

# El Lucifer de Neil Gaiman como caso límite de los estudios de adaptación

Alejandro López Lizana <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El objetivo de este artículo es el de analizar los procesos de intertextualidad que conciernen al personaje de Lucifer Morningstar y la problemática continuidad de los mismos desde el cómic *The Sandman* (1989-96) hasta el spin-off *Lucifer* (1999) y la adaptación televisiva homónima (2016-actualidad). Es de destacar que las distintas fuentes empleadas por Neil Gaiman para diseñar su Lucifer (que van desde la literatura clásica y la tradición bíblica hasta los superhéroes de DC) no ejercieron una influencia constante a lo largo de *The Sandman*, sino que el peso de cada una fluctuó con los años. Así, las tres apariciones del personaje constituyen tres versiones semiindependientes del mismo, siendo la última la que sirvió de base para las adaptaciones posteriores. En la serie para televisión, esto desemboca en un complicado equilibrio intertextual con respecto al cómic original y su herencia cultural común: al apelar tanto a los lectores del cómic como al espectador casual (familiarizado solo con el mito del demonio judeocristiano), es necesario mantener múltiples “lealtades” imposibles de reducir a cadenas de recepción convencionales. Todo ello hace de Lucifer un caso ejemplar para los estudios de adaptación, en tanto que permite ilustrar varias situaciones límite asociadas a esta práctica.

**Palabras clave:** Lucifer - *Sandman* - estudios de adaptación - intermedialidad - cómic.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 100-101]

---

<sup>(1)</sup> Doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid (2019) y licenciado en Filología Alemana en esta misma universidad. Sus líneas de investigación principales son la literatura decimonónica alemana y el concepto de *Weltliteratur* o Literatura Mundial.

## 1. Introducción

El fenómeno de la adaptación en relación con el cómic ha despertado en los últimos años el interés de la crítica especializada debido, al menos en parte, al ingente número de adaptaciones cinematográficas que se han llevado a cabo desde la década de los noventa.

Prueba del idilio entre el noveno arte y el cine comercial es que en la lista de las cincuenta películas más taquilleras de todos los tiempos encontramos trece títulos posteriores a 2008 que están protagonizados por personajes nacidos en las páginas de un cómic (incluyendo el número uno, *Avengers: Endgame*) (“All Time Worldwide”, 2020). Sin embargo, y aunque este dominio bastaría para justificar la actualidad de esta línea de investigación, no menos relevante (pero sí menos comentado) es que en torno a una quincena de ellos hayan experimentado el proceso inverso para dar el salto de las pantallas a las viñetas. En este sentido, y pese a que él mismo asume la centralidad del trasvase del cómic al cine en el contexto que nos ocupa, en una fecha tan reciente como el año 2017 Henry John Pratt aún siente la necesidad de reivindicar la importancia de otras adaptaciones en las que los cómics no son la fuente, sino el medio de destino (2017, pp. 230-31).

En cualquier caso, y con independencia de las manifestaciones artísticas implicadas, la consideración de las adaptaciones como “remediaciones” o transposiciones semióticas de un sistema a otro (Hutcheon, 2016, p. 16) continúa siendo el criterio básico para definir este concepto. Todas las adaptaciones deben enfrentarse a una serie de diferencias mediales que condicionan su ejecución<sup>1</sup>, la cual está sometida además a las decisiones artísticas de los autores de la transposición (que pueden introducir en su propuesta variaciones con respecto al original por motivos ajenos a la exigencias del medio de destino). A este respecto me remitiré a la propuesta de Julie Sanders, que caracteriza la adaptación como una “[re]interpretation] of established texts in new generic contexts or perhaps with relocations of an ‘original’ or source text’s cultural and/or temporal setting, which may or may not involve a generic shift” (2006, p. 19); en cambio, si en la nueva obra no se referencia el texto original o este no es reconocible como resultado del proceso adaptativo estaríamos hablando de un fenómeno de “apropiación” (2006, p. 26)<sup>2</sup>.

Este espacio intermedial al que pertenecen los estudios de adaptación obliga a los investigadores a operar entre unas fronteras que no siempre están claras, tal y como advierte Lars Elleström (2017, p. 524): variables como la posibilidad de que existan transferencias simultáneas desde varios medios distintos, de que la influencia entre obras pueda ser bidireccional o hasta el mero hecho de tomar en consideración medios distintos al cine y la literatura (sobre todo en el caso de disciplinas no artísticas) revelan la necesidad de seguir planteándose los límites de este campo de estudios<sup>3</sup>. Bajo esta premisa, el caso de Lucifer como personaje del sello Vertigo de DC Comics es, en varios sentidos, un ejemplo paradigmático de la complejidad que pueden llegar a alcanzar los procesos adaptativos. Concebido inicialmente como un antagonista de la serie de Neil Gaiman *Sandman* (1989-1996), esta primera versión del ángel caído bebe de clásicos literarios como *La Divina Comedia* de Dante (1321) o el *Paraíso Perdido* de Milton (1667) sin dejar de mantener la continuidad con el universo de DC Comics, hogar de superhéroes como Superman o Batman. La tensión entre dos esferas de influencia tan diversas (en combinación con las enormes posibilidades narrativas de un personaje mitológico cuya historia no está fijada de forma estricta) tuvo como consecuencia que las apariciones de Lucifer en *The Sandman* acusen importantes variaciones de estéticas y tonales, si bien es innegable que Gaiman consiguió conferirle una personalidad propia y reconocible al desviarse del plan original de utilizarlo como enemigo de Morfeo. Su buena acogida entre el público provocó que, con el fin de *The Sandman* en 1996, Lucifer fuese seleccionado en 1999 para protagonizar su propio

