Alonso, 2008, p. 10.

45. Ortiz, 2008, p. 213.

Este efecto anti-ritual es más explícito en *El esclavo del demonio*. El diablo persuade a don Gil de realizar el cambio a cambio de otorgarle un conocimiento: «si aprender nigromancia / quieres, enseñarla puedo, / que en la cueva de Toledo / la aprendí, y en esta mía / la enseñé a algunos»⁴⁶. Para tal efecto, según le dice, es necesario «...que del mismo Dios reniegues, / y haciendo escrituras firmes, / de ser mi esclavo las firmes / con sangre, y la crisma reniegues»⁴⁷. Renegar de Dios implica, entonces, deshacer rituales como el bautismo por los cuales el personaje habría sacralizado su alma.

En *El mágico prodigioso*, Cipriano es consciente del alcance ontológico de ese pacto que ha realizado a través de la palabra, al manifestar un horror mayor que el que le produjera la pérdida de su amada: «... ¡Que hielo! ¡Que horror! ¡Que asombro! / Digo yo, el gran Cipriano, / que dará el alma inmortal ¡Que frenesí! ¡Que letargo! / a quien me enseñare ciencias / ¡Que confuciones! ¡Que espantos! / con que pueda atraer a mi / Justina, dueño ingrato»⁴⁸. Sabe que ha renunciado a la sacralidad del alma y su inmortalidad. Ese espacio caótico es la «confusión», con sensaciones contradictorias que oscilan entre el «frenesí» y el «letargo». Sin embargo, aún posee el lenguaje: en sus palabras hay una transición a un espacio nuevo, que no es del todo el profano, sino un limbo entre ambos.

La entrega del nombre simboliza, pues, la de su alma: «Y lo firmé con mi nombre...»⁴⁹, dice Cipriano. Usar su propia mano para escribir su nombre, pues, es el dominio concreto de la palabra que lo impulsa al abismo donde se funde con la confusión y el espanto. En *El esclavo del demonio*, por su parte, don Gil pronuncia su nombre completo para renunciar a la Iglesia: «Si aprendo la sutil nigromancia / que el católico llama barbarismo, / e excediendo las fuerzas de mi mismo, / gozaré de Leonor un breve día, / Digo yo, don Gil Nuñez de Atoguía, / sin temor de las penas del abismo, / que Reniego del cielo y del bautismo, / perdiendo a Dios la fe y la cortesía»⁵⁰. La operación contraria al bautismo que se presenta al reiterar su nombre le permite deshacer el pacto con Dios que se realizara con aquél sacramento. Sin embargo, don Gil disfruta del conocimiento nuevo que esta percepción del caos le presenta y la esperanza de lograr el deseo de alcanzar a su amada, Leonor.

En las obras se observa, en todo caso, que el diablo no triunfa sobre las almas, pues la magia que les ofrece no tiene efectos en la disposición del deseo humano. Cipriano no logra que Justina lo ame ni don Gil consigue los favores de Leonor; así mismo, el personaje que alegoriza la Inocencia tiene una voluntad férrea que la hace inmune a la tentación. La fe de estos personajes femeninos produce un blindaje espiritual en la sacralización de su alma, que además logra volver a sacralizar el alma de los hombres que la habían profanado. Sola Paulo es aquel personaje que no puede revertir el proceso, tal vez por ausencia de una figura femenina que pro-

46. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, p. 67, vv. 1458-1461.

47. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, p. 68, vv. 1491-1495.

48. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 145, vv. 1972-1979.

49. Calderón, *El mágico prodigioso*, p. 145, v. 1980.

50. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, p. 71, vv. 1559-1566.

yecte su voluntad espiritual sobre él. La profanación de su alma hace que regrese al uso cotidiano donde actúa como maleante.

En cualquier caso, es la fragilidad significante de la palabra humana lo que propicia el pacto con el diablo, quien aprovecha cualquier metáfora en su sentido literal para realizar la oferta. Luego dirige al personaje a una práctica inversamente ritual en la que se profana el alma, se deshacen los sacramentos y se reniega de la creencia en Dios. Después de ese proceso el nombre del personaje adquiere el poder de representar el alma misma en el pacto, como ocurre en el bautismo. De ahí que la firma y el nombre sean elementos constitutivos del alma que la representan en el procedimiento anti-ritual.

