

## DIABOLUS IN LITTERA

Por *Ofelia-Eugenia de Andrés Martín*

La genealogía del príncipe de las fuerzas oscuras y de sus muchos colaterales ya se documenta en las antiguas cosmogonías a fin de justificar y dar cuerpo al destino adverso de los hombres. Cuando la cultura de los pueblos alcanza una categoría estética canaliza sus creencias en las religiones. Los temores y las esperanzas humanas primitivas aportan multitud de seres, lugares, actuaciones que desde la tradición oral pasan a la escrita, donde se depuran sus rasgos, cualidades y jerarquías. La fantasía imagina Campos Elisios, Olimpos poblados de divinidades, oscuras moradas infernales. Se trata de la mitología en la que todo lo bueno y lo malo de los hombres toma forma divina y diabólica respectivamente. Así la corriente greco-latina da vida a unos seres sobrenaturales que responderán a las virtudes y defectos de los seres humanos. Entre ellos, se encuentran malignas criaturas que habitan abominables entornos en espera de la mercancía de almas que les traiga Caronte.

En la epopeya de Homero, la *Ilíada*, se hace alusión al Hades en cuarenta y seis citas. No suelen ser generosas en descripciones de este oscuro recinto. Sin embargo, basta con atender a los calificativos y sustantivos que le acompañan para hacerse una idea de cómo entendieron los griegos este lugar.<sup>1</sup> Dos de los tres sustantivos que más insisten en dar una idea de lo que entendía esta cultura por tal lugar, son “*morada*” y “*mansión*”. El primero tiene un sema propio de estancia o residencia, y el segundo

---

<sup>1</sup> Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1996 (1ª reimpresión de la primera ed.) “*en la morada de Hades*”, Canto III, v.322; canto XI, v. 263; canto XIII, v. 415; canto XV, v. 251; canto XX, verso 336; canto XXII, v. 52, 362, 389. “*el monstruoso Hades*”, Canto V, v. 395. “*mansión*” Canto VII, v. 131; canto XIV, v. 457; canto XX, v. 294; canto XXI, v. 48; canto XXII, v. 482; canto XXIII, vv. 19, 103, 179; canto XXIV, v. 246. “*feroz*” Canto VII, v. 330. “*casa de Hades*” Canto VIII, 367. “*solo Hades es implacable e indomable*” Canto IX, V. 158.

de suntuosidad y lugar de permanencia.<sup>2</sup> El resto de las atribuciones son todas de condición negativa y tenebrosa. Se alude permanentemente a la entrada al Hades: “*vastas puertas*”.<sup>3</sup> Este repetido adjetivo, “*vasto*” pretende dar una primera sensación de dimensiones intimidantes. Más precisa suele ser su localización en un pretendido submundo, bajo tierra. Para ello, se acude a fórmulas locativas que sustentan la idea de ‘dirección a un lugar inferior’: “*descendieron*”, “*bajaron*”, “*se precipitaron*”.<sup>4</sup> Otros términos menos indicativos son “*entrar*”, “*cruzar*”, “*penetrar*”, “*enviar*”, “*marchar*”, “*ocultarse*” y el más dudoso semánticamente “*sumergirse*” ya que comporta idea de ‘agua’.

En conclusión, el Hades queda definido como el lugar subterráneo y tenebroso donde se arrojan las almas que por su comportamiento en vida merecieron convertirse en ‘sombras’. Si bien el lugar no da indicios de confortabilidad, tampoco manifiesta todavía el abanico de horrores inquisitoriales del Infierno postrentino.

La *Odisea* se centra más en el término “*casa*” desdibujando los perfiles sombríos, más acusados en la *Ilíada*.<sup>5</sup>

En cuanto a la voz “*Hades*” presenta en ambas epopeyas una molesta dilogía: tan pronto hace referencia al lugar como a la divinidad que gobierna el recinto. Cuando se cita la “*casa de Hades*” no \**del Hades*, la preposición no contracta tiene más valor de propiedad que de atribución de una condición extrínseca de dicho lugar. Algunos ejemplos: “*Ha venido a parar a las casas de Hades*”<sup>6</sup> (Penélope a Ulises); “[...] *al intrépido Hades*”<sup>7</sup>; “*Padeció como ellos el monstruoso Hades, una veloz flecha*”<sup>8</sup>; “*A mí me darás honor, y la vida a Hades, el de ilustres potros*”<sup>9</sup>; “*Se caló el morrión de Hades para que el brutal Ares no la viera*”<sup>10</sup>; “*que, aunque bajé a la morada de Hades, el rudo carcelero.*”<sup>11</sup> Cabe pensar en una metonimia en la que se ha designado al autor (la divinidad *Hades*) por el lugar donde mora (el recinto de las sombras).

<sup>2</sup> Vid. DRAE, entradas *morada* y *mansión*.

<sup>3</sup> “*puertas*” Canto V, v. 646; canto IX, v. 312; canto XXIII, vv. 71, 74.

<sup>4</sup> “*bajar*” Canto VII, v. 330; canto XIII, verso 415; canto XX, v. 294; canto XXII, v. 425. “*descender*” Canto XIV, v. 457; canto XXII, v. 213; canto XXIV, v. 246. “*precipitarse*” Canto I, v. 3; canto VI, v. 487; canto XI, v. 55.

<sup>5</sup> “*casa*” Canto IV, v. 834; canto IX, v. 524; canto X, vv. 174, 512, 560; canto XI, v. 151; canto XII, v. 21; canto XIV, v. 208; canto XX, v. 208; canto XXIII, v. 252. “*palacio*” Canto X, vv. 490, 564. “*mansión*” Canto XI, vv. 66, 475, 571; canto XV, v. 350. “*morada*” Canto III, v. 410; canto XXIV, vv. 204, 264.

<sup>6</sup> *Odisea* Canto IV, v. 834.

<sup>7</sup> *Ibidem*, Canto XI, v. 47.

<sup>8</sup> *Ilíada*, Canto V, v. 395.

<sup>9</sup> *Ibidem*, Canto V, v. 654.

<sup>10</sup> *Ibidem*, Canto V, v. 845.

<sup>11</sup> *Ibidem*, Canto XIII, v. 415.

Por último, ni el concepto de ‘Hades’ ni el de su “*rudo carcelero*” apuntan aún en la dirección del posterior Infierno como eterna y desesperanzada catarsis del cristiano que en vida no respetó el decálogo divino.

En cuanto a la pintura del príncipe de las sombras, la diferencia entre el Diablo barroco y las divinidades oscuras del mundo clásico, Plutón y Perséfone, es tan considerable como el tiempo transcurrido entre ambas deidades y entre los movimientos culturales que los distancian. Sin embargo, la intención volitiva de los dos extremos se identifica funcionalmente: privar de la felicidad *postmortem* en el mundo clásico; castigar la desviación del dogma católico, en el cristianismo. La diferencia, pues, se establece entre la privación y el castigo.

Grecia nos habla de *Perséfone* a la que de nuevo nos acercaremos de la mano de sus calificativos: frente a la “*atroz Perséfone*”<sup>12</sup>, “*horrenda Perséfone*”<sup>13</sup>, “*horrible Perséfone*”<sup>14</sup> se observará un cambio a partir del Canto XI en la valoración ética de la diosa por parte del autor. Ahora la considerará “*Augusta Perséfone*”<sup>15</sup>, “*Prole de Zeus*”<sup>16</sup>, “*Perséfone casta*”<sup>17</sup> Perséfone, pues, es la divinidad griega del doble rostro dionisiaco que se nos muestra implacablemente justiciera al tiempo que se nos recuerda su prosapia y virtud. No hay que olvidar que en realidad es la *Proserpina* raptada por *Plutón*, hija de Júpiter y *Ceres*. La que marcó la frontera entre la vida y la muerte de *Dido* “*cortando de su frente el rubio bucle*”<sup>18</sup>; la “*hermosa Proserpina*” que corta del árbol “*el ramo de flotantes hojas de oro*”<sup>19</sup>; la esposa de Plutón contra su voluntad; la que “*triste y asustada*” se ve forzada a ser “*la emperatriz del mundo oscuro.*”<sup>20</sup>

Como precursor del Diablo barroco, ni en el sexo siquiera se identifican ya que en el mundo clásico, junto con Plutón nos encontramos con una divinidad femenina en los infiernos. Pero, no obstante, no deja de ser un precursor temporal de la hierofanía infernal. Dejando atrás unos breves apuntes acerca del submundo propio de la cultura clásica, es pertinente establecer ahora una comparación entre la visión greco-latina y la posterior sobre las fuerzas del Mal.

El Tártaro se distancia mucho del infierno medieval. Se diferencia sobre todo, por la interpretación del Destino del Hombre después de la muerte. Ovidio informa a este respecto en sus *Metamorfosis*, cuando Orfeo desciende a la Estige:

<sup>12</sup> Homero, *Ilíada*, Canto IX, vv. 457, 569.

<sup>13</sup> Homero, *Odisea*, Canto X, vv. 491, 534, 564.

<sup>14</sup> *Ibidem*, Canto XI, v. 47.