spin-off con guión de Mike Carey; desde entonces, además, el señor del infierno ha continuado apareciendo en forma de cameo o de secundario recurrente en otros títulos de DC. Por si esto fuera poco, la adaptación televisiva de *Lucifer* (2015-actualidad) tuvo que enfrentarse al reto de negociar el caudal de influencia proveniente del cómic con el fin de adecuarse a un público generalista que desconocía las obras de Gaiman y Carey, pero que sí estaba familiarizado con el mito bíblico del que estas partieron. Al mismo tiempo, perseguir una identidad y estética propias motivó que los creadores de la serie concediesen desviaciones evitables con respecto al material original que exigen un análisis más detallado.

## 2. El mito de Lucifer

La primera gran dificultad a la hora de examinar la apropiación del personaje de Lucifer que Neil Gaiman lleva a cabo es que, en sentido estricto, el origen de este no se encuentra en la literatura. Con esto no pretendo referirme al debate sobre si los textos bíblicos pueden o no tener la misma consideración que los textos literarios de cara a los estudios de adaptación, sino simplemente al hecho de que, en contra de la creencia popular, “Lucifer” no aparece en la Biblia: fue a partir del siglo III d.C. cuando la lectura sesgada de unos versículos en el libro de Isaías (14: 12-14) dio lugar a que estos se interpretasen como una alegoría de la caída del Demonio<sup>4</sup>. En realidad, el pasaje se refiere a un rey de Babilonia empleando la imagen del planeta Venus (apodado *lucifer* o “portador de luz” en la tradición latina por ser el astro más brillante de la mañana), pero en algún momento este rey fue identificado con Satán por influencia de otros textos (singularmente, Lucas 10: 18, en el que este es descrito como una luz que se precipita desde el cielo, y Apocalipsis 12: 7-9, que relata la guerra celestial). El epíteto “lucifer” pasó entonces a entenderse como un nombre propio, consolidándose la idea de que Lucifer era el nombre del Demonio antes de su caída.

Aunque en la actualidad esta traducción del libro de Isaías no se considera precisa, siglos de tradición han consolidado el uso del Lucero del alba como sobrenombre del ángel que encabezó la rebelión contra Dios. Se trata, por tanto, de un mito desarrollado con posterioridad a la escritura de la Biblia y configurado a lo largo de casi dos milenios a partir de aportaciones de los teólogos y artistas<sup>5</sup> de toda Europa, lo que implica que no existe ninguna versión canónica o reglada del mismo: lo que sí tenemos, en cambio, es un corpus de textos literarios que han desarrollado la historia del personaje, bien de forma parcial (como el *Poematum de Mosaicae historiae gestis* de Avito de Vienne [530], *Doomes-day* de Sir William Alexander [1614] o *Adamo caduto* de Serafino della Salandra [1647]) o bien como protagonista principal (entre las que destacan *L'Angeleida* de Erasmo de Valvasone [1590] y el *Lucifer* de Joost van den Vondel [1654]) (Kastor, 2005, pp. 58-59). En conjunto, algunos elementos muy básicos de la historia fueron afianzándose con el tiempo, destacando las descripciones de Lucifer como un ser de gran poder y belleza (evocando la imagen de portador de luz divina) antes de que su traición a Dios lo corrompiese también a nivel físico (Link, 1995, pp. 35-27; Kastor, 2005, pp. 59-60); sin embargo, tanto el desa-

rollo concreto de los acontecimientos como las motivaciones o hasta la personalidad del ángel caído<sup>6</sup> distan mucho de estar fijados.

Una vez confinado en el infierno (que es precisamente el punto de partida en el *Sandman*), el Demonio deja de tener progresión argumental y se vuelve estático. Este hecho da pie a que el Lucifer de Gaiman pueda desarrollarse con una identidad y carácter propios desde la continuidad de la leyenda que lo originó, lo que a su vez supone una diferencia considerable con respecto a las adaptaciones de personajes míticos o mitológicos. En su conocido ensayo titulado “The myth of Superman”, Umberto Eco afirma que lo que distingue a figuras como Hércules o Roldán es que su destino está sellado, por lo que cualquier iteración de sus historias debe mantener su integridad y conservar los elementos básicos que el público conoce (que son, precisamente, los que los convierten en leyendas y garantizan su inmortalidad); en contraste, la novela moderna basa su éxito en la capacidad del argumento para sorprender, por lo que el destino de sus héroes debe ser tan impredecible como el de los lectores (2004, pp. 147-48). Pero los superhéroes como Superman se encuentran en una posición delicada, pues deben responder a los mismos arquetipos que el mito sin renunciar a su desarrollo como personajes:

The mythological character of comic strips finds himself in this singular situation: he must be an archetype, the totality of certain collective aspirations, and therefore he must necessarily become immobilized in an emblematic and fixed nature which renders him easily recognizable (this is what happens to Superman); but, since he is marketed in the sphere of a “romantic” production for a public that consumes “romances,” he must be subjected to a development which is typical, as we have seen, of novelistic characters (Eco, 2004, pp. 149).

