

**EL MAL EN ESCENA: LAS MÁSCARAS DEL
DEMONIO EN LAS COMEDIAS BARROCAS
DEL SIGLO DE ORO**

CARLOS ROLDÁN LÓPEZ

EL MAL EN ESCENA: LAS MÁSCARAS DEL
DEMONIO EN LAS COMEDIAS BARROCAS
DEL SIGLO DE ORO

EDITORIAL SINDÉRESIS
2025

1ª edición, 2025

© Carlos Roldán López

© 2025, Editorial Sindéresis

Calle Princesa, 31, planta 2, puerta 2 – 28008 Madrid, España

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 979-13-87929-39-8

Depósito legal: M-27882-2025

Produce: Óscar Alba Ramos

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

A Sara Ballesteros, gran amiga y mejor actriz
A Sara somos@agua, por inspirar mis clases y su activismo universal
A Liuba, Aurora, Patricia, Rey, y Gael, por la amistad reencontrada
A Odette, una niña mágica.

INDICE

| | |
|---|-----------|
| Prólogo | 9 |
| Introducción | 15 |
| I. Estado de la cuestión | 19 |
| <i>1.1. El arte de la dramaturgia en el Siglo de Oro.....</i> | <i>19</i> |
| <i>1.2. Antecedentes en el medievo</i> | <i>19</i> |
| <i>1.3. El demonio en la dramaturgia española del Siglo de Oro</i> | <i>21</i> |
| <i>1.4. Articulación presencia-latencia del demonio.....</i> | <i>26</i> |
| <i>1.5. El pacto fáustico</i> | <i>28</i> |
| <i>1.6. Las comedias de santos como subgénero.....</i> | <i>32</i> |
| <i>1.7. El auto sacramental</i> | <i>34</i> |
| <i>1.8. Entre la profanación y la transgresión.....</i> | <i>35</i> |
| <i>1.9. Apariencia y discursividad del demonio en la comedia nueva</i> | <i>37</i> |
| <i>1.10. Impacto de los demonios de El Bosco</i> | <i>41</i> |
| <i>1.11. La comicidad como elemento vital de la producción áurea.....</i> | <i>43</i> |
| Capítulo 1. Las máscaras del demonio en las comedias de Lope de Vega..... | 47 |
| <i>1.1. Características de la comedia nueva de Lope de Vega.....</i> | <i>48</i> |
| <i>1.2. La gran columna fogosa, San Basilio el Magno.....</i> | <i>51</i> |
| <i>1.3. El peregrino en su patria</i> | <i>56</i> |
| <i>1.4. El Antecristo</i> | <i>59</i> |
| <i>1.5. La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón</i> | <i>61</i> |
| <i>1.6. Otras comedias hagiográficas.....</i> | <i>66</i> |
| <i>1.7. Crítica a las comedias de santos de Lope de Vega.....</i> | <i>70</i> |

| | |
|---|------------|
| Capítulo 2. El demonio en la dramaturgia de Mira de Amescua y Agustín Moreto | 75 |
| 2.1. <i>Mira de Amescua</i> | 82 |
| 2.1.1. El esclavo del demonio | 85 |
| 2.1.2. El rico avariento | 91 |
| 2.1.3. El ermitaño galán y la mesonera del cielo | 96 |
| 2.2. <i>Agustín Moreto</i> | 99 |
| 2.2.1. Caer para levantar | 110 |
| 2.2.2. Santa Rosa del Perú | 113 |
| Capítulo 3. Las máscaras del demonio en las comedias de Calderón de la Barca..... | 119 |
| 3.1. <i>El mágico prodigioso</i> | 120 |
| 3.2. <i>Las cadenas del demonio</i> | 130 |
| 3.3. <i>No hay cosa como callar</i> | 132 |
| 3.4. <i>El veneno y la triaca</i> | 135 |
| 3.5. <i>El día mayor de los días</i> | 139 |
| 3.6. <i>El demonio en los autos sacramentales</i> | 143 |
| Capítulo 4. El demonio en el teatro novohispano | 151 |
| 4.1. <i>Características del teatro novohispano</i> | 153 |
| 4.2. <i>El diablo en la Comedia de los Reyes</i> | 179 |
| 4.3. <i>La educación de los hijos</i> | 181 |
| 4.4. <i>Visión retrospectiva</i> | 184 |
| Aviso a navegantes en la era de la Inteligencia Artificial | 187 |
| Marcador no definido. | |
| Referencias Bibliográficas..... | 197 |

