

LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DEL DEMONIO DE LOS DANCES ARAGONESES.  
ESTUDIO COMPARATIVO DEL PERSONAJE CON OTROS DIABLOS DE PIEZAS  
DEL TEATRO RELIGIOSO ANÓNIMO DEL XVI EN CASTELLANO  
(*CÓDICE DE AUTOS VIEJOS*) Y EN CATALÁN (*MANUSCRITO LLABRÉS*)<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> Luisa MATEO ALCALÁ  
IES Bajo Cinca (Fraga)

El teatro, como espectáculo, constituye un hecho social sensible a las transformaciones socioeconómicas y culturales, a los avances técnicos y a los cambios de mentalidad de una sociedad. De ahí sus adaptaciones, evoluciones históricas e incluso la desaparición de determinados géneros cuando ya se perciben como demasiado alejados de la sensibilidad del público. En este trabajo hemos pretendido reflexionar sobre la construcción escénica del demonio en los dances aragoneses<sup>2</sup> con un doble propósito: en primer lugar, conocer mejor cuáles son los rasgos que los autores trataron de priorizar a la hora de presentar este personaje a los espectadores, con el objeto de descubrir, a partir de ellos, las influencias recibidas y sus vínculos con otras tradiciones del drama religioso hispánico de finales del siglo XVI (en castellano: *Códice de autos viejos*<sup>3</sup> y en catalán: *Manuscrito Llabrés*<sup>4</sup>); en segundo lugar,

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el IEA para el curso 2004-2005.

<sup>2</sup> El estudio se basa en el análisis de la parte dramática de los siguientes dances aragoneses: *Morisma de Aínsa*, *Dance de Castejón*, *Dance de Pallaruelo de Monegros*, *Dance de Robres*, *Dance de Sariñena*, *Dance del Ángel Custodio de Sena*, *Dance de la Virgen del Rosario de Sena*, *Introducción al Dance de San Roque*, *patrón de Almonacid de la Cuba*, *Dance de Santa Águeda*, *patrona de la villa de Escatrón*, *Soldadesca de Santa Bárbara*, *patrona de Fuentes*, *Dance de San Antonio Abad de Fuentes*, *Introducción al Dance de Santa Ana*, *patrona de Quinto*, *Furias de Luzbel de Quinto* y *Las Astucias de Luzbel según se representan en Híjar*. Véase la bibliografía para conocer los datos completos de sus ediciones.

<sup>3</sup> De las 96 piezas de este código hemos aislado las 22 en que aparece la figura del demonio o de algún personaje alegórico con él identificado (IX, XXVII, XXVIII, XXXVII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIV, XLV, L, LV, LVII, LXVIII, LXXIII, LXXV, LXXVII, LXXXI, XC, XCIV, XCV y XCVI). El *Códice de autos viejos* (CAV) fue editado por L. Rouanet en 1901.

<sup>4</sup> En 12 de las 49 consuetas y representaciones del *Manuscrito Llabrés* mallorquín (*Ms. Llabrés*) sale a escena algún personaje infernal: n<sup>os</sup> 1, 9, 10, 11, 13, 31, 32, 34, 36, 37, 40 y 45. No existe una edición conjunta de las piezas de este código. Para conocer los datos de la edición de cada una de ellas, véase la bibliografía final.

aproximarnos a una posible puesta en escena de estas piezas, con el modesto deseo de que nuestro intento pueda ser de alguna utilidad para quienes tienen hoy la responsabilidad anual de su escenificación (ya seculares más que clérigos). Para llevar a cabo nuestro propósito hemos recopilado todas las marcas de representación que contiene el texto espectacular<sup>5</sup> de estas piezas, puesto que pensamos que un estudio didascálico de este tipo constituye un método muy útil para mostrar todo el potencial de representación que encierran estas obras dramáticas.

Uno de los objetivos del dance es, sin duda, el de transmitir un mensaje religioso. Esta finalidad se alcanza por medio de la técnica dramática; esto es, los pequeños romances que constituyen los textos de los dances están escritos para su representación y este hecho los conecta de forma evidente con el teatro religioso medieval y de los Siglos de Oro. Así lo han reconocido, con mayor o menor acierto, estudiosos de esta manifestación folclórica y artística. Aurelio Capmany habló de «bailes semiteatrales»; para él eran tan solo «una exteriorización vulgar a veces incorrecta, más que mal intencionada, de los primitivos misterios y autos sacramentales que antes los propios ministros de la Iglesia cuidaban representar».<sup>6</sup> De «dramas danzados» los calificó Masoliver (1931: 189; cit. por Pueyo, 1973: 12). Ricardo del Arco vio también en ellos «una derivación del teatro popular y de los autos sacramentales» (1943: 189). Para Larrea (1952: 12), en ellos hay «vislumbre de misterios o autos sacramentales, sin que por ello falten modos profanos en algunos de sus episodios», y Pueyo (1973: 9) los consideró «una pequeña pieza de teatro popular». Son estas opiniones las que nos llevaron a relacionar estas piezas dramáticas con el repertorio castellano del *Códice de autos viejos* y con el código mallorquín llamado *Manuscrito Llabrés*, puesto que, como en ellos, las piezas dramáticas de los dances son anónimas y se orientan a la catequesis. Ahora bien, debemos precisar que en ningún caso podemos denominarlas *autos sacramentales*, puesto que no existe una consciente exaltación del sacramento eucarístico: su objetivo es otro (festejar al patrón) y, además, algunos de los dances más antiguos son con mucha probabilidad anteriores a la eclosión de las piezas sacramentales castellanas.<sup>7</sup> En cambio, sus conexiones con los antiguos misterios y moralidades medievales y renacentistas o con la comedia de santos barroca resultan indudables dados sus puntos de contacto (exaltación del santo, relato de su biografía, explicación del dogma y de la historia sagrada), y esta relación es la que nos ha interesado descubrir a través del estudio de la construcción escénica de uno de sus personajes: el demonio.

<sup>5</sup> Véase Bobes (1987) y Hermenegildo (2001).

<sup>6</sup> A. Campmany, «El baile y la danza», en Carreras (1933: II, 377), cit. por Larrea (1952: 11).

<sup>7</sup> Aunque Pueyo (1973) propone el primer tercio del siglo XVIII como fecha probable para los dances más completos y elaborados, defiende la idea de que su origen más antiguo pudo remontarse a la Edad Media y, tal y como hoy los conocemos, pudo coincidir con el momento de creación de las grandes literaturas nacionales (siglo XVI), por lo que quizá los hechos históricos que aparecen en ellos con más frecuencia sean los ocurridos desde 1571 (batalla de Lepanto) hasta la expulsión de los últimos moriscos de Aragón (1610).

Al analizar el personaje del maligno que participa en algunas de las partes dramáticas de los dances aragoneses,<sup>8</sup> nos hemos encontrado con la unión y superposición de dos tradiciones: la del personaje carnavalesco y la del personaje contrarreformista.

La primera, en la que le corresponden breves intervenciones dialogales y una gestualidad histriónica, descoyuntada y exagerada (da y recibe golpes, empuja, corre, huye) que es subrayada por espectaculares efectos sonoros y visuales asociados a su presencia escénica (portador de petardos y cohetes), nos aproxima al teatro de títeres, al entremés, al demonio popular o al que pulula por algunas piezas dramáticas religiosas del primer Renacimiento.<sup>9</sup> De esta figura de hondas raíces folclóricas sabía el público por su participación en los desfiles procesionales del Corpus y en otras manifestaciones populares (fiestas de solsticios de invierno —San Antón— y verano —San Juan—); podría ser conocido también, al menos por los autores de algunos de los dances, a través de la lectura de piezas dramáticas como, por ejemplo, algunas farsas de Diego Sánchez de Badajoz.<sup>10</sup>

La segunda tradición es la del personaje contrarreformista: airado, torturado, tentador, que expresa su tormento en grandilocuentes, doloridos y bellos monólogos, en ocasiones cargados de exposiciones doctrinales. Es esta una tradición que comenzaba a abrirse paso en el teatro religioso de la segunda mitad del siglo XVI y que ya había triunfado decididamente en el XVII, seguramente bien conocida también por los autores anónimos de los dances más modernos, clérigos suficientemente informados tanto de la teología como de la literatura religiosa previa. Sin embargo, los diablos aragoneses, aun siguiendo muy de cerca la teología del demonio, presentan sorprendentes concesiones a las creencias populares (los veremos, por ejemplo, lamentar su suplicio eterno<sup>11</sup> o justificar su pecado de soberbia).<sup>12</sup> Es decir, estamos ante un personaje en el que se intenta conciliar en difícil equilibrio la imagen que el autor desea transmitir desde sus presupuestos catequizadores con las expectativas de su público, creadas a partir de una tradición popular previa que se remonta hasta la Edad Media.

Pero en ambos casos (demonio carnavalesco y demonio contrarreformista) el personaje es el eterno y temido enemigo del hombre. No existe ni rastro del tipo cómico que interesó a dramaturgos como Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz, en algunas de cuyas piezas podía llegar a convertirse en vocero de una crítica social

<sup>8</sup> En los dances completos pueden distinguirse cuatro elementos básicos: baile de espadas y palos, diálogos de pastores o pastorada, lucha del bien y el mal (ángel-demonio) y lucha de moros y cristianos. Véase Pueyo (1973: 113).