El Lucifer del cómic debe ser, ante todo, el Lucifer del mito, pero puesto que ni su serie de cómics homónima ni el *Sandman* son una mera reelaboración de la historia de la Rebelión angelical, este requiere una evolución como personaje consecuente con el desarrollo de una trama abierta. Con todo, es fundamental aclarar que el que hablemos de un “mito” no implica que podamos reducir los procesos adaptativos que operan en el Lucifer de Neil Gaiman a una mera abstracción imposible de rastrear en obras concretas. De igual modo que Milton se valió de fuentes diversas para componer su célebre *Paraíso Perdido* (algunas de las cuales ya han sido mencionadas en este breve resumen), estudiar la adaptación del mito de Lucifer en manifestaciones artísticas contemporáneas implica necesariamente el reconocimiento de toda una red de obras interconectadas entre sí que pueden estar presentes en la adaptación de manera reconocible. Y, lógicamente, cuanto más canónico sea alguno de los textos que han dado lugar a nuestra concepción actual del mito, más posibilidades tendrá de haber formado parte del proceso de documentación del artista: sucede así que, como se expondrá más adelante, tanto *La Divina Comedia* como el *Paraíso Perdido* son referenciados de manera directa en *Sandman*. De igual modo, el desarrollo del personaje es una aportación del autor, pero los fundamentos de su personalidad no surgen de la nada, sino que hunden sus raíces en la misma esencia del mito o mitos.

Volviendo a esa imagen de Lucifer como ser bello y armónico con anterioridad a su caída, una particularidad más del caso que nos ocupa es que, al menos a priori, este solo debería

tener entidad como personaje independiente en el contexto de la rebelión angelical. En este sentido, Kastor distingue tres patrones de caracterización distintos para la figura del demonio: el del arcángel rebelde (cuyo nombre predilecto es Lucifer), el del príncipe del infierno (Satán) y el del tentador o serpiente del Paraíso (el Demonio) (2005, pp. 55-56). A menudo, la transformación demoníaca es conceptualizada por medio de un cambio completo de identidad: así ocurre en el cuento del monje de los *Cuentos de Canterbury*, en el que Chaucer acusa a “Lucifer, el más brillante de los ángeles” reprochándole que “[...] ahora eres Satán” (citado en Kastor, 2005, p. 57). Sin embargo, y si bien cada uno de estos roles lleva asociada una simbología y mitología propias, puesto que los tres confluyen en la misma entidad es posible que sus límites se difuminen en función de los deseos del artista y del momento concreto que se pretenda representar. Por ejemplo, y aunque el Adversario de la *Divina Comedia*, cumpliendo ya condena en su prisión helada del infierno, aparece para Dante transfigurado en un monstruoso titán con tres cabezas y alas de murciélago<sup>7</sup>, el nombre que el poeta emplea para referirse a él sigue siendo el de Lucifer (Alighieri, 2009, p. 295).

El personaje concebido por Neil Gaiman es el resultado de un proceso de amalgamación de las diversas personalidades demoníacas similar al que realiza Dante, pero marcado por una serie de diferencias fundamentales. La primera de ellas es que el nombre original que el protagonista ostenta hasta su caída no es el de Lucifer, sino el de Samael. Si la decisión de Gaiman de recurrir a un arcángel de la tradición del Talmud es, en sí misma, coherente con el hibridismo entre mitologías y tradiciones de todo el mundo que caracteriza el universo de *Sandman*, esta cobra aún más sentido a tenor de los atributos tan contradictorios que Samael ha ostentado a lo largo de la historia: se trata, a fin de cuentas, de un ángel cuya afiliación ha oscilado entre los leales a Dios y los cabecillas de la Rebelión<sup>8</sup>, y que incluso ha sido equiparado con figuras como el Ángel de la muerte o el mismo Satán, sobre todo en su faceta de tentador en el Edén (ver Davidson, 1967, p. 255 y Jung, 1925, pp. 85-88). Sin embargo, aún más significativo que este nuevo epíteto es que, ya como regente del infierno, Lucifer no sufre la desfiguración demoníaca que con tanta tenacidad reflejaron los artistas medievales: como en la *Divina Comedia*, la creación de Gaiman porta tras la caída el sobrenombre de la Estrella del alba, pero conserva además su belleza y sus poderes angelicales. Este punto exige que analicemos con más detalle los recursos visuales y narrativos que el autor de *Sandman* emplea para adaptar el personaje.

### 3. Las tres caras del Lucifer de Neil Gaiman

Lucifer tiene tres apariciones prominentes a lo largo del *Sandman*, y, como una especie de homenaje involuntario a los tres rostros del Adversario en la *Divina Comedia*, cada una de ellas presenta una versión distinta del príncipe del infierno. En lo concerniente al apartado visual, estas diferencias pueden explicarse en parte como consecuencia de los cambios de dibujantes, entintadores y coloristas que fueron produciéndose en la serie<sup>9</sup>; en la práctica, sin embargo, es razonable señalar a Neil Gaiman como máximo responsable del proceso. Esto se debe a que el modelo de negocio de Vertigo en la década de los 90 pretendía elevar

a sus escritores y/o artistas a un estatus de “creadores estrella” que permitiese identificar sus series con una autoría concreta, lo que en el caso de *Sandman* se tradujo en que Gaiman tuviese la última palabra en todas las decisiones artísticas de su obra (Round, 2010, pp. 20-21)<sup>10</sup>. Mientras que el resto del equipo iba rotando de un número a otro, Gaiman, responsable de todos los guiones, permaneció como arquitecto de la serie del primer número al último.