<sup>15</sup> *Ibidem*, Canto XI, vv. 213, 226, 634.

<sup>16</sup> *Ibidem*, Canto XI, v. 217.

<sup>17</sup> *Ibidem*, Canto XI, v. 385.

<sup>18</sup> P.Virgilio Marón, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave Susaeta. *Vid.* Libro IV, v. 698.

<sup>19</sup> *Ibidem*, Libro VI, vv. 140, 145.

<sup>20</sup> P.Ovidio N., *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Ed., 2000 (2ª reimpresión) Libro V, v. 505.

“ [...] ;divinidades del mundo/ situado bajo tierra, *al que caemos todo lo que nace mortal!*”

Bastaría con esta característica para diferenciar ambos infiernos. A ella se suma la condición literaria del *Hades* y de su gobernante, *Plutón*. Estamos ante el *diabolus in littera*.

Superado el momento clásico del mito y de la ficción literaria, se pasa a la creencia responsable del Hombre y su relación con la eternidad. En consecuencia, cambian las coordenadas culturales. No exento de remembranzas clásicas, el diablo se convierte en el instrumento de la condena y por consiguiente, del castigo del pecador. Pero en el esfuerzo por caracterizarlo de acuerdo con sus funciones punitivas, en frecuentes ocasiones resulta ingenuo y teatral.

Obsérvense algunas descripciones de este personaje tan lejos del ovidiano:

“ [...] *el diablo dispone de cinco medios para equivocarse a quien sea y hacerle considerar una cosa distinta de como es. [...] Tercero, cuando, asumiendo un cuerpo, se presenta como siendo una cosa que no es: así, Gregorio cuenta de una monja que comió una lechuga; ésta, empero, tal y como en enseguida confesó el diablo, no era una lechuga, sino el diablo en forma de lechuga o metido en la misma lechuga.*”<sup>21</sup>

La baja Edad Media se cerró con una poderosa herencia del pasado inmediato en cuanto a los manidos bocetos de las divinidades oscuras. Hasta el s. XVI aún fue válida la teatral figura del Ángel caído: apariciones intimidantes, comprometedores contratos firmados con sangre, ingenua figuración zoofílica, un tozudo afán por apoderarse de las almas humanas basado en picarescas malicias.

“ [...] *el diablo les aparece [a los hombres] en muchas y diversas maneras. La primera es cuando se aparece en figura de hombre. [...] Otras veces les aparece en figura de perro, o de gato, o lobo, o león, o gallo, o de otro animal bruto.*”<sup>22</sup>

También aparece como maestro de brujas y brujos que, habiendo pactado con él, les adoctrina en el arte de volar:

“*vntandose con ciertos vngüentos y diziendo ciertas palabras: van de noche por los ayres.*”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Gregorio, *Diálogos I, 4*. Puede consultarse así mismo en Jacob Sprenger y Heinrich Kramer, *Malleus maleficarum*, 1486. Edición española, *Martillo de las brujas*, Valladolid, Ed. Maxtor, 2004. Traducción a cargo de Miguel Jiménez Montserín. (pp. 132-3).

<sup>22</sup> Pedro Ciruelo, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías*, Valencia, Albatros, 1978, Introducción y edición a cargo de Alva V. Ebersole. (p. 49). *Vid. Reprovação*, Madrid, Joyas Bibliográficas Españolas, 1952. La edición príncipe se publicó supuestamente en 1530. Para una bien informada documentación, *vid.* la Introducción de A. V. Ebersole, en la edición de 1978. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Madrid, 1872. II. *Vid.* Eds. Reimpresas en 1538, 1540, 1541, 1547, 1548, 1551, 1556 y 1628. Alva V. Ebersole no hace referencia a la edición de 1530.

<sup>23</sup> *Ibidem*, (p. 49).

Con Dante, las galerías circulares del horrible antro recuperan la dignidad de una puesta en escena propia del mejor teatro clásico griego. La compañía de Virgilio en el *Infierno* supone el sólido eslabón que une a Dante con el clasicismo sin renunciar a la herencia medieval de un mundo cristianizado que le aporta una nueva visión de una sociedad evangelizada tanto en la esperanza en la Gloria eterna como en el temor al eterno Castigo. Su mundo infernal se apoya en dos pilares: el de la falta y el de su consecuente castigo, frente al mundo del clasicismo cuyas figuras mitológicas distan mucho de semejarse a las humanas víctimas de mezquinas debilidades. Al observar el carácter universal de personajes como, por ejemplo, Orfeo bajando a los Infiernos en busca de su amada y, sobre todo, su intento de huída acompañado de Eurídice, resaltan valores épicos válidos para todas las culturas: el Amor, la Desconfianza, el Desconsuelo, la magia de la Música, la Desesperanza, la Fidelidad.<sup>24</sup> Más allá de estos cantos griegos y latinos no se aprecia en posteriores obras literarias la ciclópea magnitud de sus personajes pese a su posible categoría narrativa: la Pasión se reduce a la categoría de pecado; la Venganza de los dioses, al castigo moral; la condición de Héroe, a la falta de ideales.

Con todo, y lejos de la odiosa comparación, otros son los singulares valores de la posterior narrativa que describe los infiernos, frecuentemente, con un sutil efluvio didáctico.

En el colosal y miguelangelesco *Infierno* del florentino es más usual la descripción del castigo que la del lugar donde acontece, de los penitentes que del diablo. No obstante, no faltan sus apocalípticas pinturas.

Vemos cómo se neutraliza la angustia del tormento lenificada por la Esperanza:

*“Verás gentes también que son dichosas / en el fuego, que esperan convivir / un día con las almas venturosas.”*<sup>25</sup>

Destaco, por su importancia en el tratamiento de los condenados, su condición de “sombras” compartida por Dante con la idea clásica greco-latina de la Naturaleza de los moradores del Averno. Sin embargo, abandonará muy pronto esta cualidad de los condenados para pasar a describirlos con figura humana:

*“Después que algunos hebe conocido, / reconocí a su sombra y paré mientes / en quien la gran renuncia ha cometido.”*<sup>26</sup>

Los tormentos infernales comienzan a detallarse no sin cierta perversa elección:

*“El rostro con su sangre les surcaban / y caía a sus pies mezcladas al llanto, / do molestos gusanos la chupaban.”*<sup>27</sup>

<sup>24</sup> P. Ovidio Nasón, *op. cit.*, *vid.* canto X, (vv. 45-85, pp. 304-5).

<sup>25</sup> y Notas a cargo de Ángel Crespo. ‘Infierno’, Canto I, *Selva oscura*, (vv. 118-120, p. 113).

<sup>26</sup> *Ibidem*, canto III, *Indiferentes*, (vv. 58-60, p. 31).

<sup>27</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, canto, III, (vv. 66-69, p. 31).

En ocasiones, se antepone el sufrimiento moral al físico dictado por Carón:

*“Ay, gente depravada, / no esperéis nunca más mirar al cielo; vengo para pasaros diligente / a las tinieblas del calor y el hielo.”*<sup>28</sup>

Una breve pero oportuna atribución y descripción de la condición diabólica atribuida a Carón:

*“Carón, demonio que al mirar abrasa.”*<sup>29</sup>

El Canto IV arranca con una pintura del abismal *Infierno* compuesta bajo los auspicios del sentido de la vista:

*“Oscuro y hondo era, y nebuloso, / tanto que, aunque miraba a lo profundo / nada distinguir puede en aquel foso.”*<sup>30</sup>

De nuevo, un tributo al modelo clásico: la corporeidad del poeta es interpretada como una “sombra” en el *Infierno*:

*“Honremos al altísimo poeta: / vuelve su sombra tras haber partido.”*<sup>31</sup>

Frente al temeroso respeto con que los clásicos se humillan ante la dignidad tenebrosa de las deidades infernales, nos encontramos ahora —con ocasión del viaje de Dante al Averno— con un demonio de hechuras más medievales que greco-latinas, que no es otro sino el cretense Minos:

*“Tantas veces el rabo al cuerpo envuelve / cual grados bajará por su mandato.”*<sup>32</sup>

Huracanado vendaval azota las almas lujuriosas agolpadas en telúrica tormenta:

*[...] mugía cual mar tempestuosa / a la que un viento adverso embiste ciego.”*<sup>33</sup>

*“La borrasca infernal, que no reposa, / rapazmente a las almas encamina.”*<sup>34</sup>

*“[...] aquellos pecadores que, carnales, / someten la razón al sentimiento.”*<sup>35</sup>

El *Infierno* dantesco resulta ser un resumen y un catálogo de tormentos que comparten un florilegio espectacular de condenas, torturas, demonios y, sobre todo, paisajes apocalípticos. Todo ello con tintes medievales al tiempo que con fuertes reminiscencias clásicas y claras fuentes virgilianas.<sup>36</sup> En él, el diablo, dando cuerpo

<sup>28</sup> *Ibidem*, op. cit., canto III, (vv. 84-87, p. 33). Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 1973. Traducción, Prólogo.

<sup>29</sup> *Ibidem*, op. cit., canto III, (v. 109, p. 33).