<sup>9</sup> Este grotesco personaje, que parece más propio del entremés o del teatro de títeres que de los autos y farsas, asoma en algunos momentos de forma evidente. En el *Dance de la Virgen del Rosario de Sena*, por ejemplo, dice la acotación que muestra el momento de su derrota: «dobla el cuello mientras garrea y estira la pata».

<sup>10</sup> Las intervenciones del demonio en la *Farsa de los doctores* y en la *Farsa militar* crean escenas de corte entremesil.

<sup>11</sup> *Dance de Santa Ana de Quinto*: «Y siendo todo esto aliento, / vida, que morir no puedo» (vv. 20-21); «porque no puede la muerte / prestar alivio a mis penas» (vv. 917-918).

<sup>12</sup> *Dance de Castejón*: «¿De cuándo acá los adornos / de belleza y lucimiento / no hacen en la fantasía / esclavos a los soberbios?» (vv. 113-116).

y moral de corte erasmista, vertida sobre los estamentos privilegiados (nobleza y clero) y que, por supuesto, será desterrada por completo del teatro religioso oficial en tiempos de la Contrarreforma.<sup>13</sup> A pesar de que en los dances la sátira de costumbres constituye una parte importante de la representación (matracadas y motadas), sus autores, sacerdotes casi siempre, impusieron su punto de vista sin concesiones en este terreno. La sátira sobre algunas corrientes de pensamiento, cuando aparezca, estará hecha desde el poder. Como en el *CAV* y en el *Ms. Llabrés*, se ha prescindido del diablo simpático con el que el espectador pudiera peligrosamente identificarse. Solo queda un personaje ridículo y patético que no provoca la compasión en el momento de su derrota sino el alivio y el regocijo de los vencedores. Los diablos aragoneses, como los castellanos del *CAV* no hacen gracia por sí mismos sino por las situaciones que se crean en su relación con el resto de los personajes (rabadanos y mayores), en las que, dicho sea de paso, suelen llevar la peor parte.<sup>14</sup>

El proceso descrito impregnó el teatro religioso a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Cuando el personaje infernal se vio desprovisto de sus rasgos de comicidad *per se*, convertido exclusivamente en un personaje abocado al fracaso y objeto de las burlas de los demás, comenzó su declive (Ferrer, 1989: 303-324). Los actores de las compañías profesionales parece que dejaron de interesarse por él hasta que no se restituyó su dignidad como personaje con el gran teólogo del demonio, Calderón, quien lo convirtió en un ser complejo, trágico y lleno de matices. A pesar de ser el nuestro un teatro popular casi siempre anónimo y dotado de escasos medios económicos, algunos de los monólogos del demonio se insertan perfectamente en esta nueva corriente.

De modo que en el dance de Aragón hemos constatado la ausencia del diablo cómico y crítico del primer Renacimiento junto a la pervivencia de un demonio heredero del grotesco personaje medieval de teatro de títeres, carnavalesco, entremesil y espectacular, probablemente uno de los más esperados por el público, cuyas intervenciones se conjugan con las de un demonio más moderno, inspirado ya en piezas religiosas del XVII. Es entonces cuando se convierte, paradójicamente, en el portador de la historia sagrada<sup>15</sup> y del dogma católico,<sup>16</sup> sumando a la función festiva la didác-

<sup>13</sup> Véase Ferrer (1989: 303-324).

<sup>14</sup> El diablo grotesco está prácticamente desterrado del *Ms. Llabrés*. Son muy pocas las piezas (y estas parecen ser las más modernas) en las que el demonio interactúa verbalmente con el hombre; no aparece la figura del gracioso y en los demonios predomina su subordinación a Dios, por lo que aceptan sumisamente su derrota, sin protagonizar apenas escenas cómico-festivas (salvo en la consuetudina n<sup>o</sup> 9 y en el final de la n<sup>o</sup> 10).

<sup>15</sup> En sus monólogos relata su caída del cielo por el pecado de soberbia y todas sus victorias sobre la tierra en el tiempo de su imperio sobre el mundo: desde Adán y Eva hasta la Redención. Véase *Dance de Castejón* (vv. 123-218), *Dance de San Antonio de Fuentes* (vv. 720-736), *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 171-194) y *Furias de Luzbel de Quinto* (vv. 328-341). He aquí un ejemplo que coincide con los versos 328-337 de la *Furias de Luzbel*: «Yo a Adán y Eva hice caer / luego que fueron criados / y en huerto de delicias / felizmente colocados. / Hice caer igualmente / a los Santos y a los sabios. / A un David, a un Salomón, / a un Pedro y también a un Pablo. / Y hasta el Hijo de Dios / fue tres veces por mi tentado» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 787-798).

<sup>16</sup> Como el dogma del pecado original o el de la Inmaculada Concepción.

tica. Se aproxima así a los autos, farsas y consuetas representados en la calle o en el interior del templo durante el siglo XVI en otros territorios hispánicos, tanto por su carácter didáctico y catequístico (imperante tras la Contrarreforma) como por su inserción en un amplio ámbito festivo y conmemorativo (Navidad, Pascua, Corpus, festividad del patrón) del que la pieza dramática es solo un elemento más. Como en estas tradiciones dramáticas, los dances aragoneses se dirigen a un «público cautivo»<sup>17</sup> en tanto que entregado a la representación y poco crítico con ella. En los dances, además, es el pueblo quien trabaja y se implica concienzudamente, no solo en la preparación de la puesta en escena (creación de vestuario, decorados, efectos espectaculares etcétera), sino también en la representación misma, pues los actores son miembros de la comunidad que, seguramente, cuentan con un reconocido prestigio para la actuación, ya sea por su talento dramático, su gracia o su capacidad para la versificación y memorización, y que, desinteresadamente, ceden su tiempo para los ensayos. Todo esto favorecerá que el mensaje didáctico sea también asumido y aceptado sin discusión por el público. Estos actores, sobradamente conocidos por los espectadores, no desaparecerán nunca del todo bajo su personaje,<sup>18</sup> si bien no por ello dejarán de estar subordinados a un vestuario que les convierte en portadores de una gestualidad y una entonación altamente codificadas por una tradición de siglos. Pero esto no impedirá que el demonio vaya adquiriendo rasgos cada vez más individualizados en su difusión hacia las tierras del Ebro y Teruel,<sup>19</sup> donde, sin perder en absoluto todos los rasgos infernales más característicos, se ocultará bajo disfraces que doten al personaje de mayor complejidad. Será entonces, en épocas mucho más recientes, cuando pueda encarnar prototipos de ideologías que la Iglesia consideraba contrarias al mantenimiento de la fe católica: el racionalismo exacerbado, el socialismo, el anticlericalismo.<sup>20</sup> Hay que pensar que esta crítica ideológica, ejercida desde el poder, ha contribuido al desinterés que en ciertos periodos se ha tenido hacia estas representaciones por excesivamente conservadoras, si no reaccionarias.

En el teatro medieval los elementos espectaculares contaban tanto como el texto. Solo a partir del Renacimiento comenzó a privilegiarse la parte literaria de un modo

17 Véase Hermenegildo (1994: 17).

18 En ocasiones el mismo sacerdote podía representar algunos de los papeles más importantes. En el *Dance de Almonacid* dice el mayoral: «He convertido en zurrón / la sotana y el manteo» (vv. 217-218).

19 Como instruido hombre de ciencia se presenta el demonio del *Dance de Castejón* (vv. 404-410); un forastero, quizá alcalde de algún pueblo del Somontano, es para el rabadán el demonio del *Dance de Escatrón* (vv. 370-374); notario o abogado parece el del *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 688-698); un culto caballero pretende ser el del *Dance de Híjar* (vv. 338-339).