El debut de Lucifer se produjo en el volumen *Preludios y nocturnos* de *Sandman*, y en concreto en el nº 4, titulado “Una esperanza en el infierno” (1989). En la historia, Morfeo/Sandman debe descender al Hades para recuperar su yelmo, que se encuentra en poder del demonio Choronzon. Como es habitual en *Preludios y Nocturnos*, Gaiman recurre con más frecuencia a cameos de otros personajes de DC para justificar su adscripción al mismo universo; así, el guía de Morfeo por el infierno no es otro que el demonio Etrigan, aliado ocasional de Batman y la Liga de la Justicia que había sido creado por Jack Kirby en 1972 para la serie *The Demon* (Greenberger, 2008, p. 99). Pese a la libertad creativa que se le había conferido, Gaiman estaba obligado a respetar las concepciones previas del infierno en el universo DC: en concreto, tuvo que desarrollar la estética adoptada por Allan Moore para *Swamp Thing Annual* nº2 (1985) y mantener la idea de un triunvirato infernal formado por Lucifer, Beelzebub y Azazel que se introdujo en *John Constantine, Hellblazer* nº 12 (1988).

Obligaciones editoriales al margen, se trata de un capítulo con varias referencias a la *Divina Comedia*, entre las que destaca la aparición del Bosque de los suicidas del canto XIII: igual que sucede en la obra de Dante (Alighieri, 2019, p. 158), al romper una ramita propicia que los condenados, transformados en árbol, puedan hablar para lamentarse por su destino (Gaiman, 2018, p. 110). El hecho de que Etrigan comience a expresarse en verso tras haber ascendido en la jerarquía demoníaca (ya que, como se explica en la obra, los demonios de mayor rango son “rimadores” en su habla) puede interpretarse como un reflejo sutil de cómo es también un poeta, Virgilio, el encargado de conducir a Dante por los distintos círculos del infierno. En todo caso, y mientras que la labor del segundo es bienintencionada, el propio Morfeo no duda en expresar sus sospechas por las intenciones de Etrigan al notar que este ha tomado un desvío que le conduce hasta la celda de Nada, una antigua amante suya (Gaiman, 2018, p. 111). He aquí otra posible inversión de la obra de Dante: mientras que Beatriz ha pasado a la posteridad como ejemplo de perfección y virtud (siendo precisamente ella quien releva a Virgilio como guía cuando el poeta alcanza el Paraíso), Nada permanece condenada desde hace más de diez mil años debido a que Morfeo es incapaz de perdonarla.

Por lo demás, y aunque los moradores del infierno de Gaiman se antojan más coloridos y modernos que en las pinturas y grabados clásicas del de Dante (debido, una vez más, a la necesidad de combinar la representación cristiana tradicional con el legado de DC cómics)<sup>11</sup>, este aprovecha tanto la división en círculos como algunas localizaciones de la *Divina Comedia*. En concreto, es en la ciudad de Dis<sup>12</sup> donde Gaiman sitúa el palacio de Lucifer, que por fin realiza aquí su primera aparición. Pero no hay ni rastro del monstruo colosal descrito por Dante: el individuo que sale al encuentro de Morfeo es un hombre de apariencia juvenil y rasgos finos y redondeados, con bucles rubios y un traje blanco de cuello abierto más propio de una discoteca que del trono del infierno. Las únicas conce-

siones a la convencional deformidad de satán son unas enormes alas de murciélago (aquí sí, reminiscentes del Lucifer de la *Divina Comedia*) y el efecto óptico que producen dos de sus rizos en determinados paneles al levantarse en forma de pequeños cuernos. Gaiman ha reconocido haberse basado en el aspecto de David Bowie para su representación de Lucifer, y esta es de hecho la única característica del personaje que se va a mantener entre *Preludios y Nocturnos* y su siguiente aparición, ya en *Estación de nieblas* (números 21-28)<sup>13</sup>. Visualmente, las líneas suaves y redondeadas de Sam Keith en el nº4 han dado paso a los dibujos de Mike Dringenberg y Kelley Jones, que opta por un diseño más anguloso y sombrío, un pelo más corto y un atuendo menos contemporáneo; narrativamente, el demonio cambia por completo de registro y abandona la actitud de villano arquetípico que parecía anticipar en *Una esperanza en el infierno* (pronosticada por ese funesto “algún día le destruiré” con el que cerraba su intervención tras haber intentado en vano retenerle en sus dominios [Gaiman, 2018, p. 127]). En este volumen, Morfeo regresa al infierno con la intención de liberar a Nada; una misión no exenta de peligros, pues es consciente de que el demonio querrá vengarse de él. Sin embargo, al llegar se encuentra con que Lucifer ha decidido renunciar a sus obligaciones y dejar que los condenados vayan a donde deseen, por lo que el reino está ya vacío para entonces. Su discurso del número 22 y el diálogo que mantiene con Morfeo en el 23 han sido acertadamente señalados por la crítica como una reelaboración de los temas del *Paraíso perdido*<sup>14</sup>, que cita de manera directa. Al rememorar la célebre sentencia de que es mejor reinar en el infierno que servir en el cielo, Lucifer niega tal extremo: esa frase no la pronunció él, sino Milton, y Milton estaba ciego (Gaiman, 2010a, p. 58).