<sup>30</sup> *Ibidem*, op. cit., canto IV (vv. 10-12, p. 37).

<sup>31</sup> *Ibidem*, op. cit., canto IV (vv. 80-81, p. 41).

<sup>32</sup> *Ibidem*, op. cit. canto V (vv. 11-12, p. 49).

<sup>33</sup> *Ibidem*, op. cit., canto V, Círculo II, (vv. 29-30, p. 51).

<sup>34</sup> *Ibidem*, op. cit., *idem*. (vv. 31-32, p. 51).

<sup>35</sup> *Ibidem*, op. cit., *idem*. (vv. 38-39, p. 51).

<sup>36</sup> Viento para la lujuria (canto V); lluvia y granizo para la glotonería (canto VI); pantanos de lodo

a Cancerbero, Gerión, Belcebú (canto XXXIV), Dite o Lucifer (canto XXXIV) o Satán (canto VII), siempre adopta tintes teatrales muy lejos de las figuras clásicas antropológicas cuya grandeza residía en su poder y no en su quimérica presencia.<sup>37</sup>

Ya en el Renacimiento escolásticos y neoplatónicos, apoyados en el dogma los primeros y en la heterodoxia los segundos, fomentaron la imagen de un demonio trentino cuya característica esencial consistió en la visceral oposición a la figura divina. Los más destacados representantes de cada una de estas posturas se encuentran entre los reprobadores Kramer, Sprenger, Bodin, Ciruelo, Del Río y Castañega; y entre los humanistas, Bruno, Pico de la Mirandola, y Ficino respectivamente<sup>38</sup>.

Del fanático enfrentamiento entre ambas facciones surge al llegar el Barroco, un complejo ideológico-teológico aprovechado por todas las manifestaciones estéticas y, muy especialmente, por la literatura<sup>39</sup>. Sin embargo, lejos de limitarse a reproducir el formulario renacentista, el Barroco amplía sus límites y lo enriquece no dudando en transmitir el ideario hermético de esencia dual y contrastiva: Bien / Mal, Macrocósmos / Microcósmos.<sup>40</sup>

Un amplio sector de la cultura del momento se decanta por la corriente trentina a fin de evitar el compromiso con la Iglesia. Sin embargo, subyacen ideologías sectarias que no están dispuestas a renunciar a determinados postulados considerados heterodoxos. En definitiva, se trata del mismo sistema dual creado en la antigüedad por el Mazdeísmo: Luz frente a Sombra, Bien frente a Mal como sustentadores del equilibrio universal.

---

para los iracundos (canto VIII); frías tumbas para los herejes (canto X); ríos de sangre hirviendo para los tiranos (canto XII); cuerpos de suicidas convertidos en sangrientas ramas de cornejo. Las mismas que tronchara Eneas para ornar el ara en que ofrecer sacrificios a Venus. (Virgilio, *Eneida*). (Canto XIII); lenguas de fuego que caen sobre quienes amaron al los de igual sexo. (canto XVI).

<sup>37</sup> El ejemplo más ilustrativo de tan extravagantes pinturas lo ofrece la descripción de la quimera en que vino a dar Gerión, víctima de su talante fraudulento. “[...] *posó en la orilla testa y busto / sin dejar que la cola se le viera. / Su faz era la faz de un hombre justo, / tan benignos sus cueros parecían, / mas era de reptil el resto adusto: / pelos en ambas garras le nacían, / y su pecho, su espalda y sus costados / pintados nudos, círculos lucían.*” (Dante, *Infierno*, canto XVII, Círculo VII, vv. 8-15).

<sup>38</sup> Cf. Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979. Traducción al español a cargo de Roberto Gómez Ciriza, *La filosofía oculta en la época Isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>39</sup> En estos momentos, varias corrientes heterodoxas se asientan sólidamente en el panorama cultural hispano: sufismo, hermetismo, Cábala y Alquimia. La filosofía hermética había penetrado en Europa con la llegada a Florencia de los griegos procedentes de Bizancio a la caída de Constantinopla (1453). Cf. F. A. Yates, *op. cit.*, (pp. 33 y 35). Para la penetración del sufismo en occidente y su extensión desde Sicilia a través de los “*sultanes bautizados*” de la estirpe de los Hohenstanfen, *vid.* Idries Shah, *Los sufís*, Barcelona, Kairós, 1996. Traducción del inglés a cargo de Pilar Giralt y Francisco Martínez. (Cf. muy especialmente, pp. 302-306).

<sup>40</sup> Hermes Trismegisto, “Poimandrés” en *Obras Completas*, Barcelona, ed. Muñoz Moya y Montraveta, MCMLXXXIV. “*Calderón fue transmisor de enseñanzas herméticas como casi todos los clásicos del Siglo de Oro español.*” (Cf. nota 25, p. 15).



Así surge, frente a la teologal figura de Dios, la imagen el Diablo. En este punto de la cuestión, solo restaba encontrar el canal de difusión con apariencia de ortodoxia: nada más adecuado que el teatro que hoy conocemos como teatro barroco español.

Entre todos los posibles canales de comunicación, ninguno tan apropiado como el de la transmisión oral (dado el elevado índice de analfabetismo en el período barroco) para la divulgación de conceptos elevados, inaccesibles de otro modo al gran público. La Imprenta, a causa de su naturaleza gráfica, reclamaba un receptor cualificado.

De esta manera aparece un Teatro al servicio de la doctrina católica de didáctica oficial y carácter contrarreformista que pretende atemorizar conciencias a través de un modelo considerado ejemplarizante. Se impone una dinámica educativa basada en el principio de *“aprender a través del error”*.

No obstante, no deja de sorprender el hecho de que simultáneamente se difunda otro tipo de pensamiento más comprometido, de forma subrepticia: la Hermética.

Recordemos que el maestro de alquimia de Carlos V en Alemania había sido Enrique Cornelio Agripa,<sup>41</sup> y que el Círculo Ocultista de El Escorial estuvo apadrinado por Felipe II e integrado por Maestros alquimistas entre los que destacaron Ricardo Staniharst y Leonardo Fioravanti.<sup>42</sup>

Poco a poco se va configurando un entorno social altamente fanatizado del que la literatura es al mismo tiempo emisor pasivo y receptor activo. En consecuencia, es de extrañar la obra de teatro Barroco en la que no se destaca la figura del Demonio como contrapunto de la presencia divina. Las variantes con las que se manifiesta el poder satánico en la escena barroca responden a los diferentes modelos de Magia que se actualizan en el Siglo de Oro.

También la Música se hace eco de este personaje tan espectacular. En la antitética posición ortodoxa en que las características de Dios y del Diablo se definen por el método de oposición de rasgos pertinentes que se manifiestan por su presencia / ausencia, y en la que los personajes adyacentes –todos extraterrenales– constituyen así mismo, una hueste de figuras benéficas (Dios y sus coros celestiales) y maléficas (el Diablo y sus hierofantes), la Música es el marco en que se mueven todos estos *actantes* contrapuestos.

---

<sup>41</sup> Vid. Ofelia-Eugenia de Andrés M., *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. (Cf. p. 112).

<sup>42</sup> *Ibidem*, (pp. 51-93 y 112).



El mitema de la armonía musical asociado al ente cósmico venía desarrollándose desde el Humanismo que, a su vez, lo había heredado de la Magia órfico-pitagórica<sup>43</sup> por vía greco-latina, y del esoterismo árabe por vía oriental.<sup>44</sup>

Según una teoría muy extendida durante el Renacimiento, que hace referencia a las “*vires musices*” y a su vinculación con el hechizo, “*Los efectos mágicos de la Música [la sona prodigiosa] ahuyentaban a los demonios.*” Siguiendo esta misma hipótesis neoplatónica, se observa la relación entre la Magia musical y el cripticismo implícito en el “*Efecto simpatético de las alas.*”<sup>45</sup>

Cervantes en *El Rufián dichoso* acude al recurso musical para introducir al diablo en el argumento:

“*Acudid y turbazle los sentidos, / y entibiad, si es posible, su esperança, / y de sus vanos passos y perdidos / hacedle temerosa remembraça; / no lleque alegre voz a sus oydos / que prometa segura confiança.*” (suenan lexos música de flautas o chirimías).<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Vid. Eusebio Salverte, *Las Ciencias Ocultas*, Valladolid, Maxtor, 2001. “¿Por qué los griegos y los romanos atribuyeron a los cánticos, a los versos, el poder de destruir a los reptiles dañinos, y de arrancar la Luna de la bóveda celeste? Las fórmulas mágicas fueron expresadas originariamente en verso, y los versos se cantaban siempre.” (Cf. nota 2 en p. 133, que remite a Virgilio, *Égloga VIII*, vv. 69-71). Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986, (p. 118). Traducción del italiano, *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis*, (1594), a cargo de Rocío de la Villa Ardura. Giordano Bruno, *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. “Ficino tenía la costumbre de cantar Himnos órficos. De este modo creía contrapuntar la Música de las Esferas planetarias.” (Cf. nota 108 en p. 290).

<sup>44</sup> Vid. Claude Addas, *Ibn Arabi o la búsqueda del azufre rojo*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1996. (p. 234).