5. PALABRAS FINALES

El diablo como personaje barroco es una figura axial que articula la dimensión de lo sagrado y lo profano, produciendo una suerte de fisura en la frontera que divide estos dos espacios. No es una manifestación directa de ese caos primordial, sino un emisario que vigila la puerta entre lo sagrado y lo profano, para abrirla o cerrarla. Se observa la figuración de un diablo que no habita en el infierno, sino que parece deambular entre los hombres para tentarlos y apoderarse de sus almas, arrebatándoselas a la deidad católica, así que permanece siempre a la expectativa, entre el espacio sagrado y el profano, atento a cualquier llamado, por involuntario que sea; por eso irrumpe desde fuera del escenario y emerge del mar en espacios abiertos que evoquen el vacío. La palabra escénica constituye el camino por medio del cual se transita entre espacios y tiempos profanos y sagrados. La clave poética cifrada en las palabras que nombran objetos y personas o declaran voluntades, como en el caso del pacto diabólico, ayudan a crear una imagen clara del diablo como personaje de ficción.

Al entender la forma como se construye la imagen del diablo, podemos apreciar como esta se articula con la compleja estructura del barroco español, sobre todo en términos de la percepción de la imagen en cuanto palabra. Por un lado, la palabra humana se presenta como frágil, sometida al poder de la palabra diabólica que la profana. Sin embargo, el diablo finalmente es vencido por la deidad, lo cual sirve para reafirmar la autoridad divina⁵¹. En este caso, entonces, este triunfo sería también el de la contrarreforma, el de la iglesia católica romana y también el del tambaleante imperio español, que colapsaba sobre sí mismo como si hubiera perdido la gracia de su dios.

El diablo posee un conocimiento arcano que puede ofrecer al que esté dispuesto a hacer pacto con él. La palabra que nombra los objetos está signada tanto por el discurso de la iglesia como por el de la magia, pues resulta ser el mecanismo que disloca los espacios y tiempos sagrados y profanos. Al saber los nombres secretos, el diablo logra moverse entre estos planos con total libertad. De ahí que su omni-

51. Zamora, 2008, p. 412.

presencia en la escena sea su signo distintivo. El diablo siempre está allí, donde reina la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Alonso Palomar, Pilar, «La fuerza mágica de la mujer: La manipulación amorosa (pastoriles y cervantes)», *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 7-27.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción, estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999.
- Arellano, Ignacio, «Algunos modelos de lo fantástico en Calderón», en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 55-80.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Natalia Fernández, Barcelona, Crítica, 2009.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Madrid, DeBolsillo, 2007.
- Eliade, Mircea, *The sacred and the profane*, trad. William R. Trask, New York, Harcourt, 1987.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- Lasagabáster, Jesús María, «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988, pp. 223-234.
- Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- Méndez, Sigmund, *El mito fáustico en la obra de Calderón*, Reichenberg, Kassel, 2000.
- Mira de Amescua, Antonio, *La comedia famosa del esclavo del demonio*, ed. Milton A. Buchanan, Chicago, University of Chicago, 1906.
- Molina, Tirso, *El condenado por desconfiado*, ed. Ángel Gómez Palencia, Madrid, Ebro, 1969.
- Pigman, George W., «Versions of Imitation in the Renaissance», *Renaissance Quarterly*, 33, 1, 1980, pp. 1-32.

- Ortiz, Alberto, «Sabiduría a cambio de almas: El tatuaje diabólico en la literatura áurea», *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 201-218.
- Robbins, Jeremy, «Renaissance and Baroque Continuity in Early Modern Spain», en *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 137-148.
- Stroseztki, Christoph, «Lo fáustico en Calderón», en *Fausto en Europa*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Complutense, 2008, pp. 161-179.
- Tausiet, Maria, «*Por el sieso y la natura*. Una lectura literaria de los procesos por brujería», *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 339-364.
- Velloso Lemos Schwarz, Danielle, «Espaço e magia em *El mágico Prodigioso*, de Calderón de la Barca», en *4 Congresso Brasileiro de Hispanistas*, ed. Ríta de Cásia Miranda Diogo, Río de Janeiro, Associação Brasileira de Hispanistas, 2004, pp. 56-59.
- Zamora Calvo, María Jesús, «Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 27, 2008, pp. 411-445.