Como indica Tyrrell (31), el rechazo a la actitud del Satán miltoniano por parte de Lucifer implica que este se niega a aceptar la dicotomía reinar/servir: existe una tercera opción, que es la de marcharse y tratar de encontrar su propio camino, pues Samael duda de algo tan fundamental como que la Rebelión fuese una decisión personal suya y no parte del plan de Dios (Gaiman, 2010a, p. 79)<sup>15</sup>. Al delegar la responsabilidad de lo ocurrido en su padre, Lucifer se convierte en un personaje con el que el lector puede empatizar<sup>16</sup> más que con el propio Dios; nada, por otro lado, que no hubiesen sugerido ya William Blake y William Empson en su interpretación del *Paraíso perdido* (Tyrrell, 2016, p. 33). Nótese además que los procesos de influencia literaria se dan aquí incluso a nivel intratextual: Milton influye en Gaiman, pero Satanás también influye en Lucifer y provoca en él una evolución como personaje a raíz de su lectura (Tyrrell, 2016, p. 31).

En cualquier caso, y pese a que no llega a producirse una confrontación física o verbal entre Morfeo y Lucifer, esto no significa ni que los temores del primero fuesen infundados ni que la amenaza del segundo caiga en saco roto. Tras haberle ayudado a arrancarse sus alas de demonio como último paso antes de abandonar para siempre el infierno, Morfeo recibe como recompensa la llave del inframundo: un regalo, explica Lucifer, que tal vez no le traiga la perdición que le había prometido, pero que a buen seguro tampoco le hará más feliz. Irónicamente, no será la llave lo que hiera de muerte al señor de los sueños, sino el ejemplo de Lucifer y la demostración de que es posible escapar de la tarea que a uno le ha sido encomendada y perseguir su propio destino. Este es, en efecto, el resumen que Neil Gaiman hace de su propia obra: “The Lord of Dreams learns that one must change or die, and makes his choice” (citado en Olson, 2005, p. 85). Incapaz de desprenderse de su poder

y su reino, pero terriblemente insatisfecho tras milenios ejerciendo un papel que no ha elegido, Morfeo optará por renunciar a su propia existencia.

Lucifer, por su parte, encuentra la felicidad en el cambio. Su última aparición destacada en la serie se produce en *Las Benévolas* (números 57-69), donde descubrimos que ahora se gana la vida tocando el piano en el Lux, un elegante club de su propiedad situado en Los Ángeles. Y, como cabría esperar, su negativa es tajante cuando el ángel Remiel le visita para suplicarle que regrese al infierno. La Estrella del alba, estilizado por el pincel de Marc Hempel y casi irreconocible con su nuevo traje y un aparente gusto por la música moderna, ha dejado atrás cualquier nexo que pudiera tener con nuestra idea de Satán. Pero este retiro no puede ser eterno, y es precisamente en este punto desde donde Mike Carey retomará su historia en la serie que lleva su nombre.

#### 4. El *spin-off* de Mike Carey y su adaptación televisiva

En el epílogo de *Visperas*, el último volumen de la serie *Lucifer* (1999-2006), Mike Carey revelaba lo que había descubierto al escribir “[...] the next installment of his story, after the chapters already told in the Bible, Milton’s *Paradise Lost*, Blake’s *Marriage of Heaven and Hell* and Neil Gaiman’s [*Sandman*]”:

Lucifer didn’t want to be my mouthpiece. More than any other character I’ve ever written, he insisted on going his own way [...] my protagonist turned out to belong to that rare subspecies of characters who [...] have their own lives off the page and move while you’re not looking (Carey, 2007, pp. 213-14).

Con estas palabras, Carey adscribe su trabajo a una heterogénea continuidad narrativa de la que se considera deudor y tematiza la resistencia de Lucifer a ser dirigido. *Lucifer* está obligado a expandir un universo ya existente, lo que implica tener que recurrir a los hipotextos que lo dieron forma: no extraña, por tanto, que el infierno siga estando dividido en círculos, pero tampoco la introducción de “novedades” como que el trono de Dios y última esfera del universo físico sea el *Primum mobile*, igual que en la *Divina Comedia* (Alighieri, 2019, p. 721; Carey, 2006)<sup>17</sup>.

Más importante aún es que Samael conserva intacto el mismo impulso miltoniano de tomar las riendas de su destino que ya manifestara en *Estación de Nieblas* y *Las Benévolas*. En este sentido, la resistencia de Lucifer a ser dominado por la pluma de Carey no está exenta de ironía, pues el desenlace de la serie lo enfrentará nada menos que a Dios, su creador: Yahveh, intrigado por el empeño de su hijo en escapar de su función en el universo, le propone que ambos intercambien sus posiciones para poder comprenderlo mejor. Y ante la oportunidad de recuperar la inocencia, obtener poder absoluto y regresar al Paraíso, Lucifer escoge seguir siendo él mismo: “This face is mine. This scar — is mine. You may not have them. Not with my permission. My answer is no” (Carey, 2007, p. 160). La rebelión nunca trató sobre suplantar a Dios, sino sobre escapar de su control.