<sup>45</sup> Vid. Christoph Daxelmüller, *Zauberpraktiken*, Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1993. Traducción española, *Historia Social de la Magia*, Barcelona, Herder, 1997, a cargo de Ángela Ackermann. (p. 247). Para la contrapartida de la teoría en que los demonios huyen de la Música vid. la teoría contraria en que la Música atrae a los demonios: Elíphas Leví, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del francés, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel. “Por la acción omnipotente de la armonía, las hechiceras de Tesalia y Roma creían que la luna podía ser arrastrada por el cielo mediante los versos bárbaros que recitaban, y que caía en la tierra pálida y ensangrentada.” (p. 105). Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, Mages et Alchimistes*, París, Henri Veyrier, 1988. Traducción española, *El Museo de los Brujos, Magos y Alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991, a cargo de Rosa Alapont. Vid. Réginald de Prum, *De ecclesiastesis disciplinis et religione christiana*, donde se habla de los *Carmina diabolica*: “*Quae super mortuos nocturnis horis ignobile vulgus cantare solet.*” (p. 163). Para la relación entre la Música y las alas vid. *Textos de Magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004, edición a cargo de José Luis Calvo Martínez y de María Dolores Sánchez Roncero, (vid. pp. 182-3).

<sup>46</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, Comedias y entremeses. Madrid, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, MCMXVI, Tomo II, (pp. 103-9). Vid. Montague Summers, *Historia de la brujería*, Madrid, 1997, M. E. editores. “*San Basil urge a sus discípulos a bailar en la tierra para prepararse para lo que puede ser una de las ocupaciones de los ángeles en la tierra*” (p. 176). Vid. Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Oculta Pilosophia*, a cargo de Héctor V. Morel. “*No hay nada más potente que la armonía musical para ahuyentar los malos espíritus. Los antiguos profetas que conocieron estos grandes misterios armónicos*

Al elemento escénico musical con que se acostumbra a presentar o a despedir a la figura diabólica, hay que sumar el de su aparición en forma de mujer. Teniendo en cuenta los prejuicios que acerca de la belleza femenina había extendido el medievo, y que el barroco heredó y cultivó, no es de extrañar que se incorpore esta nueva condición a los ya muchos y extravagantes disfraces con que se viste a la diabólica dignidad infernal en el s. XVII.<sup>47</sup>

No faltan caricaturas demoníacas en las que el diablo es presentado como un ridículo personaje más propio de farándula de cómicos que de contrapunto a la divinidad celeste. El incunable de Augsburgo, 1498, *Der Ritter von Turn von den Exemplen der Godforddjt und Erbeckit*, nos sorprende con la ingenua *boutade* con que se pinta al demonio:

“Mientras una coqueta de Suavia o Turingia ha sacado de sus cofres las más ricas galas y peina sus hermosos cabellos frente al espejo, hace muecas a sus espaldas [el demonio] y le muestra irreverentemente el trasero que se refleja en el espejo donde ella lo percibe con gran asombro cuando espera verse a sí misma”.<sup>48</sup>

Otra característica demoníaca consiste en su corte de “familiares”, nombre con que se designaba a aquellos animales que acompañaban a los seres maléficos. Se decía que eran el fruto del contubernio de demonios y brujas, de donde al diablo se le asignaba la paternidad de sapos, búhos, lagartos, etc. De hecho Pierre De Lancre no dudará en afirmar que “el diablo en el aquelarre lleva a cabo matrimonio [con] las brujas”. Montague Summers recoge la declaración que, en 1662, hicieron dos comadres, Isabel Goudie y Janet Breadheid, en el curso de la cual afirmaron haber encontrado “la naturaleza del diablo como el agua fría de un pozo.”<sup>49</sup> Fruto de tales encuentros eran los mencionados *familiares*. El obispo Francis Hutchinson informa en su *Historical Essay* (Londres, 1781): “Me encuentro con pocas menciones de diablillos en otro país aparte de el nuestro, donde la ley califica su alimentación, amamantamiento o recompensa, de cualquier tipo de felonía.”<sup>50</sup>

---

introdujeron en los oficios divinos los cantos y la música.” (p. 201).

<sup>47</sup> Vid. Gregorio de Tours, *Histoire Ecclesiastique des Francs*, donde se da noticia de las apariciones del diablo en forma de mujer. La intolerancia que pesó sobre la hermosura femenina se tradujo en un tabú contra los *afeites*. Sus fuentes arrancan en el escolasticismo medieval. Con estos precedentes, el esquema femenino de la mujer se adecuaba perfectamente a la levítica pretensión de asociarla con el maligno. William Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1966. [Habla Hamlet] “El poder de la hermosura convertirá a la honestidad en una alcahueta. [...] He oído hablar, y mucho, de vuestros afeites. La Naturaleza os dio una cara, y vosotras os fabricáis otra distinta.” (p. 1360).

<sup>48</sup> Grillot de Givry, *op. cit.* (p. 137) en donde se recoge esta anécdota tomada del *Der Ritter von Turn...*, 1498.

<sup>49</sup> Montague Summers, *op. cit.*, (p. 131). Para el familiar con forma humana, *vid. Ibidem*, (p. 138). El familiar con forma humana acompañaba a menudo a la bruja y era visible a los clarividentes”.

<sup>50</sup> *Ibidem*, *op. cit.* (Para el familiar humano, *vid. p. 135*).

También en Inglaterra, dos niños declaran en la Corte: Haber visto “*alimentar a unos diablillos a dos hurones blancos con pan blanco y leche.*”<sup>51</sup>

Abundando en las características con que se adornó la figura del diablo en el barroco, no podía faltar la del demonio *aojador*. De nuevo sin los perfiles épicos de las jerarquías infernales del clasicismo, se nos ofrece ahora la maléfica entidad del *aojador* con repercusiones inquisitoriales. En esta coyuntura el temido *aojador* inviste —según esta extendida creencia en el s. XVII— a las brujas con el peligroso poder de *aojar* a los mortales. Pedro Ciruelo documenta esta pernicioso costumbre en la que el tribunal de la Inquisición pronto encontró motivo para intervenir, avivando así la llama de una superstición diabólica:

“*Buenos católicos, en el caso de los aojadores ay que notar que dañar una persona a otra con la vista de los ojos es por hechicerías de maleficios diabólicos.*”<sup>52</sup>

Con esta nueva personificación del diablo aparece una dedicación hasta el momento desconocida, que es la del *saludador*. Fray Martín de Castañega alza su voz contra esta extendida lacra que pretendía neutralizar los efectos del *aojamiento*. Hasta este extremo alcanzan socialmente los efectos nacidos de una superstición diabólica.

“*Que los saludadores sean reprobados o condenados por sospechosos. Podrían ser engañados del demonio, y por eso los tales merecen ser castigados.*”<sup>53</sup>

Lope de Rueda se hace eco de este fenómeno en *El ensalmo*:

“*Mencieta.- ¿Duéliente los ojos? / Guadalupe.- Que no dolos al diablo, sino que se añublan de suyo. / Mencieta.- Te quedarás ciego para todos los días de tu vida. / Mencieta.- Sí, vuélvete de espaldas, y, si algo te doliere, no hables, que te quedarás ciego para todos los días de tu vida. / Guadalupe.- ¿Está el mal en los ojos y ensalmame las espaldas? / Mencieta.- Pues ahí te va la salud de los ojos.*”<sup>54</sup>

Al secular prejuicio eclesiástico hacia la *Vieja Astrología* nacida en Caldea<sup>55</sup> vino a sumarse en el Siglo de Oro el recelo que suscitó la *Revolución copernicana* a la que se adscribe la teoría bruniana de la *Multiplicidad de Universos*.<sup>56</sup> La abierta vin-

<sup>51</sup> *Ibidem*, op. cit., (p. 137). Vid. Cristóbal de Villalón, *Cróton*, Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>52</sup> Pedro Ciruelo, op. cit. (vid. p. 95).

<sup>53</sup> Fray Martín de Castañeda, op. cit. (pp. 59 y ss.)

<sup>54</sup> Lope de Rueda, *El ensalmo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990. Pasos Completos. (pp. 162-3).

<sup>55</sup> Eusebio Salverte, op. cit. (vid. pp. 118 y 131). Para la influencia de la Astrología en Asia, vid. *Ibidem*. “*A fines del s. XVII los astrónomos franceses supieron con sorpresa que existía en Siam un método de calcular los eclipses.*” (p.130).