20 Evidentemente estamos ante el texto de los dances más modernos. Estos han sido creados sobre moldes tradicionales y adaptados a las nuevas necesidades propagandísticas que se presentaban a la Iglesia. Veamos los siguientes ejemplos: «porque un hombre de otro hombre / no ha de sufrir ser mandado. / De carne y hueso los dos, / los dos sois del mismo barro / y si él tiene las riquezas / y es el dueño del ganado / es porque te faltó el alma / de coger lo que has sudado» (*Dance de Híjar*, vv. 286-293); «Les diré que no hay infierno / que no hay Dios, cielo ni tierra, / castigo ni premio eterno. / Que es la religión tontuna, / la confesión un enredo / y los ministros de Dios / son todos faranduleros / y todos sin excepción / hipócritas y embusteros. / Hombres que llaman ilustres / me ayudarán con esmero / a desterrar las creencias / y a vituperar al clero» (*Dance de Robres*, vv. 1462-1474).

cada vez más evidente y decidido. En los dances, para una correcta recepción del texto, el uso de la voz, el dominio del gesto, el vestuario adecuado y la proxémica son tan importantes como el mismo contenido textual, que a muchos espectadores podría pasar, tal vez, casi inadvertido por problemas de acústica, visibilidad o cultura. De ahí que nos resulte todavía más interesante hallar bellos pasajes con calidad literaria o fragmentos en los que podamos descubrir la huella ideológica del poder de un determinado momento histórico. Deberíamos, pues, desterrar la opinión de Aurelio Campmany (vid. supra) sobre la vulgaridad y el primitivismo de los textos de los dances ya que, en nuestra opinión, son vulgares solo en tanto en cuanto nacen del pueblo y, si en algunos pasajes lo parecen, no debemos olvidar que el autor los escribió así conscientemente para guardar el decoro del personaje gracioso (rabadán)<sup>21</sup> y porque tuvo en cuenta a los receptores del mensaje: un público heterogéneo formado por adultos, jóvenes y niños pertenecientes a diferentes niveles socioeconómicos y culturales. Por ello, más que de textos primitivos deberíamos hablar de textos tradicionales, estrechamente vinculados a un teatro religioso que se remonta hasta la Edad Media.<sup>22</sup>

En cuanto a los nombres con los que se designa al antagonista en estas piezas dramáticas, podemos decir que lo primero que llama la atención es la parquedad de designaciones. Frente al teatro catalán, que contaba con un amplísimo abanico de denominaciones inspiradas en fuentes tan diversas como el folclore, la tradición escrituaria o la tradición clásica para designar tanto al maligno como a sus acompañantes,<sup>23</sup> en Aragón, todavía de un modo más evidente que en Castilla,<sup>24</sup> se ha producido una enorme simplificación que opta por los genéricos *diablo* y *demonio*, con una llamativa presencia del primero sobre el segundo, y los bíblicos *Lucifer / Luzbel* y *Satán / Satanás*,<sup>25</sup> también en este caso con predominio absoluto de los primeros. La tendencia que se observa es la siguiente: cuando el personaje infernal que aparece en escena es el ángel caído que se enfrentó al arcángel san Miguel, entonces el nombre preferido es *Lucifer / Luzbel*, mientras que cuando se trata de uno de los muchos demonios tentadores que pueblan el reino infernal se suele optar por el genérico *diablo*. Solo en una ocasión se designa al maligno con

<sup>21</sup> Rabadán y mayoral son dos de los personajes más importantes de los dances. El primero de ellos (rabadán/repátán) suele asumir los rasgos que correspondían al bobo en el teatro religioso castellano del xvi.

<sup>22</sup> Tanto Ricardo del Arco (1943: 110, 180 y ss.) como Mercedes Pueyo (1973: 54) consideran que la *Morisma de Aínsa* y los dances del grupo de Huesca (Sena, Sariñena) podrían remontarse en sus orígenes hasta la Edad Media.

<sup>23</sup> En las piezas del Ms. *Llabrés*, además de los genéricos diablos y demonios encontramos una variedad mucho mayor de nombres propios para designar al maligno: *Starot, Magoch* y *Lucifer* son los de la pieza n.º 37; *Almedeu, Alberich, Berzabuch, Belzabú, Matmona, Belfagot* y *Lucifer* forman el consejo diabólico de la n.º 10; *Lucifer, Berzabuch, Satanás* y *Almedeu* son las cuatro figuras infernales de la consueta n.º 9; *Belzabuch, Lucifer* y *Belfagor* actúan al unísono en la n.º 11. Probablemente la calidad y formación de los espectadores (en muchas ocasiones hombres de Iglesia) marcaron este aspecto del mismo modo que influyeron en la seriedad de las piezas.

<sup>24</sup> En el *CAV*, junto a los nombres genéricos *demonio* (xxviii, lv y lxxiii) y *diablo* (xxvii) y los nombres propios *Lucifer* (ix, xl, xli, xlii, l, lvii, xc, xcic y xcvi) y *Satán / Satanás* (xxvii, lvii, xciv y xcvi), encontramos también a *Carón* (lvii), *Belcebú* (xciv) y *Asmodeo* (xl).

<sup>25</sup> *Lucifer* aparece en 9 dances, *Luzbel* en 4, *Satanás / Satán* en 3, *diablo* en 11 y *demonio* en 2.

un nombre alegórico;<sup>26</sup> tampoco esto es frecuente en las piezas mallorquinas, mientras que en las castellanas del CAV muchos seres infernales responderán a nombres como *Mentira*, *Malicia*, *Soberbia*, *Envidia*, *Gula*, *Avaricia*, *Mundo*, *Carne*, *Culpa* o *Cautividad*.

El diablo de los dances suele aparecer solo. Este hecho, que puede venir motivado por la sencillez argumental de algunas de estas piezas, imposibilita el intercambio dialogal entre los personajes de la esfera del mal. Así se prescinde de un recurso dramático muy utilizado en el teatro religioso escrito en castellano y en algunas consuetas y representaciones mallorquinas y catalanas del siglo XVI y anteriores<sup>27</sup> que resulta decisivo para la creación de un personaje dramático más complejo que los diablos de los dances aragoneses. Si aparece más de un personaje infernal, el que actúa como líder es Lucifer, mientras que el otro es presentado como uno de sus muchos acólitos.<sup>28</sup> Ahora bien, estos demonios, aparentemente solitarios, no dejan de invocar a las furias del Averno<sup>29</sup> o al ejército turco<sup>30</sup> como valiosas ayudas en momentos difíciles.

Del estudio de la información aportada por el conjunto de didascalias explícitas (acotaciones) diseminadas en los textos podemos obtener una idea más exacta del tipo de personaje que los autores de los dances deseaban construir. Las coincidencias que pueden observarse con el uso de la acotación en el repertorio castellano (CAV) son numerosas y podemos resumirlas como sigue:

- Escasez, brevedad y concisión en estas marcas de representación.
- Las didascalias suelen ser portadoras de informaciones diversas.
- Predominio de las proxémicas (entradas, salidas y movimiento escénico) sobre el resto, es decir, sobre las enunciativas, kinésicas e icónicas de vestuario y lugar.
- Mayor información aportada por las didascalias implícitas (insertas en el diálogo) que por las explícitas (acotaciones).

En el código mallorquín, las didascalias explícitas se comportan de diferente modo. En general, son mucho más extensas y abundantes, llegando incluso a ser prolijas a la hora de describir las distintas mansiones y decorados de la escena, los trucajes y el vestuario de los personajes, por lo que suelen ser una fuente importantísima

<sup>26</sup> Nos estamos refiriendo a *Pecado*, en la *Morisma de Aínsa*.

<sup>27</sup> En el misterio asuncionista de Tarragona (1388), representado en una plaza de la ciudad, ya aparecía todo un cortejo infernal. En muchas piezas del Ms. *Llabrés* actúan más de un demonio pero tan solo en 4 (n<sup>o</sup> 1, 9, 10 y 37) podemos decir que entre ellos se establezcan interesantes intercambios dialogales.

<sup>28</sup> Encontramos un ejemplo en el *Dance de Híjar* (vv. 487-494).

<sup>29</sup> *Dance de Santa Ana de Quinto*: «¡Ah de mi guardia al momento!, / ¡espíritus infernales, / furias que abortó el veneno, / iracundia de mi saña, / a la venganza dad tiempo / de vengar vuestras injurias / con vuestro desnudo acero!» (vv. 226-232). Véanse también del mismo dance los versos 729-736.

<sup>30</sup> En el *Dance de Santa Águeda de Escatrón*, el mayoral identifica a los infieles con los colaboradores del maligno: «Que han agarrado a un pastor / ministros de Lucifer» (vv. 95-96); en el *Dance de San Antonio Abad de Fuentes de Ebro*, el general turco invoca a las fuerzas infernales pidiendo refuerzos: «Venid, furias del abismo, / y traedme a mis soldados». Véanse también, por ejemplo, los versos 21-22, 129-137 y 253-256 de la *Soldadesca de Santa Bárbara de Fuentes*.

de información que permite al estudioso aproximarse a las prácticas escénicas medievales y renacentistas de la España mediterránea.

Como decíamos, son las didascalias implícitas en el texto dialogal las que nos han aportado mayor y más variado número de datos sobre nuestro personaje en lo relativo a aspectos como la enunciación, la kinésica, el vestuario o los espacios escénicos y dramáticos con él relacionados. En los dances en los que el diablo adquiere cierta entidad y no se limita a apariciones meramente espectaculares,<sup>31</sup> sus parlamentos son quizá, de entre todos los de los personajes, los que presentan mayores variaciones y modulaciones tonales. La expresión de su soberbia en monólogos estructurados por anáforas en las que se repiten una y otra vez pronombres de primera persona (*yo, me, mi*),<sup>32</sup> la expresión de su ira contra Dios, contra los santos, cristianos y hombres de vida ejemplar<sup>33</sup> o la manifestación de su envidia y sus deseos de venganza,<sup>34</sup> descubrirán a un actor capaz de interpretar distintas pasiones, capaz de impresionar al público con tan solo el dominio de su voz. Pero el actor también tendrá que convencer al espectador en los momentos de confusión, temor y humillación, así como en la derrota final.<sup>35</sup> Se servirá del tono adecuado a la adulación y la cortesía<sup>36</sup> en el momen-

<sup>31</sup> En los dances de Sena, por ejemplo, las intervenciones del demonio son mudas o casi mudas. Lo importante es la espectacularidad de su llegada a escena.