PRÓLOGO

EL ARTIFICIO DEL ABISMO: PENSAR EL MAL EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

LIUBA GONZÁLEZ CID (URJC)

Zeus fulmina con su rayo a la madre mortal, y de esa incandescencia trágica solo queda un vestigio palpitante: un hijo no nacido, rescatado a toda prisa y cosido en el muslo del dios. Así gesta Zeus a Dioniso, en un acto que es a la vez sublime y absurdo. Del muslo herido del padre de los dioses nace un dios nuevo, Dioniso, portando la risa y el delirio como antorchas. Es una gestación ridícula a los ojos de la razón, un nacimiento imposible que solo el artificio divino explica: el cuerpo del dios suple el vientre humano perdido. Como sombra del rayo queda la máscara de Dioniso, dios doblemente nacido, que cubrirá con su sonrisa frenética el misterio de esa segunda vida. En la teatralidad primordial de este mito, la máscara se consolida como mediadora entre lo divino y lo humano: si la visión directa de Zeus calcina, el teatro surge como distancia sagrada, artificio nacido del relámpago para que los hombres puedan mirar lo imposible sin perecer. Dioniso, cosido en la herida de Zeus, es ya alteridad encarnada, dios otro desde su origen: niño mortal y dios inmortal, actor primero de una escena donde la verdad necesita disfraz para revelarse. La máscara teatral, nacida de aquel relámpago original, funda la posibilidad misma de la escena: revela y oculta, hiere y sana, permitiendo que la representación del mundo —y del Mal que en él acecha— sea posible sin destruirnos.

Siglos después de los mitos olímpicos, en el Barroco del Siglo de Oro español, el teatro retomó aquel espíritu dionisiaco de la máscara encarnada entre el bien y el mal. En plena Contrarreforma, bajo la atenta mirada de la ortodoxia católica, los dramaturgos de los siglos XVI y XVII idearon mil recursos para representar al Demonio sin traspasar los límites de la censura: travestido de fraile o de mendigo, envuelto en harapos o ataviado con

elegantes ropajes cortesanos, grotesco bufón o caballero sombrío, el Mal adoptó máscaras múltiples en la imaginación barroca. No es extraño, por ello, que autores como Tirso de Molina, Mira de Amescua, Calderón de la Barca o Lope de Vega—cada uno desde su propio lenguaje dramático— incorporaran con naturalidad al diablo en sus tramas: unas veces disfrazado para tentar, otras como figura doctrinal o como presencia burlona, motor de la acción. La escena áurea, heredera de la tradición medieval de moralidades y autos sacramentales, conjuró lo demoníaco con la seguridad de poder exorcizarlo con el último aplauso al término del remate festivo de la mojiganga. Cada comedia fue así un ensayo general del infierno domesticado: una posibilidad de dar rostro al Mal —ridiculizarlo, dialogar con él, incluso otorgarle la palabra— una negociación con la otredad maligna para comprenderla y derrotarla simbólicamente.

En este rico contexto escénico e ideológico se inscribe la investigación de Carlos Roldán López, cuya obra ***El Mal en escena: Las máscaras del demonio en las comedias barrocas del Siglo de Oro*** examina con rigor filosófico y sensibilidad crítica la presencia del diablo en el corpus teatral, atendiendo a las formas en que el Siglo de Oro articula —en plena encrucijada de modernidad— sus tensiones morales, estéticas y culturales. Roldán López no se contenta con un inventario erudito de apariciones demoniacas en el teatro áureo; va más allá, leyendo al demonio como una categoría crítica en sí misma, un símbolo poliédrico que permite desentrañar las tensiones morales, estéticas y políticas del Barroco —y por extrapolación, de nuestra propia actualidad. Para Roldán, el demonio escénico es mucho más que un personaje folclórico o teológico: es un actante cuya función revela las grietas y anhelos del alma humana en cada trama. Su enfoque filosófico nos anima a comprender el personaje del diablo como idea, no solo como ente mitológico: cada máscara que el Mal adopta en escena encierra un significado, un comentario velado sobre la condición humana, el poder, la mentira, el miedo o la libertad.