<sup>56</sup> Giordano Bruno, *Del Infinito: el Universo y los Mundos*, Madrid, Alianza Universidad, 1993. Traducción del italiano, *De l'infinito, universo e mondi*, a cargo de Miguel Ángel Granada.

culación del hallazgo bruniano con la Magia supuso el inmediato rechazo por parte de la Teología escolástica, que no dudó en calificarlo de apostasía. En su celo por condenar la Astrología, la Inquisición la tacha de herejía y acude al *Malleus maleficarum* en apoyo de sus tesis. Aquí vuelve a aparecer el demonio, cómo no, víctima ahora de las variaciones lunares:

*“La cuestión respecto al origen de las obras se apoya sobre la influencia de los astros celestes. Además, que esto pueda proceder de la influencia de los cuerpos celestes se prueba de esta manera: algunos hombres llamados lunáticos, se ven atacados por los demonios [porque] los demonios se encuentran inquietos en el infierno debido a ciertas lunaciones.”*<sup>57</sup>

El comercio entre este personaje maléfico del barroco —que tanto debe a las primitivas caracterizaciones medievales— y los astros es interpretado por el vulgo bajo la influencia de viejas y ridículas patrañas. La ignorancia del comportamiento de los ritmos y leyes de la Naturaleza buscó en la superstición la causa de fenómenos naturales que pueden ser razonados por la meteorología. Nada más simple que atribuir al diablo el poder de manejar las evoluciones cósmicas. En conclusión estamos ante una nueva imagen diabólica que asigna al diablo la función astrológica.<sup>58</sup> A esta tan bachiller ocupación alude Calderón en *El astrólogo fingido*:

*“Tenía un familiar amigo, / que todo se lo contaba / porque con el diablo hablaba / como pudiese conmigo. / Aqueste al fin le enseñó / los planetas y los signos.”*<sup>59</sup>

En 1530 Pedro Ciruelo diferenciaba dos clases de astrología: “la verdadera” que atiende a las causas que provocan cambios atmosféricos, y “la falsa” que pretende adivinar el futuro por mor de la intervención de las estrellas.<sup>60</sup> Esta última, afirma Ciruelo, supone la colaboración del diablo astrólogo:

*“Concluamos luego que el astrólogo que quiere aplicar las estrellas a juzgar destas dos maneras de cosas que dicho auemos: es vano y supersticioso y tiene pacto con el diablo. Y ansí es apóstata en la religión cristiana: y deue ser castigado como medio nigromántico.”*<sup>61</sup>

Otra de las artes diabólicas que gozaba de prestigio en el Siglo de Oro fue la nigromancia. En ella interviene de nuevo este tipo de diablo localizado en la “falsa

<sup>57</sup> Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, *op. cit.*, Valladolid, Maxtor, 2004. Traducción del latín, *Malleus maleficarum*, a cargo de Miguel Jiménez Monteserín. (pp. 79-80).

<sup>58</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, “Pero los vientos, las tempestades y otras perturbaciones del aire pueden ser producidas por el movimiento de los vapores que suben de la tierra y del agua únicamente, luego es suficiente para suscitarlos la virtud natural del demonio.” (p. 320).

<sup>59</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, The Comedias of Calderón, London, Germany in Asociación with Tamesis Limited, 1973. (pp. 208-9).

<sup>60</sup> Pedro Ciruelo, *op. cit.*, (pp. 56-7).

<sup>61</sup> *Ibidem*, *op. cit.* (p. 58).

astrología” en la que la superstición del barroco pretendía ver poderes de *médium* y conocimientos nigrománticos. Es, pues, la misma figura diabólica con dos capacidades diferenciadas por el objeto de sus facultades: el diablo astrólogo pretende tener aptitudes para imponer su voluntad a las estrellas; el diablo nigromante orienta su poder hacia el mundo de los muertos y su invocación. En este último se aprecia un punto la herencia clásica en la que la frecuente “*bajada a los Infiernos*” discurría entre mágicas impetraciones.<sup>62</sup>

El *Malleus maleficarum* parece confundir ambas propiedades maléficas —la astrológica y la nigromántica— reuniéndolas en una sola:

“*También se prueba por los nigromantes que para invocar a los demonios se observan ciertas constelaciones, cosa que no harían si no supieran que los demonios se encuentran sometidos a algunos cuerpos celestes.*”<sup>63</sup>

Reputados nigromantes de la Inglaterra isabelina llegan al extremo de describir rituales en los que, según ellos, compartían espectáculo con diablos nigromantes. Edward Kelly, John Dee fueron anatematizados por su asiduidad a rituales prohibidos<sup>64</sup> de tan singular catadura. Incluso el italiano Benvenuto Cellini da fe de su presencia y extrema compañía en uno de ellos:

“*Sucedió que, debido a extrañas circunstancias, trabé amistad con cierto clérigo siciliano. [...] Se había comenzado a hablar del arte de la Nigromancia [...] Fuimos al Coliseo, revestíase allí de sacerdote a la manera de los nigromantes, y se puso a dibujar círculos en el suelo con las más curiosas ceremonias que se pueden imaginar, [...] Después inició los conjuros. Esto duró más de una hora y media; comparecieron varias legiones de demonios, de modo que llenaron el Coliseo.*”<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Virgilio, *op. cit.* “*Y llama a voces a Hécate, poderosa en el cielo y en el Érebo./ Otros bajo los cuellos de las víctimas aplican los cuchillos / y recogen la tibia sangre en tazas. [...] Inauguran el altar de los nocturnos ritos en honra del monarca de la Estigia [...]*” (vv. 247 y ss. y p. 309).

<sup>63</sup> Henrich Kramer y Jacob Sprenger, *op. cit.* (p. 80).

<sup>64</sup> Grillot de Gibry, *op. cit.* “*John Dee., astólogo de la reina Isabel, alquimista, matemático y geógrafo, y Edward Kelly — que porta la varita y el libro-, son los artifices efectivos de la invocación*” (p. 164). Para la importancia de ciertos textos en la invocación, *vid.* Eusebio Salverte, *op. cit.* “*Nada es más a propósito para confirmar nuestras ideas que una ojeada sobre la manera como, en general, operaban los magos: era preciso abrir ciertos libros, que si se olvidaban o se perdían ocasionaban la privación de todo poder mágico [...] Los Baskires creen que los libros Negros, cuyo texto fue originariamente escrito en el infierno, dan al hombre que los posee un imperio absoluto sobre los demonios.*” (p. 87). *Vid.* Anónimo, *Pactum*, Barcelona, Humanitas, 1991. “*El novicio, para poder hacer las invocaciones y conjuros, deberá estar libre de prejuicios*” (p. 56).

<sup>65</sup> Benvenuto Cellini, *Vida*, Madrid, Cátedra, 2007. Traducción del italiano, *Vita*, a cargo de Santiago R. Santerbás. (p. 184).

En España, este aspecto de la magia Negra proliferó con especial virulencia, concentrándose en Sevilla, Toledo Salamanca.<sup>66</sup> Los orígenes de la Nigromancia se remontan al Ocultismo persa y egipcio.<sup>67</sup>

Por último, *Mefistófeles* es quizás la figura más épica del diablo. Su aparición en el prólogo del *Fausto* de Goethe tiene ya pinceladas que le identificarán a lo largo de toda la obra del inmortal tudesco. Se nos presenta con un carácter irrespetuoso, mañero y astuto, burlón y quevedesco, irónico y servil. Tintas para el antihéroe que ha de representar el Mal, gemelo en grandeza del Bien por antonomasia.

MEFISTÓFELES (*solo*): “*De tiempo en tiempo pláceme ver al Viejo, y me guardo bien de romper con Él. Muy linda cosa es, por parte de todo un gran señor, el hablar tan humanamente con el mismo diablo.*”<sup>68</sup>

Por fin estamos ante un diablo que nada tiene que ver con las divinidades greco-latinas épico-líricas, y mucho menos con los demonios medievales y barrocos, calcos inquisitoriales. *Mefistófeles*, el “*enemigo de la luz*”,<sup>69</sup> no se presenta aparatadamente vestido de tópica tramoya ni de atributos zoomórficos ni con sulfúricos vapores volcánicos. Su figura se identifica —no casualmente— con la del *estudiante vagabundo*, resultado de la combinación de un intelectual de aquellos que visitaban las viejas universidades europeas entregados tanto al pillaje en tascas y figones como al estudio de silogismos teologales. Les hemos visto entre los goliardos. Una sola concesión arraigada en la tradición popular, reminiscencia de la fantasía zoológica medieval: en esta ocasión el diablo es anunciado por un animal precursor perteneciente a la categoría de los *familiares*: un perro:

FAUSTO: “*¿Ves aquel perro negro que anda vagando por entre los trigos y rastros.*”<sup>70</sup>

Su presencia se hace inquietante:

FAUSTO: “*¿Adviertes [a Wagner] cómo, describiendo anchas espirales, corre en derredor nuestro y cada vez más cerca?*”<sup>71</sup>

Por fin se manifiesta como un *espíritu elemental* perteneciente al infierno:

<sup>66</sup> Pedro Ciruelo, *op. cit.* “*Aquella arte [nigromancia] en tiempos pasados se exercitó en nuestra España, que es de la misma constelación que Persia, mayormente en Toledo y en Salamanca.*” (p. 38).

<sup>67</sup> Para la fuente directa de este tipo de rituales en los ceremoniales del *Asclepio Hermético*, *vid. mis apartados “Hechicería y Astrología” y “Quevedo o la Magia encubierta” en op. cit.* (pp. 221-4) y (nota 46 en p. 292) “[...] ¿Ves, Asclepio, estas estatuas animadas, llenas de sentimiento y espíritu?” Para sus orígenes en la Magia persa, *vid. Pedro Ciruelo, op. cit.* “*El primero que halló el arte nechro-mantica fue un Zoroastes en Persia*”. (p. 48).