<sup>32</sup> Véase *Dance de Castejón* (vv. 123-218), *Dance de Escatrón* (vv. 301-308), *Dance de San Antonio de Fuentes* (vv. 720-736) y *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 171-194). He aquí algunos versos como ejemplo: «¿Acaso lo que yo intento / dejar de conseguir puedo? / ¿No soy yo el gran Lucifer, / rey del tartárico imperio?» (*Dance de Castejón*, vv. 123-126); «¿no soy yo el que en el desierto / tentó tres a Cristo veces / con mi astucia y argumento? / Pues siendo así, ¿quién podrá / retroceder mis intentos, / aniquilar mis ideas / y burlar de mis proyectos?» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 188-194). Sobre el uso de la primera persona en los parlamentos del maligno, González (2001: 105-114).

<sup>33</sup> En el *Dance de Escatrón* manifiesta su odio a santa Águeda (v. 339); en el de *Santa Bárbara de Fuentes* denuncia su enemistad con todos los santos (v. 741); en el de *Almonacid*, su aversión al mayoral (padre predicador) (vv. 185-186), y en el de *Castejón*, a todos los cristianos (vv. 179-183).

<sup>34</sup> En venganza contra los cristianos que deciden festejar al santo en lugar de adorarlo a él utiliza como amenaza su dominio de los meteoros. Pretende así asolar cosechas, casas, templos y destruir vidas humanas. Son recurrentes las alusiones al granizo, tan temido en el campo aragonés. Véanse *Dance de Pallaruelo* (vv. 374-400 y 467-472), *Dance de Robres* (vv. 480-508, 570-575 y 1450-1458), *Dance de Sariñena* (680-711 y 778-783), *Furias de Luzbel de Quinto* (vv. 171-186, 189-196, 199-204 y 207-222) y *Dance de Almonacid de la Cuba* (vv. 191-198 y 247-254). Proponemos como ejemplo los siguientes versos de las *Furias de Luzbel de Quinto*: «Haré una gran tempestad, / un huracán, un nublado, / que envuelva en sus nubes densas / y suspenda al sol sus rayos, / trocando este día en noche / de lobreguez y de espanto / [...]. / Formaré una gran tronada / que entre centellas y rayos / desarrollará un turbión / de agua y granizo tanto / que talará vuestras viñas / y arruinará vuestros campos» (vv. 199-204 y 207-212).

<sup>35</sup> Son ejemplos los siguientes fragmentos en los que, como veremos, la derrota del diablo suele producirse en un ambiente de comicidad festiva: «Fuerza será ya el marcharse / porque resistir no puedo / las órdenes que recibo / de ese miserable siervo» (*Dance de Robres*, vv. 1432-1435); «Frustrados ya mis designios, / con dolor amargo siento / haber venido por lana / y que trasquilado vuelvo» (*Dance de Castejón*, vv. 623-626); «No aumentes más mis penas, / déjame ir derrotado. / Fueron en balde mis tretas, / de nada me aprovecharon. / Ángel, levanta ese pie, / la espada no claves más, / que a los infiernos me iré / y en esta villa jamás / a poner pie volveré» (*Dance de Híjar*, vv. 543-551). Compárese con los versos 831-838 y 903-910 del *Dance de Santa Ana de Quinto*, 432-437 y 556-563 del *Dance de Híjar*, 316-317 del *Dance de Escatrón*, 779-782 del *Dance de Santa Bárbara de Fuentes* y 607-608 del *Dance de Castejón*.

<sup>36</sup> Véase *Dance de Pallaruelo* (vv. 398-403), *Dance de Robres* (vv. 506-511), *Dance de Sariñena* (vv. 709-714). Ofrecemos como ejemplo estos versos del *Dance de Santa Ana de Quinto*: «con deseo de serviros / si puedo servir para algo; / de mi ingenio y mi talento / quedaréis asegurados» (vv. 385-388), y del *Dance de Híjar*: «Bien hallados caballeros» (v. 196), «En gracia de cortesía, / un favor he de rogaros» (vv. 198-199). Véanse también en este último dance los versos 298-309 y 316-335.



to de la tentación del hombre y, de este modo, quedarán patentes los contrastes entre sus fingidos y amables diálogos con los pastores y la expresión, en los apartes,<sup>37</sup> de sus más profundos sentimientos diabólicos. Todo este abanico de posibilidades expresivas ya lo encontrábamos en los papeles del demonio de las piezas del CAV que el actor profesional consiguió dignificar, así como en algunas de las consuetas y representaciones mallorquinas más modernas, puesto que el grupo más numeroso de las piezas del *Ms. Llabrés* es el formado por obras todavía medievalizantes y apegadas a la tradición en que los parlamentos del maligno son brevísimos o mudos, si no cantados siguiendo tonalidades de la liturgia.

Podemos suponer que cuando las intervenciones de los demonios de los dances se reducían a la mímica, esto es, cuando el diablo no poseía texto propio, seguramente sus evoluciones sobre la escena irían acompañadas de gritos y aullidos que incidirían en su presentación como animal infernal; no obstante, ninguna didascalía de tipo enunciativo nos habla de ello. La música, por otra parte, como sucede en el CAV, no está relacionada con su presencia en ningún caso. El maligno es la ausencia de armonía y por tanto los sonidos que con él se relacionen provendrán de los petardos y cohetes que acompañan sus apariciones en escena, contribuyendo a la espectacularidad de la que es parte fundamental. Con una situación opuesta nos sorprende el repertorio de piezas mallorquinas: ya decíamos que en estas obras, herederas del teatro litúrgico medieval y que, en ocasiones, debieron de ser representadas para los clérigos, incluso los demonios cantaban sus parlamentos, por lo que la destreza del personaje para la actuación quedaría enmascarada por sus aptitudes para el canto; esto es, probablemente su habilidad interpretativa para construir el personaje se centraría mucho más en su kinésica que en su modo de enunciar.

Volviendo a los dances, podemos decir que la gestualidad de los demonios varía de acuerdo con la doble tipología que ya hemos comentado. El gesto del demonio carnalesco entronca con el ademán desmesurado de los histriones medievales que oratoria forense y sagrada habían duramente censurado por su falta de contención racional y consiguiente vecindad con la locura o el mundo del salvaje. Su furia, su capacidad destructiva, sus deseos de venganza,<sup>38</sup> su impaciencia y

<sup>37</sup> La rabia que debe contener y ocultar cuando se acerca a los humanos encuentra vía libre en los apartes: «De iras y furia rabio» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, v. 400). También en los apartes da rienda suelta a la expresión de sus dudas y temores antes de acometer una empresa: «Confuso estoy y turbado / de oír tal, más mi astucia, / en trance tan apurado, / ha de lograr que la fiesta / se termine a farolazos / aunque le pese a la Virgen» (*Furias de Luzbel de Quinto*, vv. 217-222). Y, por supuesto, la expresión de su regocijo ante la inminente caída de sus víctimas: «Está la yesca encendida y el incendio preparado» (*Dance de Híjar*, vv. 336-337). Es muy frecuente este recurso dramático y podemos encontrarlo en otros muchos fragmentos; he aquí algunos ejemplos más: *Dance de Castejón*, vv. 535-539 y 553-556; *Dance de San Antonio de Fuentes*, vv. 781-784; *Dance de Santa Ana de Quinto*, v. 548, *Dance de Híjar*, v. 359.

<sup>38</sup> «Pero yo me vengaré, / jurándolo por Satán» (*Dance de Santa Bárbara de Fuentes*, vv. 660-661); «dentro de breve rato / lloverá sobre vosotros / el castigo amenazado» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 662-664); «voy a tomar venganza / y a herir y a despedazar / a cuantos cómplices fueran / de aquesta festividad» (*Dance de Robres*, vv. 1069-1072). Otros ejemplos: *Dance de Pallaruelo* (vv. 508-513), *Dance de Robres* (vv. 612-617), *Dance de Sariñena* (vv. 807-812), *Dance de Almonacid* (vv. 289-290), *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 729-736), *Dance de Híjar* (vv. 483-488).

determinación<sup>39</sup> se expresarán mediante gestos de tipo motorio y mixto<sup>40</sup> absolutamente opuestos a la contención de los seres pertenecientes a la esfera del bien. Son además un reflejo de las actuaciones cómicas de algunos personajes de los entremeses del Siglo de Oro que se remontan incluso hasta el *servus currens* clásico. Asistiremos a las agresiones del diablo contra el hombre mediante golpes y empujones,<sup>41</sup> pero también a su cobardía en el momento de enfrentarse con su adversario divino (el ángel) y a sus despavoridas huidas,<sup>42</sup> sirviéndose más del gesto simbólico que del imitativo. Solo cuando adopte circunstancialmente la apariencia humana distinguiremos gestos socializados como los educados y corteses saludos que dedica a los incautos pastores. Ahora bien, en algunos de sus parlamentos intuimos ya la presencia de un personaje infernal confuso, desconsolado, torturado, que en versos de cierta calidad literaria desgrana ante los espectadores los motivos de su tristeza. No obstante, estos monólogos suelen ser interrumpidos, incluso en la misma pieza, por la otra cara del demonio, la del diablo carnavalesco que se oculta bajo los ropajes humanos, poniendo freno al desarrollo de la figura infernal trágica y devolviéndonos al aspecto festivo de estas representaciones. Porque en estas piezas, como en las del CAV y en las del Ms. *Llabrés*, lo que interesa es el momento en el que el mal es derrotado por el arrepentimiento del hombre y su confianza en los seres celestiales; esto es, el momento culminante de la representación no es otro que el de la apoteosis del bien.