La obra de Roldán López se distingue por una metodología interdisciplinaria y un estilo de análisis que combina la erudición literaria, el pensamiento filosófico y la perspectiva escénica. A lo largo del libro, el autor transita con solvencia tanto por la exégesis minuciosa de textos dramáticos barrocos,

como por reflexiones teóricas de calado que dialogan con la filosofía y la crítica contemporánea. Su estructura abarca diversos ejes complementarios. En primer lugar, ofrece una contextualización histórica y cultural: sitúa al lector en el ambiente del teatro barroco, describiendo las convenciones de la puesta en escena del Siglo de Oro, las creencias populares sobre lo demoníaco y las estrategias escénicas para representarlo. Este trasfondo convierte el estudio en algo más que un análisis literario: es una inmersión en la cosmovisión barroca, en sus luces y sombras, con el diablo como símbolo clave de la época.

Tras esa base contextual, Roldán organiza su indagación en capítulos dedicados al estudio de las diversas “máscaras” del demonio identificadas en las comedias áureas, recorriendo otros casos paradigmáticos: desde el demonio embaucador ya mencionado –explorando obras de Lope de Vega y Tirso de Molina donde este arquetipo predomina– hasta el demonio bestial y grotesco que encarna el miedo físico en ciertas farsas o entremeses, pasando por el demonio tentador teológico de dramaturgos como Calderón, cuya profundidad alegórica roza cuestiones existenciales. Cada capítulo, no obstante, trasciende la mera catalogación. Roldán establece diálogos críticos entre las obras: compara, por ejemplo, cómo un mismo motivo –el pacto satánico, la aparición del diablo como criado, la inversión burlesca de un ritual sagrado– es tratado por distintos autores, revelando matices ideológicos en el espacio dramático específico del texto. Así, descubrimos que las máscaras del demonio en el Siglo de Oro no son uniformes sino polifónicas: el Mal escénico puede adoptar la risa carnavalesca en un contexto, la amenaza velada en el compás de espera de un soliloquio o la gravedad pavorosa en un giro de la acción, según el mensaje que el dramaturgo quiera transmitir.

Un rasgo notable del enfoque de Roldán es su capacidad para conectar ese corpus barroco con problemas y teorías contemporáneas. Su formación filosófica se hace patente cuando, por ejemplo, vincula la figura del diablo con la noción del “Otro” radical de la filosofía existencial, o cuando analiza el artificio teatral del Mal a la luz de la crítica de la ideología (pues cada demonio escénico cuestiona, en el fondo, las narrativas oficiales del Bien de su tiempo). De manera implícita, Roldán recupera también la voz de

pensadores modernos que han reflexionado sobre el mal y la máscara –uno podría evocar a Baudrillard hablando de simulacros, a Bataille y el erotismo de lo prohibido, o a Eco explorando la estética de lo feo–, aunque no estén explícitamente citados en la obra, su impronta se siente en la profundidad con que desmenuza símbolos y significados. Este diálogo soterrado del teatro clásico con la filosofía y la teoría crítica enriquece el libro y le otorga un alcance que va más allá de lo meramente historicista: El Mal en escena no solo nos habla de la complejidad literaria, dramática y teológica del Siglo de Oro, nos habla de nosotros mismos en tiempo presente –de cómo entendemos hoy la representación como herederos de aquella intensa y prolífica vida teatral.

Los hallazgos de Roldán López aportan al campo de los estudios escénicos contemporáneos una perspectiva fresca y necesaria. Hasta ahora, si bien existían trabajos sobre la iconografía del diablo en el arte o análisis puntuales de obras con temática demoníaca, pocos habían abordado de forma integral y sistemática el rol del demonio en el teatro áureo como hace este libro. Roldán consigue articular un panorama coherente donde cada “diablura” escénica cobra sentido en una constelación conceptual: entendemos mejor por qué el público barroco necesitaba reírse del diablo vistiéndolo de torpe bufón en ciertas comedias, o por qué en otras era crucial mostrarlo sofisticado y verosímil para que la tentación resultase creíble.