<sup>68</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, Buenos Aires, Losada, 2013 (2ª ed. Grandes Clásicos) Traducción a cargo de J. Roviranta Borrell. (*vid.* p. 19).

<sup>69</sup> Goethe, *op. cit.* Para las posibles etimologías de Mefistófeles, (*vid.* nota 4, p. 17).

<sup>70</sup> Goethe, *op. cit.* (p. 36).

<sup>71</sup> *Ibidem*, (p. 36).



FAUSTO: “*¿Es ficción vana? ¿Cómo se agranda en todos sentidos mi perro! [...] Empínase con violencia. Esa no es ya figura de un perro. ¿Qué fantasma he traído a mi casa?*”<sup>72</sup>

Fausto acude a la *Clavicula Salomonis* para deshacerse de tan incómodo huésped:

*“Que se abrase la Salamandra,  
retuérzase la Ondina,  
desvanézcase el Silfo,  
afánese el Gnomo.*

. . . . .  
*Desaparece en llamas, Salamandra;  
derrítete murmurante, Ondina,  
luce con belleza de meteoro, Silfo,  
aporta ayuda doméstica, Íncubo, Íncubo,  
aparece y haz el remate.*<sup>73</sup>

Parece ser que el perro era el animal que solía acompañar a los estudiantes alemanes en sus peregrinajes por las primitivas universidades del norte de Europa.<sup>74</sup> En adelante, lejos de estas licencias grotescas, (justificadas en esta ocasión por ser una señal identificadora de la condición intelectual y picaresca de este diablo escolástico al que dicho perro acompaña siguiendo la tradición vagante de estos estudiantes), Goethe se centrará más en la descripción altamente razonadora de *Mefistófeles* que en su presencia física. La sola mención del concepto “*palabra*” le determina a elucubrar nada menos que acerca de la abstrusa categoría de la “*materia*”.

MEFISTÓFELES: “[...] *Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay absolutamente medio de dominarla. [...] Del aire, del agua, lo mismo que de la tierra, se desprenden mil gérmenes, en lo seco, lo húmedo, lo cálido, lo frío.*”<sup>75</sup>

Ambos protagonistas, Fausto y Mefistófeles, quedan sobradamente retratados en la escena del Pacto. Fausto se muestra retador y seguro de sí mismo:

FAUSTO: “*Si logras seducirme a fuerza de goces sea aquél para mí el último día. Te propongo la apuesta.*”<sup>76</sup>

Mefistófeles, por su parte, se manifiesta desconfiado como un trujamán ambulante tratando de encubrir las ventajas que el trueque le daría: el alma de Fausto a

<sup>72</sup> *Ibidem*, (p. 38).

<sup>73</sup> *Ibidem*, (pp. 38-9).

<sup>74</sup> *Ibidem*, (nota 1 en p. 37). Frances A. Yates, *op. cit.* “*La leyenda difundida por Paolo Giovio, según la cual Agripa tenía por espíritu protector a un perro negro que a la muerte de sus amo se echó al río, es típica de la imagen de Agripa como mago negro que invocaba a los diablos.*” (p. 114).

<sup>75</sup> Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.* (p. 40).

<sup>76</sup> *Ibidem*, (p. 45).



cambio del conocimiento universal. No hace falta ningún disfraz para reconocer bajo la confiada imagen de un sencillo estudiante, los atributos de la serpiente del Paraíso, especialista en el toma y daca propio de quienes tanto incomodaron a Jesús en el templo.

MEFISTÓFELES: “*Te doy lo que todavía no ha visto ningún mortal.*”

FAUSTO: “*Si un día le digo al fugaz momento: ¡Detente!, ¡Eres bello!, puedes entonces cargarme de cadenas.*”

MEFISTÓFELES: “*Piénsalo bien; no lo echaremos en olvido. [...] Una cosa no más Por razones de vida o de muerte, te pido un par de líneas. [...] Firma con unas gotitas de sangre.*”<sup>77</sup>

Pese a la evidente voluntad faustina de no describir a su diablo caricaturescamente, sino con sencillez y juvenil camaradería, no deja de aportar leves pistas que le identifiquen en caso de necesidad. Así, en el fantástico cuadro escénico de la familia de estúpidos monos en casa de la bruja:

MEFISTÓFELES: “[...] *¿No conoces a tu amo y señor? ¿No tienes ya respeto al jubón rojo? ¿No sabes distinguir la pluma de gallo? ¿Será menester acaso que me nombre yo mismo?*”<sup>78</sup>

Dos motivos, aparentemente inmotivados, le delatan: el color rojo de su capa y la pluma en el sombrero.<sup>79</sup>

Decididamente, la identidad de este diablo hay que buscarla en su condición intelectual y picaresca antes que en rasgos externos más propios de botargas y carnestolendas. En cambio, puede incluso ser humano hasta la impotencia, como por ejemplo, con ocasión de la conquista de Margarita, a fin de ofrecérsela a Fausto;<sup>80</sup> o ser también un pobre trapalón sin más argumentos que unas ingenuas bufonadas para engañar a Marta Verduguillo, una alcahueta simplona y maliciosa, consejera de Margarita.<sup>81</sup>

Este contraste de personalidades —la del leído escolástico por una parte y, por otra, la del tunante oportunista— se funde en el conjunto de dialécticas cualidades propias de la juventud estudiantil. Las mismas a las que se alude en el célebre himno universitario *Gaudeamus*. También las encontramos en la jerga del bajo latín de los goliardos. Pero baste la calificación con que el doctor Fausto define a Mafistófeles:

FAUSTO: “*Eres siempre un mentiroso, un sofista*”.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, (pp. 45-6) Rudolf Steiner, *El significado oculto de la sangre*, citado por J. Roviralta Borrell.

<sup>78</sup> *Ibidem*, (p. 61).

<sup>79</sup> *Vid.* Cristóbal de Villalón, *op. cit.*

<sup>80</sup> *Ibidem*, (pp. 64-5).

<sup>81</sup> *Ibidem*, (pp. 69-72).

<sup>82</sup> *Ibidem*, (p. 73).

De nuevo el doctor Fausto insiste en describir la naturaleza de su diablo cuando le atribuye estos tres adjetivos:

FAUSTO: “*Tu natural es displicente, acre, mordaz.*”<sup>83</sup>

En otra ocasión, desconfiando de los sofismas con que adorna sus razonamientos, le tilda de falso e imaginativo:

FAUSTO: “*Nunca te faltan leyendas extravagantes.*”<sup>84</sup>

En consecuencia, al decir de Fausto, este demonio es orgulloso en el trato, desabrido en la respuesta, corrosivo en la intención e ingenioso en el discurso, condiciones que bien podrían caracterizar al coetáneo buscón que alternaba en otros tiempos la botica alquimista con la clásica erudición recabada en aulas y bibliotecas. Un diablo, pues, ajuglarado. De su amplio bagaje de conocimientos nos informan los razonados debates entre el doctor Fausto y él acerca de tan felices cuestiones como son el Cosmos (tema éste favorito de Mefistófeles), las Ideas, las Madres profundas, la Nada, el Vacío, la Orogénesis de los grandes macizos montañosos o la Ciudad utópica...<sup>85</sup>

No quisiera dejar pasar este análisis de la figura del diablo faustino sin arriesgarme a insinuar un aspecto anacrónicamente precursor sobre el psicologismo psicopático de este personaje en relación con la conducta sospechosamente psicopática del doctor Fausto. Con recurrente periodicidad se insinúa una doble personalidad de este personaje, proyectada en un íntimo diálogo de conciencia en el que se entrecruzan las personalidades de Mefistófeles y Fausto. Analizando el método gramatical usado en los diálogos entre ambos, se observa cómo su autor acude con frecuencia —seguramente de forma inconsciente— a la interrogación como recurso introspectivo. En ella se aprecia cómo emisor y receptor se identifican. El doctor Fausto se siente obligado a recapacitar acerca de su dudoso proceder. No se trata de la simple pregunta denotativa, resultado de una duda formulada al otro miembro de la comunicación. De aceptar esta teoría, tendríamos que pensar en el desdoblamiento de la identidad del doctor Fausto quien se escora alternativamente hacia el lado del Bien o hacia el del Mal (ambas opciones presentes en la obra). De este modo se exonera de la condición negativa que le corresponde. A fin de cuentas, Mefistófeles no deja de ser un ente de razón incubado en la conciencia de culpa del doctor Fausto.

FAUSTO: (Dialogando con Mefistófeles o quizá consigo mismo) ¿Dónde está el camino?

Cierto que se refiere a un “*camino*” material, pero no es menos cierto que la ambigüedad de su pregunta adquiere doble sentido en la difícil situación en que se encuentra cuando la formula.

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, (p. 224).

<sup>84</sup> *Ibidem*, (p. 222).

<sup>85</sup> *Ibidem*, (pp. 142 y 221-2).

MEFISTÓFELES: *¿Tienes tú idea del vacío, de la soledad?*

¿Quién formula en realidad la pregunta: el personaje Mefistófeles o la conciencia mefistofeleada de Fausto?