La apariencia física zoomorfa del diablo de los dances responde a la imagen que toda una tradición iconográfica había forjado en las mentes de los cristianos. Se trata del demonio de aspecto caprino, cuyos orígenes se remontan hasta los sátiros de la Antigüedad clásica. Por ello las didascalias explícitas no tienen nada

<sup>39</sup> Estos son solo algunos de los ejemplos que encontramos en los textos dramáticos de los dances, en los que se pone de manifiesto la decisión, esfuerzo y diligencia del incansable demonio: «Y pues que soy Lucifer / y lo he tomado a mi empeño, / aunque al mismo Dios le pese / he de salir con mi intento» (*Dance de Castejón*, vv. 201-209); «y haré con notable esfuerzo / que se asuele la parroquia / desde la cumbre al cimiento», «Salgo a prisa del infierno / para impedir las funciones / dispuestas en este pueblo», «Por un pecado tan solo / soy capaz de hacer esfuerzos» (*Dance de Almonacid de la Cuba*, vv. 197-198, 121-124 y 247-248); «Y ya me voy, mas volver pienso / dentro de muy poco rato» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 653-654 y *Dance de Híjar*, vv. 448-449).

<sup>40</sup> El padre Alcázar (*Ortografía castellana*, 1610; antologazo en Sánchez y Porqueras, 1972: 336) definía el estilo *motorio* como aquel que «consiste más en hacer que hablar» y el *mixto* como «el que tiene de uno y de otro».

<sup>41</sup> Son ejemplos los siguientes versos: «No me vengas con rechifleteos, / que si te cojo con mis uñas / te doy más vueltas que a un porgadero»; «Ven conmigo apresurado / a los profundos infiernos» (*Dance de la Virgen del Rosario de Sena*, vv. 237-239 y 289-290); «Ven conmigo a los infiernos / porque ya estás condenado / al ofrecer tus servicios / como Capitán del diablo» (*Dance de Santa Bárbara de Fuentes*, vv. 652-655); «Vengo a llevaros a todos, / cristianos y renegados. / A los unos por traidores / y a los otros por villanos. / ¡Ea, pronto a los infiernos!» (*Dance de Pallaruelo*, vv. 508-512); «Alto, perro, ven conmigo» (*Dance de Robres*, v. 1091); «Venid, furias infernales, / coged a estos insensatos / y llevadlos al lugar / donde está determinado. / Arrebatadlos, que yo, / a este Rabadán malvado, / lo he de llevar el primero / con mis uñas y mis garfios» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 729-736).

<sup>42</sup> «Ya me voy, breviando enojos, / ábrete, tierra, al momento, / porque me causa tormento / el resplandor de tus ojos» (*Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 903-906; véase también vv. 648-652); «No me aumentes más mis penas / déjame morir rabiando» (*Dance de San Antonio de Fuentes*, vv. 813-814); *Dance de Almonacid*, vv. 257-258 y 275-278; *Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 952-956, y *Dance de Robres*, vv. 1176-1179.

que añadir o aclarar. Para la caracterización diabólica bastará con decir «de diablos» (*Dance de Híjar*, p. 713) y cada localidad sabrá interpretarlo a su manera. Los diablos del teatro castellano han preferido para vestirse el color negro como símbolo de la ausencia de luz, de la privación de la contemplación divina; por consiguiente, el más apropiado para el ángel caído. En los dances apenas tenemos indicaciones sobre el vestuario; sin embargo, la mayor parte de los pueblos parece haber optado por el rojo fuego o su combinación con el negro, más llamativo y espectacular. Las didascalias implícitas nos permitirán conocer algunos de los rasgos imprescindibles de la caracterización del maligno: cola, cuernos, garras<sup>43</sup> y fuego.<sup>44</sup> A pesar de que no se mencionan directamente las pequeñas alas, son numerosas las referencias a su «vuelo»,<sup>45</sup> por lo que tampoco deberíamos descartar este elemento en su presentación escénica, ya que formó parte de la iconografía diabólica desde sus primeras representaciones. En cuanto a su tamaño, el demonio debe ser grande y fuerte; será uno de los modos de contrastar su poder con el de su principal adversario en el dance: el chiquito ángel —personaje encarnado por un niño de corta edad—, enviado divino que podrá vencer con su poder al maligno.<sup>46</sup> En este sentido, el demonio de los dances vuelve a enlazar con los del teatro primitivo castellano, los que aparecen en algunos de los autos y farsas más tradicionales del CAV<sup>47</sup> y con la mayor parte de los demonios del teatro catalán,<sup>48</sup> siempre tan apegado a la tradición.

Pero para llevar a cabo la tentación de un modo más eficaz el diablo podrá adoptar apariencia humana.<sup>49</sup> Este ser infernal de los dances, bajo cuyos ropajes de

43 «Huele mal... y lleva cola... / No es hombre», dirá el rabadán del *Dance de Híjar* (vv. 262-263); el del *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro* se expresa así: «Apenas ví que venía / aquel demonio de diablo / con los ojos como trancas / y las manos como ganchos / dan mis piernas a temblar» (vv. 931-935). «Eso te vale, villano, y te libras de mis cuernos», dirá el diablo del *Dance de San Antón de Fuentes de Ebro* (vv. 657-658); en el *Dance del Ángel Custodio de Sena*, exclamará: «Baja, baja si te atreves, / si te cojo con mis uñas / de esta plaza no te mueves» (vv. 428-430).

44 «¡Jesús, y qué olor a azufre / arroja ese caballero! / Al cometa se parece / de su cola en el humeo», dirá el mayoral del *Dance de Castejón* (vv. 549-552); «Hacia aquí se acerca un hombre / y viene todo espurnado», comentará el rabadán del *Dance de Escatrón* (vv. 274-275). Las alusiones al fuego de su ira, que pudieron ser representadas en escena por medio de algún efecto especial, son constantes en estos dances; ejemplo de ello son los siguientes fragmentos: *Dance de Castejón*, vv. 127-132 y 203-209; *Dance de Santa Ana de Quinto de Ebro*, vv. 207-210, 239-243 y 261-268; *Furias de Luzbel de Quinto de Ebro*, vv. 281-286; *Dance de Pallaruelo*, vv. 465-468; *Dance de Robres*, vv. 568-571, y *Dance de Sariñena*, vv. 776-779.

45 «Detén tu vuelo», «Levanta, maldita bestia, / y vete de aquí volando / en alas de tu soberbia», le dirá el ángel del *Dance de Santa Ana de Quinto* (vv. 775 y 894-896); «Ya estoy otra vez aquí / y por los aires volando / vengo a llevaros a todos» (*Dance de Pallaruelo*, *Dance de Robres* y *Dance de Sariñena*, vv. 506-508, 610-612 y 805-807).

46 El rabadán del *Dance de Robres* dice: «si él [el ángel] es tan chiquito / y el diablo tan feo y grande, / temblando estoy aún de miedo / solamente al recordarle» (vv. 1172-1175).

47 Solo en 3 piezas podemos asegurar que el demonio que sale a escena lleva cola y cuernos (LV, XCV y XCVI).

48 En las consuetas y representaciones mallorquinas podemos encontrar en las rúbricas la indicación «com a diable» (nº 40) o «vestits com acustumen» (nº 11), sin duda suficientemente explícitas para los directores o personas encargadas de la puesta en escena de la pieza dramática.

49 Así lo encontramos en el *Dance de Castejón*, los de la zona baja del Ebro (*Dance de Escatrón* y *Dance de Santa Ana de Quinto*) y en la provincia de Teruel (*Dance de Híjar*).

caballero burgués (alcalde,<sup>50</sup> matemático,<sup>51</sup> abogado<sup>52</sup>) se esconde un ser infernal, es más peligroso; sus estrategias para la tentación se han refinado y solo podrá ser descubierto por la mirada atenta de quien no se deja seducir por la apariencia externa. Parece que ahora sí se preferirá el color negro para su capa y su sombrero.<sup>53</sup> Este demonio culto, a pesar de contar con una formación intelectual muy superior a la de sus adversarios y una gran capacidad dialéctica, siempre podrá ser derrotado por los sencillos aldeanos puesto que ellos cuentan con la ayuda del ángel y del santo patrón. Parece que en los dances está ausente la figura del diablo completamente identificado con los humanos en sus rasgos externos, a pesar de que este modo de presentación escénica ya se había abierto camino tímidamente desde finales del XVI en algunas de las piezas mallorquinas más modernas y en el teatro castellano del CAV, donde no será difícil verlo como rey, panadero, rufián, doncella, paje, caballero o cazador.<sup>54</sup> Esto indica que nuestros diablos se encuentran escasamente individualizados y responden en la mayor parte de las ocasiones a las expectativas de un público popular y a un tradicionalismo que se sustenta en antiguas convenciones.