En cierto modo, Roldán López nos recuerda que el teatro siempre ha sido un arte de la ilusión consciente: un juego de apariencias pactado con el espectador. Y el diablo, maestro de la ilusión por excelencia, es un recurso óptimo para examinar ese juego. La idea del Mal, encarnada en la figura del diablo en la comedia áurea, anticipa preguntas sobre la manipulación de la realidad, la puesta en escena del poder y la psicología de la seducción que resuenan en la era contemporánea. ¿No se relacionan acaso estas artimañas con las trampas actuales de la posverdad y las “fake news”? ¿No estamos conviviendo con otro tipo de embaucadores, ya sea de naturaleza real o artificial? Si el demonio del Siglo de Oro vistió máscaras variadas para hacerse presente en las tablas, ¿cuáles son las máscaras del Mal en nuestros días?

Tal vez ya no nos enfrentamos a Satanás con cuernos en un entarimado al aire libre, pero la cultura actual –el cine, la hibridación tan propia de las artes escénicas, el ocio digital, incluso los videojuegos– sigue poblada de figuras que encarnan el Mal con diferentes disfraces. Pienso en los villanos carismáticos de nuestras narrativas, en los monstruos cotidianos que retrata el teatro documental, o en las distorsiones virtuales que nos acechan tras la pantalla. ¿No es acaso el Joker contemporáneo una reinención del bufón diabólico, riendo de la sociedad mientras siembra caos? ¿No adoptan ciertos líderes manipuladores la máscara del salvador, como modernos embaucadores que nos llevan a pactos fatídicos? Las otredades malignas siguen ahí, mutando con la época, pero esencialmente reconocibles.

El legado del teatro áureo y el análisis de Roldán López nos impulsan a reconocer en esas nuevas formas la verdad sempiterna: el Mal siempre necesita un rostro, una escena donde representarse. Seguimos recurriendo a la teatralización para procesar aquello que nos fascina y aterra a la vez. La escena contemporánea, con todos sus recursos tecnológicos y estéticos, continúa siendo terreno fértil para esta exploración. Directores y dramaturgos de hoy, conscientemente o no, son herederos de Lope, Tirso y Calderón cuando deciden materializar lo maligno sobre un escenario. Cada vez que en una obra actual un personaje cruza la línea hacia la violencia, la corrupción o la mentira sistemática, asistimos a una nueva máscara del demonio que toma forma. Puede que ya no hablemos en términos teológicos, pero la idea persiste como arquetipo narrativo y dramático, este es una de las hipótesis más necesarias de esta investigación en forma de ensayo.

Invito, pues, al lector a adentrarse en las páginas de *El Mal en escena* con espíritu abierto y curioso. Hallará en ellas no solo un minucioso recorrido por las comedias barrocas donde el demonio deja su impronta, sino también una controvertida conversación sobre por qué nos atrae poner al Mal sobre las tablas. Queda abierta una ventana a la reflexión más allá del libro: las preguntas escénicas contemporáneas sobre la representación del Mal y su persistencia simbólica. ¿Cómo poner en escena el Mal sin trivializarlo ni glorificarlo? ¿De qué modo los símbolos heredados –el demonio con cuernos, la máscara sonriente del villano– siguen teniendo eficacia comunicativa frente a públicos modernos? El Mal en escena proporciona claves valiosas.