Así, una obra que a priori no entraría en los límites de lo que entendemos como “adaptación” (pues se trata de la secuela de una serie producida en el mismo medio que la original) se revela como el resultado de un proceso adaptativo, por mucho que este no siempre opere en primer plano. Como guionista y responsable último de la historia, no obstante, sería injusto no reconocer la mano de Carey tras la gestión de este proceso. Como señala Tyrrell (2016, pp. 30-31), los artistas de la industria del cómic están acostumbrados a tener retomar personajes en desarrollo a medida que escritores y dibujantes se suceden a cargo de un mismo proyecto, y ese es precisamente el espíritu que marca el *spin-off* de Lucifer. La noción de desarrollo dentro de una continuidad es lo que permite a Carey comparar su acercamiento al personaje de Lucifer con el Gaiman y concluir que su versión es “más intelectual y engolad[a]” que la de su antecesor, a la que caracteriza de “terrenal, [...] ásper[a] y más dur[a]” (citado en Jiménez, 2014, párr. 4).

En contraste con este incómodo espacio vacío entre la adaptación y la secuela propiamente dicha, la versión televisiva de la serie plantea un desafío terminológico mucho menor. Se trata de un programa concebido desde el primer minuto como una apropiación o reescritura del trabajo de Carey, del cual apenas se toma la premisa (“el demonio se ha cansado de su trabajo y ha decidido abrir un club en Los Ángeles”) para desarrollar una trama completamente original. A nivel temático, las diferencias son evidentes: frente a los complejos conflictos psicológicos y teológicos en los que se recrea Carey, los creadores de la serie de Fox (producida por Netflix a partir de la temporada 4) se conforman con plantear un procedimental clásico en el que el Demonio se divierte resolviendo crímenes como asesor de la detective Decker, un personaje que no existe en los cómics. Ciertamente es que también este Lucifer desea independizarse del control de su padre (una cuestión recurrente a lo largo de las cuatro temporadas de la serie); de hecho, trabajar para la policía se convierte para él en una forma de continuar haciendo lo que mejor se le da (castigar a los pecadores), solo que bajo sus propios términos. Sin embargo, su rebeldía adquiere aquí un tono juvenil impropio de un ser casi tan antiguo como el universo: en este sentido, sus sesiones con Linda (una mujer a la que seduce, pero que termina convirtiéndose en su terapeuta y confidente) lo revelan como un hombre inmaduro e impulsivo a quien le cuesta ponerse en el lugar de los demás y relacionarse de manera funcional. Nada que ver, por tanto, con el carácter del Lucifer del cómic, más allá de ciertas coincidencias puntuales como su rechazo a la mentira, su intelecto superior o la rabia que siente porque los humanos le culpen de todos sus problemas y malas decisiones.

Queda claro que el tono general de las obras de Gaiman y Carey no tiene cabida en un producto que pretende llegar a un público lo más amplio posible y que, además, debe ajustarse a un presupuesto limitado. Esto explica que el intrincado hibridismo mitológico y la espectacularidad visual de *Sandman* se vean reducidos a una explotación de personajes bíblicos de sobra conocidos por el espectador estadounidense medio, como pueden ser Eva o Caín (timorato servidor de Morfeo en el cómic<sup>18</sup>, reescrito aquí como antagonista de la tercera temporada). No obstante, los responsables de la serie introdujeron otros cambios que a priori podrían parecer evitables, pero que en realidad están justificados diferencias intermedias entre el cómic y la televisión. De manera destacada, el actor que encarna al Lucifer de la pequeña pantalla, Tom Ellis, no fue elegido *pese a* no parecerse en nada a David Bowie, sino precisamente *por* este hecho: en palabras del productor, Jonathan Litt-

man, imitar a Bowie habría acarreado un tono paródico que prefirieron evitar (citado en Canal, 2016, párr. 13).

Pero esto no quiere decir que los guionistas de la serie se desmarcaran por completo de la obra de Carey, ni tan siquiera que tratasen de evitar las comparaciones entre ambas. Conscientes de que los admiradores del cómic constituirían una parte importante de la audiencia en los inicios de la serie, o quizá como mera muestra de admiración, las cuatro temporadas de la serie emitidas hasta la fecha han dejado numerosos guiños a la obra en la que esta se basa: así, en el episodio piloto Lucifer le asegura a su hermano Amenadiel que está deseando comerse su corazón algún día (que es justo el modo en el que el personaje muere en el cómic<sup>19</sup>), y en el episodio 12 de la primera temporada (“#TeamLucifer”) los miembros de una secta satánica no creen encontrarse ante el auténtico demonio porque están convencidos de que el de verdad es rubio (en clara referencia a David Bowie). Ese mismo capítulo cuenta con un homenaje a Mike Carey, que cede su nombre a uno de los miembros de la secta; un papel mucho más humilde que el reservado para Neil Gaiman, que fue el encargado de poner la voz de Dios en el último episodio de la tercera temporada. En cierto modo, la adaptación televisiva de *Lucifer* supone un regreso a las raíces religiosas del mito, cuya historia es mucho más conocida para público generalista. Al mismo tiempo, no obstante, la serie se ve obligada a mantener una referencialidad con el cómic que la sirvió de inspiración, lo que revela una tensión adaptativa que no está tan presente en la obra de Carey (cuyo desarrollo no deja de ser continuista con el trabajo de Neil Gaiman). La red de intertextos que estos productos conforman con las obras literarias de las que bebe el Lucifer (o los “Lucifers”) de *Sandman* demuestra la complejidad de un proceso adaptativo en el que fuentes diversas (tanto literarias como no artísticas) deben insertarse en un universo ficcional preexistente (el de los superhéroes de DC). En lo referente a este punto, y pese a que la serie de televisión se desmarca a priori de dicho universo, el breve cameo del Lucifer encarnado por Tom Ellis en “Crisis on Infinite Earths: Part Three”<sup>20</sup> implica una vuelta al trasfondo de los cómic de Vertigo/DC.