Los objetos relacionados con los diablos de los dances, al igual que en los repertorios castellano y mallorquín,<sup>55</sup> son a un tiempo caracterizadores y funcionales. Cuando contribuyen a redondear la imagen folclórica del personaje nos encontramos con los hierros y cadenas de su cárcel infernal y con las horcas y tridentes, instrumentos de trabajo cuya función, ahora pervertida, será la de armas destinadas a ejercer la violencia sobre el hombre.<sup>56</sup> Cuando estos objetos aparecen realmente en escena, suelen volverse en su contra, sirviendo de elemento que simboliza

50 El rabadán del *Dance de Escatrón* cree reconocer en el diablo al alcalde de su localidad, pero una mirada más atenta le hace cambiar de opinión: «RABADÁN: Señor, si yo no me engaño, / es alcalde en mi lugar. / MAYORAL: Alcalde y va fuego echando, / creo que no es cosa buena [...]. / RABADÁN: Yo pensaba que era alcalde / de un pueblo del Somontano, / y según su palinodia / más tiene traza de diablo» (vv. 277-280 y 371-374).

51 «Yo soy, señor, si me acuerdo, / el más grande matemático / que han conocido los tiempos, / porque figuras y cálculos / he levantado yo mismo / en esta misma región / donde se hallan los luceros», dirá Lucifer en el *Dance de Castejón* (vv. 404-410). Por las palabras del mayoral descubrimos que el color de su traje, tal vez también el de su piel, es el negro: «pero sabio como este / señor caballero negro, / no lo he visto yo en mi vida / [...] / mas, quiero yo una pregunta / hacerle a usted, señor negro» (vv. 465-467 y 509-510).

52 El rabadán del *Dance de Santa Ana de Quinto* duda sobre la identidad del demonio; se refiere a los hombres de leyes en los siguientes términos: «será algún comisionado / que andará por esta tierra. / O notario o abogado / que querrá que se revuelvan / las bolas por ver si acaso / haciendo llorar su pluma / puede coger algún cuarto» (vv. 688-694).

53 Que lleva capa y sombrero lo indican de forma expresa las acotaciones de los dances de *Santa Ana de Quinto* (p. 169) y *de Híjar* (p. 700). En otros textos se alude también a su categoría principal y su señorío.

54 Así sucede en las consuetas mallorquinas n<sup>o</sup> 9, 11 y 32 y en los siguientes autos y farsas del CAV: XXVIII, LXXIII, LXXV, LXXVII, LXXXI y XC.

55 Como las posibilidades de vestuario son algo más amplias en estos repertorios, también los objetos que puedan portar estas figuras infernales serán más variados: corona, cetro, poderes, carteles de desafío, flechas de cazador. Pero, como en los dances, los más frecuentes serán aquellos que producen daño o inmovilizan al personaje: piedras, azotes, cadenas y ligaduras de los que siempre acabarán siendo víctimas.

56 Veamos como ejemplo las siguientes acotaciones: «Hace además de querérselos llevar a todos, empujándoles con el tridente» (*Dance de Robres*, p. 15), «Comiéntase a danzar y salen Lucifer y el diablo, de diablos y con horcas y cohetes, dando golpes; todos huyen y quedan solos los rabadanes» (*Dance de Híjar*, p. 713).

su derrota.<sup>57</sup> Otros serán los objetos que contribuyan a su caracterización humana: el diablo, por ejemplo, llevará un pergamino en el *Dance de Santa Ana de Quinto*, como signo del hombre de letras que aparenta ser; con él golpeará a los pastores<sup>58</sup> dejando aflorar nuevamente su verdadera naturaleza por encima de un aspecto meramente fingido.

El fuego parece acompañar las entradas y salidas en escena del personaje en muchos dances.<sup>59</sup> No solo es símbolo del tormento eterno del reino de las tinieblas, sino también de la furia del maligno, de la ira incontenida que despierta en el demonio el culto ofrecido por los cristianos a los santos patronos o a la Virgen. Por otra parte, el fuego protagoniza los momentos más espectaculares de estas representaciones. Curiosamente, las marcas de representación que aluden a él apenas existen ni en el CAV<sup>60</sup> ni en las consuetas y representaciones mallorquinas, en las que la espectacularidad medieval se ha reducido y parece reservarse de una forma mucho más decidida para las apariciones de los personajes del bien.<sup>61</sup>

El fuego será también utilizado en los dances para sugerir un espacio infernal inferior que no creemos que esté representado sobre la escena.<sup>62</sup> La escena múltiple vertical provista de un espacio inferior al que se accedía por una trampilla, símbolo de las profundidades infernales, no fue demasiado frecuente en el teatro religioso de los siglos XVI y XVII.<sup>63</sup> Servía para que los seres espirituales de las tinieblas irrumpieran por sorpresa, provocando la confusión y el sobresalto del público. Podría haberse utilizado este sistema de representación en Aragón puesto que, si se utilizaron construcciones en madera para la simulación de los castillos moro y cristiano, perfectamente pudieron construirse tabladros con acceso a un espacio inferior.

<sup>57</sup> Las palabras del ángel tanto en el *Dance de Pallaruelo* como en el de *Castejón* así lo indican: «Vete, dragón infernal, / por esos aires rugiendo / a pagar tu vil pecado / [...] / entre hierros y cadenas / y entre volcanes de fuego» (vv. 451-453 y 455-456); «Y tú, gran bruto, / vete con esta cadena / al abismo» (vv. 886-888).

<sup>58</sup> «Pónese a danzar y sale el Diablo con un pergamino dando golpes a todos» (p. 182).

<sup>59</sup> Así lo indican las didascalias explícitas (acotaciones) en los siguientes textos: *Dance de Pallaruelo*, *Dance de Robres*, *Dance del Ángel Custodio de Sena*, *Dance de Almonacid* y *Dance de Híjar*.

<sup>60</sup> Es probable, aunque no tenemos la total certeza, que se utilizase el fuego asociado al infierno en el *Auto de Caín y Abel* (xLi). La rúbrica de la *Consueta de Sant Crespi y Sant Crespinià* (nº 45) sí nos informa de la necesidad del fuego para la representación.

<sup>61</sup> En las farsas castellanas puede describirse una cortina y desvelarse el sacramento eucarístico o aparecer de la cruz luces cegadoras que atemorizan a los demonios (xc). En las consuetas, son ejemplos de momentos espectaculares las apariciones de los ángeles a los pastores en las piezas navideñas (nº 1 y 37), la presencia de Dios en el bautizo de Jesucristo (nº 10) o la llegada de la sibila anunciando el día del juicio final (nº 1).

<sup>62</sup> «Enfurecido y rabioso / salgo aprisa del infierno», explicará el diablo del *Dance de Almonacid de la Cuba* (vv. 121-122). En el *Dance de Pallaruelo*, el diablo es expulsado por el ángel a sus abismos infernales; una acotación nos indica que el maligno sale de escena envuelto en efectos espectaculares: «Se encienden los cohetes de la picota» (p. 190).

<sup>63</sup> Tampoco el espacio inferior es muy utilizado para simbolizar el infierno en los autos y farsas castellanos, puesto que solo podemos citar como probables tres ejemplos (xxxvii, xxxix y xlv); en el CAV el infierno es un espacio latente (más allá de la escena, al otro lado de una puerta) o un espacio narrado, esto es, no suele representarse casi nunca sobre la escena. Del Ms. *Llabrés*, solo de dos piezas podemos afirmar con seguridad que los diablos salen de abajo (nº 11 y 45), pero en esta ocasión sí existen representaciones concretas del infierno; este suele ocupar una de las mansiones con decorados fijos que forman parte de los variados tabladros de la escena múltiple horizontal.

Sin embargo, ni una sola didascalia alude a ello. Aun sin descartarlo como una posible puesta en escena antigua o incluso como una propuesta de futuro para estas representaciones, los textos, tal y como los conservamos, parecen sugerir ese mundo subterráneo de tinieblas y tormentos por medio de las palabras y de la espectacularidad del fuego que acompaña las apariciones y desapariciones de los infernales. Es decir, más que buscar la ilusión de realidad como sucedía en la Edad Media, en los dances parece optarse por el simbolismo de los signos verbales y escénicos.