En este punto, resulta inevitable evocar la reflexión benjaminiana sobre la pérdida del aura, esa fractura que inaugura la reproductibilidad técnica y despoja a la obra de su “aquí y ahora”, sustituyéndolo por un espejismo de presencia multiplicada. Si en el Barroco el rayo de Zeus era todavía una reminiscencia viva —una potencia sagrada capaz de devenir sombra, máscara, ficción y artificio—, en la modernidad ese fulgor se ha vuelto apenas un resplandor residual, un eco debilitado que el teatro persigue mientras avanza hacia un futuro incierto. La escena contemporánea, atravesada por pantallas, simulacros y tecnologías de desdoblamiento, se enfrenta al desafío de recomponer esa energía perdida sin recaer en la nostalgia. Quizá por eso el demonio barroco, con su teatralidad excesiva y su arsenal de disfraces, vuelve a interpelarnos: recuerda que toda forma escénica nace del gesto de volver visible lo invisible, incluso cuando el aura se disuelve y solo queda la voluntad persistente de convocar, entre luces mortecinas, la intensidad originaria del mito.

Bibliografía

- Arellano, I. (2000). *El diablo en el teatro clásico español*. Ediciones del Laberinto.
- Benjamin, W. (2024). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Edición Kindle). Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Detienne, M. (1986). *Dioniso a cielo abierto*. Taurus.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- González Cid, L. (2019). Estudio de los procesos de representación contemporánea de los clásicos del Siglo de Oro mediante el Corpus piramidal de la puesta en escena (CPPE) [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos]. Repositorio Institucional URJC. <http://hdl.handle.net/10115/17609>
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (F. Rodríguez, Trad.). Paso de Gato.
- Ruiz Ramón, F. (2011). *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* (9ª ed.). Madrid: Cátedra.

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se analizará la figura del demonio como personaje teatral en la dramaturgia española del Siglo de Oro, desde la perspectiva aristotélica del drama. Para ello, haremos un recorrido por las piezas de contenido teológico y las comedias en las que el demonio aparece caracterizado moviendo al público a la risa o al error, con consecuencias gravosas, y por aquellas comedias en las que esta caracterización va buscando ridiculizarle.

Trataremos de configurar y sistematizar una perspectiva dramática de lo diabólico en un momento histórico caracterizado por la sobreexposición y la fragmentación de esta figura, por motivos fundamentalmente religiosos, incidiendo en la comicidad de la misma a través de tres figuras consolidadas en el imaginario: el bufón, el monstruo o la bestia y el embaucador. Aunque posiblemente, estas tres máscaras desvelen otras.

Si bien hay una gran cantidad de artículos y comentarios científicos, sobre todo en anuarios y obras sobre el Siglo de Oro que comentan la dramaturgia diabólica en las comedias, precisamente es por su fragmentación y dispersión, por lo que se abordó este tema de investigación. Nos centramos en las comedias, no tanto en los autos sacramentales, aunque si en estos el diablo mueve a la risa también se los ha de utilizar.

En este trabajo de investigación no nos interesan tanto los ejes teológicos y filosóficos que sustentaron la puesta en escena de lo diabólico, sino el análisis de la función dramática del mismo, es decir, el diablo aparece como personaje cuya función de representación del esquema teológico previo, debía unas veces mover a la risa al público, otras mover al terror, y finalmente ser la imagen misma de la seducción en la que no se debía caer, preconfiguración quizá de la representación del modelo fáustico posterior.

En este contexto, profundizaremos expresamente en el aspecto más profano y comediante del personaje del diablo, concretado en tres máscaras consolidadas en la dramaturgia del Siglo de Oro: El diablo como bufón, como

embaucador y finalmente como monstruo. Veremos si estas tres máscaras nos permitirán establecer un arquetipo teatral cómico o actante de la comedia que vendría a resituar lo diabólico dentro de los recursos de la comicidad. Esperamos encontrarnos máscaras plurales, es decir, máscaras que desvelan u ocultan otras máscaras. A partir de aquí, seleccionaremos las piezas de dramaturgos del Siglo de Oro donde aparecen estas tres máscaras, con especial incidencia en Calderón y Lope de Vega, pero también otros como Mira de Amescua, Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón.

En todas las piezas seleccionadas el demonio juega un papel muy visible (aunque sea en algunas, invisible) y hay muchas más en las que aparece muy tangencialmente, al menos cincuenta, que nos servirán para fortalecer las máscaras que aparecen en éstas. No todas son comedias, pero sí los roles diabólicos son los mismos que en las comedias. El demonio parece ser no uno, sino muchísimos personajes. Puede ser un recurso, un atajo, como dice la Biblia, es "legión". Sirve para hablar de muchas cosas distintas en un solo recurso.