FAUSTO: *¿Qué palabra es esa que no puedo entender?*

Se refiere a la voz “madre” aplicada aquí al paradigma maternal entendido como un principio genético inmanente del que deriva y procede toda mujer progenitora. Fausto no habla en realidad sino que piensa y debate consigo mismo. Su confusión es grande:

FAUSTO: *¡Siéntome penetrado de una impresión tan extraña! ¿Son sueños? ¿Son recuerdos?*

Él mismo duda de la realidad en la que se siente inmerso. Hay en el doctor Fausto un continuo estado alucinógeno que invita a sospechar que su demonio, Mefistófeles, podría ser un monstruo de su imaginación en el que descargar la senil conciencia de culpabilidad que se dispara en el lado oscuro de su yo con los inminentes presagios de muerte.

Remito, por último, al lector a la opinión que este mismo diablo le merece a Grillot de Givry, con la que me identifico en sus observaciones de carácter externo.<sup>86</sup>

Llegamos al siglo XX donde la superioridad intelectual y aun moral adquiere rasgos satánicos y, arrastrado por el funesto vendaval de la segunda guerra mundial, el Hombre se parapeta en un radical individualismo. Surge el *Superhombre* nietzscheano caracterizado por su insolidaridad. Para él, la sociedad es un ente amorfo; sus individuos, mediocres; su modelo, alguien incapaz de un impulso noble; la heroicidad, inmotivada y, en resumen, la incapacidad para la superación.<sup>87</sup>

Por comparación, el *Superhombre* será el genio solitario. No encuentra otro apoyo, sino el de ese otro ser solitario, aislado, históricamente incomprendido, pero

---

<sup>86</sup> Vid. Guillot de Givry, *op. cit.* “Poco a poco, el Señor de los Infernos se irá civilizando; se convertirá en un hombre de mundo, habituado a la buena compañía, y abandonará su salvaje desnudez para vestir ropajes de terciopelo y de seda, hasta transformarse, en el sombrío drama de Goethe, en ese Mefistófeles burlón y sarcástico, tan característico actualmente en el teatro. Los adaptadores franceses de la ópera de Gounod hicieron de él un gran señor, en suma, un verdadero gentilhomme. Goethe habría querido vestirlo, simplemente, de estudiante viajero: gekleidet wie ein fahrender Scholastikus, y así es como lo ha representado, con gran exactitud, Moritz Retzsch, uno de los ilustradores de Fausto mejor documentados, en su álbum: Umrisse zu Goethe’s Faust Stuttgart, 1834 (fig. 98); lleva “la espada al cinto, la pluma en el sombrero” y sujeta en la mano un abanico hecho con un ala de murciélago. Su rostro, que no luce la barba de dos puntas con que se le adorna en la actualidad, muestra un rictus despiadadamente infernal; de todos modos, dejando aparte este detalle, se trata de un Satán en extremo agradable, que puede ser presentado en la mejor sociedad.” (p. 122).

<sup>87</sup> Federico Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra*, Ávila, eds. Ibéricas, 1964 (3ª ed.) Traducción del original a cargo de F. L. de Lluís. En la idea de la crianza del Superhombre se consagra, expresado en nueva forma, el ideal de la juventud de Nietzsche, cuando dice: “El objetivo de la humanidad está en sus ejemplares más perfectos.” (p.6).

sublime en su rebeldía que se opone, por principio, a toda norma establecida, de raíces trascendentales: así ve el *Superhombre* a su modelo: el diablo. A partir de ahora ambos se identificarán empatizando en esa voluntad visceral del rechazo a los valores establecidos, el Bien, la Moral, la Verdad. Un nuevo orden de valores presididos por la fría Inteligencia, más allá de un Humanismo y de un Materialismo sin trascendencia, crean una simbiosis funesta y desesperanzada.<sup>88</sup>

Un oportuno ejemplo de este cambio de valores que, despreciando siglos de cristiano humanismo, se deja seducir por el logro de las aspiraciones terrenales obviando su alto precio, pagando en moneda de trascendencia, lo protagoniza el Doctor Fausto.<sup>89</sup> Aquí, Mefistófeles, el hierofante faustino, se desenvuelve en un medio intelectual muy cualificado: el de la Música. En consecuencia, su objetivo ha de ser un pensador sutil, sensible a los exquisitos placeres del conocimiento profundo y consciente de las consecuencias de su Pacto<sup>90</sup> con los Poderes Oscuros. Es decir, estamos ante un Príncipe de las Tinieblas equivalente a la Sabiduría y ante una presunta víctima que acepta las condiciones del trato con tal de asegurarse en vida lo que se le antoja dudoso en la muerte. Con la evolución de los tiempos, los conocimientos se acumulan obteniendo nuevos y más sólidos resultados acerca de la observación del Hombre (Antropología), de Dios (Teología), y del Mundo (Cosmología). La consecuencia es un reforzamiento de la Experiencia y de la Razón, y una conciencia más crítica acerca del Saber *a priori*.

A pesar de los ingenuos restos de demonios medievales más propios de la comedia y de la milagrería, el diablo, es decir, la conciencia del lado oscuro del Hombre y el contrapunto de la visión celestial, a partir del s. XVIII, reclama un *estatus* intelectual digno de la sofisticada ambición humana de nuestros días donde dos guerras mundiales, la hambruna, el poder del dinero se rebelan contra la oferta espiritual como verdaderos demonios sociales. El otro, el de los Pactos, el de las promesas, el de la seducción colectiva de pacatas virtudes conventuales, el oportunista que esperaba la ocasión propicia para la actuación en momentos cargados de intención evangélica, el del *tibi dabo*, ha sido relegado por el más terrible de la subsistencia insegura del día al día sin dudosas esperanzas. Este último demonio de Thomas

---

<sup>88</sup> *Ibidem*. “La educación del Único no procede de la bondad del pueblo, sino de la lucha de los malos instintos.” (p. 6).

<sup>89</sup> Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Plaza & Janés, Barcelona, 1965. Traducción del alemán, *Doctor Faustus*, a cargo de J. Ferrán y Mayoral.

<sup>90</sup> *Ibidem* (Vid. pp. 269-303) Para la invocación y el pacto, *vid.* Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, *op. cit.* “El Mago que actúa por medio de un pacto establecido con el demonio se dice que actúa por un contrato privado.” (p. 90) “La forma del juramento sacrílego para el pacto expreso de fidelidad al demonio consiste en una donación de su cuerpo y de su alma.” (pp. 221-6).

Mann, lleno de inteligencia y conocimiento, tiene aún el buen gusto de ser un remoto remedo del romanticismo con sabor a Literatura.<sup>91</sup>

Antes de cerrar el análisis psicológico de este demonio de las postrimerías trascendentales e idealistas que dieron paso a un pensamiento tecnológico, no será ocioso detenernos en la observación del calendario festivo en que dicho diablo se mueve y de su significado cósmico.

Ya no es tiempo de Pactos, de firmas de compromiso infernal, de éxitos profesionales deudores de trapicheos satánicos. Razón y tecnología han reducido al Príncipe de las Tinieblas al remoto recuerdo de un comparsa teatral. Pero, no obstante, su bien tramada función religiosa le hace acreedor de nuestro interés literario.

En un diálogo con Leverkühn, protagonista del *Fausto* de Thomas Mann, el Diablo delimita el marco temporal en el que se han de desenvolver las condiciones del Pacto infernal. Conoce perfectamente el alcance simbólico de las fechas señaladas:

*“Espera el Viernes Santo; pronto vendrá la Pascua. [...] Espera que la iluminación demoníaca alcance su paroxismo, y entonces sabrás por qué pagas, por qué nos has legado tu cuerpo y tu alma.”*<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Para la fuente de este nuevo tipo de víctima satánica, cimentado sobre las bases del individualismo radical partiendo del Intelecto superior, *vid.* Giordano Bruno, *Los Heroicos furores*. Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original, *De gli Heroici Furori*, a cargo de María Rosario González Prada. Donde el herético y demoníatra nolano informa acerca de la condición del héroe y su actuación para recibir los dones superiores: se internará en lugares velados a la multitud, a la sociedad, al vulgo, que sean por pocos explorados, [apartados] del vulgo y de la necia multitud que se encamina y guía por sofismas y apariencias de las cosas. *“Es menester hacer uso de la lógica, órgano apropiado para la caza de la verdad [internarse] en la espesura de una densa y desierta soledad donde suele la verdad tener sus antros y cavernosos refugios. Por esos parajes anduvo buscándola Pitágoras. Por allí pasaron también Anaxágoras y Empédocles. También por allí caminara Platón, donde las cosas superiores se hallan en grado de mayor dignidad y experiencia.”* (pp. 180-1).