Se trata, en conclusión, de un personaje cuyo desarrollo oscila continuamente entre la emancipación y el retorno a sus fuentes originales. Por si fuera poco, ya que Lucifer continúa apareciendo en las publicaciones de DC, el show de Netflix se ha convertido a su vez en un referente que los escritores del cómic pueden decidir ignorar o no. Todos estos condicionantes conllevan que el proceso de creación del Lucifer escrito y de su homólogo televisivo no pueda conceptualizarse mediante una cadena de adaptaciones lineales, sino que estas responden a un modelo poliédrico que tiene el potencial añadido de que sus vértices se retroalimenten en el futuro.

## Notas

1. El reconocimiento de las diferencias y semejanzas fundamentales de los distintos medios que pueden participar del proceso adaptativo ya se encuentra de manera seminal en la obra de autores como Brian McFarlane o Thierry Groensteen (citado en Elleström, 2017, pp. 521-22); más recientemente, el propio Elleström ha perfilado cuatro grandes

- ámbitos en los que pueden englobarse todas las especificidades mediales: el material, el sensorial, el espacio-temporal y el semiótico (2010, pp. 17-24). Ciñéndonos al cómic, Pratt enumera ocho razones que, al menos a priori, atentan contra la viabilidad de la adaptación de o a este medio, incluyendo el hecho de que estén dibujados, su menor extensión en comparación con la novela, los distintos costes de producción, etc. (2017, pp. 232-34).
2. Una nomenclatura alternativa es la que propone Pérez Bowie, quien se decanta en su repaso del estado de la cuestión por adoptar los conceptos de “transescritura” (que toma de Groensteen, y que se equipara a la *adaptation* de Sanders) y “reescritura”, entendida como un proceso de “apropiación y revisión” (2009, pp. 23-27 y 38-39).
  3. Estas son solo algunas de las áreas potencialmente problemáticas que Elleström destaca en su propuesta para expandir y sistematizar los estudios de adaptación (2017, pp. 514-21).
  4. Sobre el origen de la asociación entre el sobrenombre de Lucifer y el Demonio del cristianismo, cfr. Kastor (2005, p. 57) y Link (1995, pp. 22-27).
  5. Sobre las representaciones artísticas de Lucifer en la Edad Media, cfr. por ejemplo Russell (2005).
  6. En realidad, la Biblia ni siquiera explicita cuál fue el motivo de la caída del Demonio. Las interpretaciones más populares que explican la rebelión de Satán aluden a su soberbia y su orgullo (como en el *Paraíso Perdido*) para explicar su traición (que es el pecado por el que se le condena en el *Infierno* de Dante); sin embargo, explicaciones primitivas de la caída de los ángeles basadas en el libro de Enoch aludían a un deseo sexual que les llevó a querer mezclarse con las mujeres humanas (Link, 1995, pp. 27-30), y otros padres de la Iglesia como Tertuliano argumentaron que el auténtico detonante fue la envidia que Lucifer sentía hacia los humanos (King, 2012, p. 262).
  7. Dante hace referencia explícita a la transformación con los versos “si igual de bello fue como ahora es feo / y contra su hacedor alzó los ojos / de él con razón nos viene cualquier luto” (Alighieri, 2019, p. 292).
  8. Nótese que esta ambigüedad de Samael encaja a la perfección con un personaje que, aunque parte como villano, va evolucionando hasta asumir el papel de antihéroe que desempeña en la serie de Mike Carey.
  9. Con respecto a este punto, es preciso no relativizar la importancia del dibujo en un medio tan eminentemente visual como es el cómic: para Groensteen, aun asumiendo que el cómic es una “especie narrativa” igual que la novela, existe un evidente dominio de la imagen sobre la palabra escrita que lo distingue de esta (2007, pp. 7-12). Sin embargo, la crítica ha tendido en términos históricos a privilegiar los aspectos narrativos del medio, lo que se traduce a nivel teórico por la transferencia de conceptos propios de la lingüística al ámbito del análisis visual (2007, pp. 8-9).
  10. La propia Karen Berger, editora de Vertigo, ha definido su propio sello como “dirigido por escritores” (Round, 2010, p. 21). En cualquier caso, señala Round, se trata de una tendencia que desde hace varios años se ha consolidado en toda la industria del cómic estadounidense.
  11. Esto se observa en el conocido panel que muestra a los millares de señores del infierno agolpados alrededor de Morfeo y Lucifer (Gaiman, 2018, pp. 116-17), cuya composición combina la estética del cómic clásico con la inspiración de obras como *El Jardín de las De-*

*licias* de El Bosco. La imagen, en todo caso, remite al momento en el que Dante atraviesa a más de mil demonios a las puertas de Dite (Alighieri, 2019, p. 129).