Como se ha mencionado, el enfoque será el dramático. Es decir, se focalizará el análisis y el estudio de la dramaturgia del personaje del demonio en los principales autores del Siglo de Oro. También, en los casos en los que nos sea posible acceder a ello, cómo esta dramaturgia del diablo fue representada por escenógrafos, directores y actores.

Se trata de analizar la figura del diablo, en su función dramática, en autores clásicos del Siglo de Oro español, pero también nos planteamos los siguientes objetivos:

- 1.-Estudiar la Comedia Española del Siglo de Oro, y su representatividad escénica en la contemporaneidad.
- 2.-Analizar la figura del diablo, desde la perspectiva aristotélica de la comedia.
- 3.-Clarificar y sistematizar adecuadamente las numerosas apariciones del demonio en las comedias españolas del Siglo de Oro.
- 4.-Conceptualizar lo diabólico como una máscara dramática en su sentido genuino.

Veremos como el demonio se configura en el teatro español del Siglo de Oro como un actante completo, constituido por una pluralidad de máscaras que mueven al público a la risa y/o al terror, y con una función dramática singularizada que puede ser trabajada desvinculada de esquemas teológicos y filosóficos previos.

Se desarrollará una investigación descriptiva de la documentación seleccionada, en la que la centralidad radica por tanto en la selección y argumentación aplicada a una figura concreta de las artes escénicas, y la documentación y bibliografía que nos permitan establecer el discurso en torno a la descripción de forma objetiva y sistemática de los contenidos. También podríamos, en su caso, analizar a través de la observación dominante, con especial énfasis de la observación participante de las puestas en escena que en la actualidad presentan las máscaras estudiadas en este trabajo.

Según Oliva (2004) en la actualidad el espectáculo teatral tiene una alta dependencia de elementos ajenos a la escritura. Principalmente, existen barreras comerciales o económicas que obstaculizan su libertad creativa, pero también se deben contemplar aspectos y condicionamientos de los medios técnicos y artísticos, que se han desarrollado notablemente en los últimos años. En efecto, los dramaturgos deben incorporar estos medios al proceso de creación artística, a la vez que conviven con tendencias teatrales que no necesariamente son determinadas en forma exclusiva por los autores sino por todo el conjunto de creadores que interviene en una puesta en escena. En este sentido, es posible plantear que más que en ningún momento de su historia, el teatro se ha convertido en un hecho colectivo, el cual se nutre en buena medida de la conciliación del interés literario del arte dramático – en nuestro caso focalizado en la figura del diablo en el teatro áureo español – y el teatro novohispano– con el contexto social e histórico.

Analizaremos las obras de los principales autores del Siglo de Oro en los que aparezca de forma directa la figura del demonio como desencadenante de tramas o acciones, por lo que recurriremos a los fondos documentales disponibles de las piezas dramáticas del Siglo de Oro.

El conjunto de piezas leídas, y sobre las que se han realizado las líneas de investigación, estableciendo una línea cronológica y geográfica, son las siguientes:

a) Lope de Vega: *El Antecristo*, *La gran columna fogosa*, *San Basilio Magno*, *La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El peregrino en su patria*.

b) Otros autores del Siglo de Oro: Mira de Amescua: *El esclavo del demonio*, *El rico avariento*; Agustín Moreto: *Caer para levantar*; *El ermitaño galán* y *el mesonero del cielo*.

c) Calderón de La Barca: *El mágico prodigioso*, *Las cadenas del demonio*, *No hay cosa como callar*, *El veneno y la triaca*, *El pastor Fido*, *El día mayor de los días*.

d) Teatro Novohispano: *Comedia de los Reyes Magos* y *La educación de los hijos*.

Asimismo, analizaremos bibliografía científica y académica de investigadores consagrados que versen sobre el teatro del Siglo de Oro, incidiendo en los que puedan basarse en la figura del demonio desde la perspectiva teatral y dramática. Recurrirémos a las puestas en escena disponibles, bien en fondos documentales audiovisuales, bien en la práctica escénica contemporánea.