<sup>92</sup> Para la relevancia de la Pascua en los procesos mágicos, Ritos de Paso, Procesos alquímicos, Prácticas nigrománticas, litigios infernales de Pacto y Posesión, *vid.* Juan Valentín Andreae, *Las Bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 2004. *“Una noche algo antes de Pascua conversaba con mi Creador en humilde oración. Meditaba profundamente acerca de los enormes secretos que, en su majestad, el padre de la Luz me ha dejado contemplar.”* (pp. 43-4) (*Vid.* nota 1 en p. 43) *“Pascua significa ‘pasaje’, ‘paso’.” La Pascua o ‘Pesaj’ es la fiesta más solemne de los hebreos, que la celebraban a la mitad de la luna de marzo, en memoria de la libertad del cautiverio de Egipto.” Los cristianos le han dado el mismo nombre al día que celebran en memoria de la resurrección del Señor, el domingo siguiente al plenilunio posterior al 21 de marzo, o sea al equinoccio de primavera, según lo estipulado en el año 325 en el Concilio de Nicea. La Resurrección de Jesucristo evoca muy claramente el paso de la Muerte a la Vida.” La irreverente sugerencia satánica que, a modo de cita, emplaza a su víctima para el día de Viernes Santo en que muere el Señor, implica un reto a su Creador puesto que la Alquimia espiritual, aquella que busca como objetivo supremo la comprensión de la divinidad o *Piedra Filosofal*, culmina sus operaciones precisamente durante el ciclo pascual. *Vid.* Emile-Jules y Grillot de Givry, *La Gran Obra*, Barcelona, Obelisco, 2007. Traducción del francés, *Le Grand Oeuvre*, a cargo de Dolores Lucia Colón. *“Discípulo mío, todos los maestros realizaron la transmutación del Mercurio en el Día de Pascua, al salir de la larga noche en que nuestro Rey, la Víctima Pascual, murió y sufrió.”* (p. 82). Debemos destacar la inquietante advertencia que hace este mismo texto al respecto: *“No pactes**

El siguiente entrecomillado es una interesante cita que, con motivo del comentario de estas fechas litúrgicas, a propósito ahora de Wagner, ilustra la importancia del momento que elige el demonio para sellar su infernal y trascendental negocio:

“Y esa figura, que pasa por ser un animal más dentro del jardín donde éstos son sagrados, vive como los restantes brutos su periódica hibernación, experimentando el deshielo y la resurrección que se produce con la proclamación de la primavera, y con el anuncio general de una renovación del vestuario floral de la naturaleza y de la vida. Ella también despierta ante la llamada de Gurnemanz, y se apresta a celebrar los misterios de transición estacional que se producen el Viernes Santo (y se hallan simbolizados por el entierro del Salvador, tras su pasión y muerte, y la resurrección pascual).”<sup>93</sup>

Es como una dolida referencia a su origen divino; como un atormentado recuerdo del paraíso perdido representado en esta fecha simbólica de Pascua; como una aceptación de la impotencia para renovarse al tiempo que toda la Naturaleza, con la resurrección del Salvador cósmico. Así se despide del mundo mítico rechazado por el de la tecnología, este personaje que tanto juego ha dado en la Literatura cuyo omnímodo poder nunca fue otro sino el de la inmensa e ingenua credibilidad del immaculado lector ya desaparecido.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADDAS Claude, *Ibn´ Arabí o la búsqueda del azufre rojo*, Murcia, Ed. Regional de Murcia, 1996. Traducción de Alfonso Carmona González.
- AGRIPPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier, 1994. Traducción del original, *De Occulta Philosophia*, a cargo de Héctor V. Morel.
- AGUILAR, Carlos y Frank Rubio, *El libro de Satán*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 1971. “Infierno”, Tomo 1. Traducción a cargo Ángel Crespo.
- ANDREAE, Juan Valentín, *Las Bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 2004.
- ANDRÉS Martín, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la Literatura española de*

---

*con el Maldito. Rechaza los ensueños infernales y las cogitaciones mórbidas.*” (p. 58). El comentario adquiere una especial importancia si tenemos en cuenta el consejo diametralmente opuesto que el demonio da al protagonista de la obra de Thomas Mann: “*La vida se ha apoderado muchas veces con gozo de lo que había sido concebido por vías mortales y morbosas y se ha servido de ello para ir más lejos.*” Vid. Th. Mann, *opus cit.* (pp. 288-9).

<sup>93</sup> Eugenio Trías Sagnier, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007, reimpresión 2012, (p. 322).

- los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- BOUCHER, Michele, *Brujería y exorcismo*, Barcelona, Petronio, 1976.
- BUEZO, Catalina, *El Carnaval y otras procesiones burlescas del Viejo Madrid*, Madrid, El Avapies, 1992.
- BRUNO, Giordano, *Del Infinito: el Universo y los Mundos*, Madrid, Alianza Universidad, 1993. Traducción del original, *De l'Infinito, Universo e Mondi*, a cargo de Miguel Ángel Granada.
- *Los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción del original, *De gli Eroici Furori*, a cargo de María Rosario González Prada.
- *Mundo, Magia, Memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. Ed. a cargo de Ignacio Gómez de Liaño.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *The Comedias of Calderón*, “El astrólogo fingido”, London, Germany in association with Tamesis Limited, 1973.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1996.
- CELLINI, Benvenuto, *Vida*, Madrid, Cátedra, 2007. Traducción del original, *Vita*, a cargo de Santiago R. Santerbás.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *Comedias y Entremeses*, “El Rufián dichoso”, Madrid, Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, MCMXVI, (Tomo II).
- CIRUELO, Pedro, *Reprovação de las supersticiones y hechizeris*, Valencia, Albatros, 1978. Introducción y Edición a cargo de Alva V. Ebersole.
- CONCEPCIÓN, Fray Luis de la-, *Práctica de conjurar*, Barcelona, Humanitas, 1983.
- DAXELMÜLLER, Christoph, *Zauberpraktiken*, Zúrich, Artemio & Winkler Verlag, 1993. Traducción al español, *Historia social de la Magia*, Barcelona, Herder, 1997, a cargo de Ángela Ackermann.
- DRAE, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, (XXI edición).
- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986. Traducción del original, *De Amore. Commentarium in Convivium Platones (1594)*, a cargo de Rocío de la Villa Ardura.
- GIVRY, Grillot de, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, París, Henri Veyrier, 1988. Traducción del original, *El Museo de los Brujos, Magos y Alquimistas*, Barcelona, Martínez Roca, 1991, a cargo de Rosa Alapont.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto*, Buenos Aires, Losada, 2013. (2ª ed. en Grandes Clásicos) Traducción del original a cargo de J. Roviranta Borrell.
- HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1996. Traducción del original a cargo de Pedro Crespo Güemes.
- JOSEPH, Isya, *Adoradores del Diablo. Los libros sagrados de los Yazidits*, Barcelona, Humanitas, 2003.
- JULES-EMILE y GRILLOT de Givry, *La Gran Obra*, Barcelona, Obelisco, 2007.



- Traducción del original, *Le Grand Oubre*, a cargo de Dolores Lucía Colón.
- LEVÍ, Eliphas, *Historia de la Magia*, Buenos Aires, Kier, 1983. Traducción del original, *Histoire de la Magie*, a cargo de Héctor V. Morel.
- MAENN, Thomas, *Doctor Faustus*, Barcelona, Plaza Janés, 1965. Traducción del original, *Doctor Faustus*, a cargo de J. Ferran y Mayoral.
- MILTON, John, *El Paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 2004. Traducción del original, *Paradise lost*, a cargo de Esteban Pujals.
- NIETZSCHE, Federico, *Así hablaba Zarathustra*, Ávila, Eds. Ibéricas, 1964 (3ª ed.) Traducción del original a cargo de F. L. de Lluís.
- OVIDIO Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Ed., 2000. Traducción del original a cargo de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y Discursos*, Madrid, Castalia, 1972.
- RUEDA, Lope de, *El ensalmo*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- SALVERTE, Eusebio, *Las Ciencias Ocultas*, Valladolid, Maxtor, 2001.
- SHAH, Idries, *Los Sufís*, Barcelona, Kairós, 1996. Traducción del original, *The Sufis*, a cargo de Pilar Giralt y Francisco Martínez.
- SHAKESPEARE, William, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966. “Hamlet, Príncipe de Dinamarca” (pp. 1333-96) Traducción del original a cargo de Luis Astrana Marín.
- SUMMERS, Montague, *Historia de la Brujería*, Madrid, M. E. Editores, 1997.
- TRÍAS Sagnier, Eugenio, *El Canto de las Sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.
- TRISMEGISTO, Hermes, *Obras Completas*, Barcelona, Muñoz Moya y Montraveta, MCMLXXXIV.
- VARIOS, *Textos de Magia en papiros griegos*, Madrid, Gredos, 2004. Edición a cargo de José Luis Calvo Martínez y María Dolores Sánchez.
- VÉLEZ de GUEVARA, Luis, *El Diablo cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- VIDAL, César, *Enigmas y secretos de la Inquisición. El Libro prohibido*, Barcelona, ed. Bolsillo, 1999.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *El Crótalon*, Madrid, Cátedra, 1999.
- VIRGILIO Marón, Publio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992. Traducción a cargo de Javier de Echave-Sustaeta.
- YATES, Frances A., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979. Traducción al español, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, a cargo de Roberto Gómez Cir.