En cuanto al espacio escénico de los dances asociado al maligno, lo que llama la atención desde un primer momento son dos aspectos: por un lado, la colaboración del personaje del demonio para crear la confusión e imprecisión medieval de los límites entre el espacio del público y el de la representación,<sup>64</sup> todavía viva en este teatro popular (y recuperada desde el siglo xx); por otro, la preferencia por un espacio único (la plaza), aunque este pueda desdoblarse en varios lugares para que los personajes reciten sus apartes. En el caso de los diablos, estos apartes dramáticos son signo de su doblez y de su capacidad para el engaño, el fingimiento y la mentira. Incluso cuando la representación cuenta con un espacio múltiple horizontal (castillo cristiano – plaza – castillo moro), a veces itinerante,<sup>65</sup> las escenas más importantes de la representación se llevarán a cabo en el lugar central, en la plaza. Porque lo fundamental es simbolizar que la invasión del espacio cotidiano puede ser realizada por la incansable y omnipresente encarnación del mal («Yo puedo estar donde quiera», dirá el diablo en el *Dance de Pallaruelo*, el *Dance de Robres* y el *Dance de Sariñena*, vv. 418, 526 y 729). La plaza, como símbolo del mundo terreno, encuentra sus antecedentes en el camino y en el mercado que, por ejemplo, encontramos en varias piezas del CAV, si bien las posibilidades del espacio tierra en los autos y farsas castellanos son más variadas y abarcan distintos lugares públicos de la contemporánea ciudad renacentista (los diablos disfrazados deambularán por calles y cantones, pasearán por las puertas de la ciudad, llegarán hasta el tribunal, las Cortes o el lugar de la ejecución pública siempre que tengan algo que ganar para su reino infernal). Las tradicionales piezas mallorquinas, en cambio, demasiado plegadas a sus fuentes, no se arriesgan a la actualización de un demonio que continúa manteniendo su atemporal imagen.

En conclusión, los diablos de los dances contribuyen con su presencia a simbolizar la batalla cotidiana entre el bien y el mal en un plano espiritual (su reflejo

<sup>64</sup> La ilusión de la ficción no deja nunca totalmente de lado a la realidad circundante de los espectadores; las alusiones por parte de los personajes de la ficción a los edificios que rodean la plaza o al público son muy frecuentes. Son ejemplo de ello los siguientes fragmentos: *Dance de Santa Ana de Quinto*, vv. 429-442; *Dance de Sariñena*, vv. 1-14, y *Dance de Pallaruelo*, vv. 1-14. En el *Dance de Castejón*, Lucifer, tras un primer monólogo, se oculta entre la gente, quedando, sin embargo, a la vista de mayoral y rabadán (acotación, p. 317). En el *Dance de Híjar* es el rabadán quien, para escabullirse de los diablos, les sugiere que se lleven primero a la corporación municipal, que con toda seguridad ocuparía algún lugar privilegiado entre los espectadores. Larrea (1952: 648) resume así la función lúdica desempeñada por los diablos hijaranos: «Cuidan los diablos del huelgo necesario para las danzas y representación y tiznan con sus manos de hollín las caras de los críos entrometidos y de las mujeres demasiado curiosas».

<sup>65</sup> Construcciones que simbolicen las fortalezas turca y cristiana son necesarias para la puesta en escena del *Dance de San Antonio Abad*, el *Dance de Santa Bárbara de Fuentes de Ebro* y la *Morisma de Aínsa*.

terrenal es la lucha entre turcos y cristianos). Contribuyen, por tanto, a hacer viva la doctrina cristiana y, así, a la catequesis del público, cuya enseñanza primordial podría resumirse en la capacidad de salir victorioso sobre el maligno que posee todo ser humano, por sencillo que sea, si confía en Dios y en la intercesión de los santos. Por medio de sus espectaculares intervenciones, es, por último, uno de los principales agentes del ambiente de fiesta popular en el que se inscriben estas representaciones y quien marca, casi siempre, con su presencia aterradora y divertida, el confuso límite entre el espacio de la representación y el de los espectadores.

Hemos visto que las modulaciones tonales que requieren algunos de los monólogos del maligno, sus apartes e intervenciones dialogales lo convierten en uno de los personajes más interesantes y complejos del dance, un personaje que, lejos ya de los prejuicios medievales que confundían realidad y ficción,<sup>66</sup> cualquier actor aficionado desearía encarnar por unas horas. Las posibilidades de lucimiento que sus intervenciones proporcionan al actor, a pesar de su conocida derrota final, son superiores a las de otros personajes. No olvidemos tampoco que la figura del maligno se vincula al teatro religioso oficial, seguramente bien conocido por parte de algunos de los autores de los dances, aunque no por ello renuncia a recoger la tradición de la imagen popular del demonio difundida entre todos los cristianos desde la Edad Media. En su evolución a lo largo del tiempo ha podido también encarnar ideologías contrarias a la Iglesia (que son de este modo denunciadas), verdadera promotora de estas representaciones y parte importante en la labor de conservación y recuperación de muchas de ellas incluso en tiempos difíciles.

Los dances, probablemente la manifestación folclórica aragonesa más antigua, beben en muchas fuentes, participan de muchas tradiciones, cultas unas, populares otras. Por todo ello es un producto cultural que debe darse a conocer de un modo más decidido y libre de prejuicios a las nuevas generaciones de aragoneses, pero también fuera de nuestras fronteras, recordando que es producto de una época en la que asumió una triple finalidad: adoctrinar, divertir y cohesionar al pueblo. Los dances son para Aragón su ejemplo autóctono de teatro religioso popular. Los textos han sufrido muchas modificaciones a lo largo de los tiempos (debido a su carácter tradicional), pero todavía podemos encontrar en ellos la pervivencia del originario drama religioso de este territorio situado entre dos grandes e importantes focos de drama sacro: Castilla-Andalucía y las tierras del este pertenecientes a la antigua Corona de Aragón (Cataluña, Valencia y Baleares).

Pero ¿cuál es el futuro del dance? Los autos, farsas, representaciones y consuetas religiosas ya no se representan más que en determinadas jornadas destinadas al estudio de nuestro teatro antiguo. ¿Ocurrirá lo mismo con los dances? ¿Es deseable que esto suceda? ¿Deben continuar representándose siguiendo al pie de

---

<sup>66</sup> Lázaro Carreter (1981: 42) nos recuerda que la confusión medieval entre ficción y realidad llevó a asesinar en alguna ocasión al desgraciado que representaba el papel de demonio. En el teatro de colegio tampoco es un personaje habitual (Hermenegildo, 1994: 136-145); quizá el personaje sufriese también algún tipo de rechazo.

la letra los textos conservados cuando algunos de ellos hieren nuestra sensibilidad actual? ¿Deberían adecuarse a las nuevas circunstancias históricas? Es difícil contestar a todas estas preguntas, pero sin duda deberían crearse los foros necesarios para el debate, de modo que se adoptasen decisiones comunes que asegurasen tanto la conservación de los textos más antiguos en su formato original como la posibilidad de crear/recrear otros nuevos que, sin alterar sustancialmente la estructura antigua, mantuvieran el carácter popular de esta literatura que vive y sobrevive en variantes.

Veamos, para terminar, un cuadro en el que comparamos algunos aspectos relevantes de los tres repertorios de teatro religioso que hemos tenido en consideración a lo largo de estas páginas.

<i>Códice de autos viejos</i>	<i>Dances aragoneses</i>	<i>Manuscrito Llabrés</i>
1. Teatro <b>recitado</b> , si bien la música es importante a lo largo de la representación, principalmente al final (villancicos de broche).	1. Teatro <b>recitado</b> . Acompañamiento musical (instrumentos populares: gaita, dulzaina, tamboril) en las partes danzadas.	1. Vinculación estrecha al drama litúrgico. Teatro, fundamentalmente, <b>cantado</b> según los tonos litúrgicos. Las piezas más modernas parecen ir prescindiendo del canto.
2. Representación en la <b>calle</b> . Lo más probable es pensar en la puesta en escena sobre dos carros.	2. Representación en la <b>calle</b> o en la <b>plaza</b> . Ante la iglesia parroquial o la ermita del santo patrón.	2. Muchas de estas piezas fueron representadas en el <b>interior del templo</b> .
3. Recopilación de piezas para ser representadas especialmente durante el <b>Corpus</b> y otras festividades.	3. Piezas representadas con motivo de las <b>fiestas patronales</b> o en honor a algún santo de la localidad.	3. Parece que la mayor parte de las piezas se relacionan con el <b>ciclo cuaresmal</b> (24 obras de tema pascual).
4. Probablemente se tratase de una colección o repertorio de una <b>compañía de actores</b> para que de entre ellas pudiesen elegirse las piezas destinadas a la representación. Las adornadas carátulas muestran que se trataba de un <b>libro</b> . Por otra parte, las acotaciones destacan por su brevedad.	4. Teatro popular oral que se ha transmitido en variantes y no ha sido puesto por escrito hasta fechas relativamente recientes.	4. Las extensas rúbricas y lo deteriorado del manuscrito indican que la colección fue utilizada para los ensayos de las representaciones. Sería una especie de <b>guía</b> o <b>libreto</b> .
5. Piezas que muy probablemente fueron representadas por <b>actores profesionales</b> .	5. Obras representadas por <b>actores aficionados</b> miembros de la misma comunidad a la que se destina la representación.	5. Teatro representado por <b>actores ocasionales</b> , normalmente clérigos.
6. Importante <b>presencia de la alegoría</b> , que se convertirá en la técnica más adecuada para las representaciones eucarísticas. Esta aparece en algunos autos y de modo especial en las farsas.	6. <b>Ausencia casi total de personajes alegóricos</b> (solo el Pecado en la <i>Morisma</i> de Aínsa). No son estas piezas autos sacramentales puesto que no hay ninguna alusión al sacramento eucarístico.	6. Solo aparecen personajes alegóricos en 7 piezas; en ninguna de ellas existe referencia eucarística. La mayor parte de las piezas son <b>misterios</b> (Navidad, Antiguo Testamento, ciclo pascual).



LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA DEL DEMONIO DE LOS DANCES ARAGONESES

<i>Códice de autos viejos</i>	<i>Dances aragoneses</i>	<i>Manuscrito Llabrés</i>
7. En la escena suelen escamotearse los tormentos del infierno y las torturas.	7. Ni se representa el infierno en escena ni sus tormentos. Tampoco son representadas las torturas sufridas por algunos mártires patronos de la localidad; estas son simplemente narradas.	7. Interés por representar sobre la escena, sobre todo en las piezas hagiográficas, todas las torturas. El infierno se convierte en un espacio dramático concreto en varias piezas.
8. Importante presencia del <b>bobo-hombre</b> . A su cargo estarán los momentos más divertidos de las piezas.	8. El <b>rabadán/repatán</b> , símbolo de la comunidad, cumple la función del bobo y relaciona estas piezas con las églogas del teatro primitivo castellano.	8. No existe la figura del bobo. Estamos ante una colección de <b>piezas</b> de teatro religioso <b>serias</b> donde el humor está prácticamente ausente.
9. Apenas encontramos diablos humorísticos en estas piezas contrarreformistas. El <b>humor</b> surge de la relación del diablo con el bobo.	9. El diablo, en su relación con el rabadán y el ángel, protagoniza los principales <b>momentos humorísticos</b> y carnalescos.	9. El diablo asumirá los <b>momentos más divertidos</b> de estas obras, al conservar todavía bastantes rasgos del personaje carnalesco.
10. Para ejercer una catequesis más efectiva, el <b>didacticismo</b> de estas piezas se combina con los episodios humorísticos.	10. <b>Obras didácticas</b> en las que el objetivo final, además de la catequesis y la diversión, es el de cohesionar fuertemente a la comunidad.	10. <b>Piezas didácticas</b> ; de ahí la elección del catalán como lengua de los feligreses.
11. En general hay piezas <b>más extensas</b> .	11. Las partes dramáticas en las que interviene el demonio <b>no suelen ser muy extensas</b> .	11. <b>Menor extensión</b> .

BIBLIOGRAFÍA

- Bobes Naves, M<sup>a</sup> Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Ferrer Valls, Teresa (1989), «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español», *Convegno di studi Diavoli e Monstri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma, 30 giugno / 3 luglio 1988)*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 303-324.
- Hermenegildo, Alfredo (1994), *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar.
- (2001), *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Universidad.
- Lázaro Carreter, Fernando (1981), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia («Odrés Nuevos»).
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

*Códice de autos viejos*

- González Fernández, Luis (2001), «“Yo soy, pues saberlo quieres”. La tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83, pp. 105-114.
- Mateo Alcalá, M<sup>a</sup> Luisa (2006), «Espacio y figuras infernales en el *Códice de Autos Viejos*», *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Cambridge, 18-22 de julio de 2005, Iberoamericana-Vervuert, pp. 449-454.

- Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1988A), *Códice de autos viejos. Selección*, Madrid, Castalia.
- (1988b), «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en VV AA, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, pp. 289-298.
- Reyes Peña, Mercedes de los (1987), «La figura del pastor en el *Códice de autos viejos*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 429-442.
- (1988), *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 3 vols.
- Rouanet, Léo (ed.) (1901), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Madrid / Barcelona, Mâcon / Protat Hermanos, 4 vols. (reimpr. facs., Hildesheim / Nueva York, Georg Olms, 1979).

*Manuscrito Llabrés*

- Cenoz del Águila, Guillermina (1977), *Teatro navideño catalán de técnica medieval*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autònoma, 2 vols. (contiene las piezas n<sup>os</sup> 1 y 37 de nuestro repertorio).
- , y Fernando Huerta Viñas (1986), «La *Consueta del fill pròdich*, peça núm. 13 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya», en Lola Badía y Josep Massot y Muntaner (eds.), *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Universitat Autònoma / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 259-288.
- Huerta Viñas, Ferran (1976), *Teatre bíblic. Antic Testament*, Barcelona, Barcino (edita la consuetat n<sup>o</sup> 34 de nuestro repertorio).
- (1991), «Un ejemplo de representación del mal en el teatro religioso del XVI: los dramas catalanes de los ciclos navideño y neotestamentario», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia (9, 10 y 11 de mayo de 1989)*, Universitat de València / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana / Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 37-45.
- Llabrés, Gabriel (1887-1888), «Un hallazgo literario interesante», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, III, p. 52.
- (1901-1902), «Repertorio de consuetas representadas en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, pp. 920-927, y VI, pp. 456-466.
- Mas i Vives, Joan (1993), «El *Misteri dels Set Sagraments*, una fantasia teatral de la primera meitat del segle XVI (n<sup>o</sup> 40 del ms. 1139)», *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XLIX, pp. 273-306.
- Massot i Muntaner, Josep (1985), *Teatre i poesia del segle XVI: antologia*, Barcelona, Edicions 62 (edita la *Representació de la Mort*, n<sup>o</sup> 36 de nuestro repertorio, pp. 27-41).
- Romeu i Figueres, Josep (1957), *Teatre hagiogràfic*, Barcelona, Barcino, 3 vols. (edita las consuetas n<sup>os</sup> 31, 32 y 45 de nuestro repertorio).
- Rovira, Silvia, y Pep Vila (1992-1993), «*Consueta del juý* (ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya), transcripció, notes i estudi», *Llengua i Literatura*, 5, pp. 103-146.
- Santandreu Brunet, Pere J. (2003), *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Biblioteca Marian Aguiló», 35) (edita las consuetas n<sup>os</sup> 9 y 10 de nuestro repertorio).
- Shoemaker, W. H. (1936), «The Llabrés Manuscript and his Castilians plays», *Hispanic Review*, IV, pp. 239-255.

*Otras manifestaciones de teatro religioso popular*  
(Aragón, Cataluña, País Vasco y Navarra)

- Aramburu Urtasun, Mikel (1991a), «La pastoral: paradigma del teatro popular vasco», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 193-194.
- (1991b), «El paloteo en Navarra: una tradición recuperada», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 195-196.

- Arco y Garay, Ricardo del (1943), *Notas de folklore altoaragonés*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija (edita el *Dance de Pallaruelo*, pp. 177-198; el *Dance de Sariñena*, pp. 198-223; el *Dance de Robres*, pp. 233-262, y el *Dance de Castejón*, pp. 312-345).
- Beltrán Martínez, Antonio (1982), *El dance aragonés*, Barcelona, CAI.
- (1992), «El dance aragonés: un ejemplo de teatro popular», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 77-89.
- Benítez Marco, M<sup>a</sup> Pilar (1988), *Contribución al estudio de La Morisma de Aínsa*, Huesca, IEA («Cosas Nuestras», 5) (edita *La Morisma de Aínsa*).
- Cáncer Campo, Jesús Valentín (2003), *El dance de Aragón. Su estado actual a la entrada del siglo XXI*, Zaragoza, ed. del autor (edita el *Dance del Ángel Custodio* y el *Dance de la Virgen del Rosario de Sena*).
- Carreras Candi, Francesc (dir.) (1931), *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Alberto Martín.
- Fribourg, Jeanine (2000), *Fiestas y literatura oral en Aragón (el dance de Sariñena; sus relaciones con los de Sena, Lanaja y Leciñena)*, Huesca, IEA («Cosas Nuestras», 24).
- Larrea Palacín, Arcadio (1952), *El dance en Aragón y las representaciones de moros y cristianos*, Tetuán (edita *Introducción al Dance de Santa Ana, patrona de Quinto*, pp. 153-192; *Furias de Luzbel, Original del Coloquio y dichos dedicados a santa Ana, patrona de Quinto*, pp. 255-287; *Dance de San Antonio Abad que se representa en la Villa de Fuentes de Ebro*, pp. 298-345; *Soldadesca de Santa Bárbara, patrona de Fuentes de Ebro*, pp. 347-393; *Introducción al Dance de San Roque, patrón de Almonacid de la Cuba*, pp. 645-672; *Las astucias de Luzbel, según se representan en Híjar*, pp. 689-718, y el *Dance de Santa Ágeda, patrona de la villa de Escatrón*, pp. 727-794).
- Pueyo Roy, Mercedes (1973), *El dance en Aragón. Orígenes y problemas estructurales de una composición poética*, Zaragoza, Universidad.
- Palomar, Salvador (1992), «El diable: l'espai sagrat i la sàtira festiva», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 101-112.
- (2000), «Foc, festes i diables», en VV AA, *Les mil cares del foc*, València, Generalitat de Catalunya.
- Urquizu, Patricio (1991), «Teatro popular suletino: las pastorales», *Congrès de balls parlats a la Catalunya Nova*, Tarragona, El Mèdol, pp. 169-177.
- (2001), «Pervivencia y evolución de las farsas y misterios vascos», *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del seminario celebrado del 28 al 31 de octubre de 1998, con motivo del V Festival de Teatre y Música Medieval d'Elx*, Ajuntament d'Elx, pp. 219- 240.