12. Dite, en la *Comedia*. Ambos términos hacen referencia al sobrenombre con el que se conocía en la mitología romana a Plutón, el regente del inframundo (Alighieri, 2019, p. 129).

13. Kelley Jones, dibujante de *Estación de Nieblas*, ha confesado que el diseño de Lucifer fue la única ocasión en que Gaiman se mostró inflexible: Jones no tuvo más opción que adaptar de nuevo el aspecto de David Bowie (McCabe, 2004, p. 93). Desde entonces, el rostro del Demonio en el universo de Vertigo/DC ha quedado asociado al del cantante, si bien evolucionando con el tiempo hacia un look más maduro que el Bowie juvenil de *Preludios y Nocturnos*.

14. Cfr. Jahlmar (2015) y Tyrrell (2016).

15. Para Tyrrell, los dos momentos centrales del discurso de Lucifer son una referencia directa a Milton: el momento en que el demonio admite que no puede regresar al cielo coincide con el soliloquio en el monte Nifates del libro 4 del Paraíso perdido, mientras que sus sospechas hacia Dios remiten al prólogo en el que Milton expone que lo acontecido es obra de la Providencia (2016, pp. 32-33).

16. Lucifer niega además haber tenido nada que ver en ningún acto de maldad cometido por ser humano alguno: son las personas las que optan por pecar y las que insisten en ser castigadas al llegar al infierno, porque evitan la idea de que puedan ser responsables de su propia alma. De nuevo, la rabia del demonio por cargar de forma injusta con siglos de culpa humaniza al personaje.

17. A este respecto, Carey explica que “Gaiman había creado un universo que ya incluía todas estas religiones o mitologías, yo lo único que hice fue explorarlas, darles otro estilo” (citado en Jiménez, 2014, párr. 9).

18. Dado que Caín es invulnerable a todo daño desde que Dios le grabara su marca en la frente, es él el escogido como emisario por Morfeo para informar de su próxima llegada al Infierno en *Estación de Nieblas* (Gaiman, 2010a).

19. No así en la serie, donde los dos hermanos se reconcilian.

20. Dicho episodio forma parte de un especial protagonizado por los personajes del llamado “Arrowverse”, un multiverso compuesto por varias series sobre superhéroes de DC como *Green Arrow*, *Supergirl* o *Flash*.

## Bibliografía

Alighieri, D. (2019). *Divina Comedia*. Ed. G. Petrocchi, trad. L. Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.

All Time Worldwide Box Office Grosses (marzo de 2020). *Box Office Mojo*. Recuperado de <[www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross/?area=XWW](http://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/?area=XWW)>. Consultado el 12 de marzo de 2020.

*La Biblia* (2010). Trad. La Palabra, ed. Sociedad Bíblica de España. Recuperado de <[www.biblegateway.com](http://www.biblegateway.com)>. Consultado el 15 de marzo de 2020.

- Canal, H. (26 de enero de 2016). Bowie-Lucifer. The Gaiman Connection. *Tomos y Grapas*. Recuperado de <[www.tomosygrapas.com/articulo-bowie-lucifer-the-gaiman-connection/](http://www.tomosygrapas.com/articulo-bowie-lucifer-the-gaiman-connection/)>. Consultado el 12 de marzo de 2020.
- Carey, M. (2006). *Lucifer: Morningstar*. Nueva York: DC Comics.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Lucifer: Evensong*. Nueva York: DC Comics.
- Crisis on Infinite Earths: Part Three (10 de diciembre de 2019). *The Flash*, dirigido por D. McWhirter, actuación de T. Ellis, temporada 6, episodio 9. The CW, Warner Bros. Television et al.
- Davidson, G. (1967). Samael. *A Dictionary of Angels, including the fallen angels*. Nueva York: The Free Press, p. 255.
- Delano, J. (1988). *John Constantine, Hellblazer* nº12. Nueva York: DC Comics.
- Eco, U. (2004). The Myth of Superman. En J. Heer y K. Worcester (Eds.), *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 146-63.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11-48.
- \_\_\_\_\_. (2017). Adaptation and Intermediality. En T. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 509-526.
- Gaiman, N. (2010a). *The Sandman: Season of Mists*. Nueva York: DC Comics.
- \_\_\_\_\_. (2010b). *The Sandman: The Kindly Ones*. Nueva York: DC Comics.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Sandman nº 1: Preludios y nocturnos*. Trad. Fernando Refoyo Romero. Barcelona: ECC Ediciones.
- Greenberger, R. (2008). The Demon. En A. Dougall (Ed.), *The DC Comics Encyclopedia*. Londres: Dorling Kindersley, p. 99.
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Trad. B. Beaty y N. Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Abingdon: Routledge.
- Jahlmar, J. (2015). 'Give the devil his due': Freedom, Damnation, and Milton's *Paradise Lost* in Neil Gaiman's *The Sandman: Season of Mists*. *Partial Answers* 13 (2), pp. 267-286.
- Jiménez, J. (19 de mayo de 2014). Mike Carey: 'Mi Lucifer es más intelectual y engolado que el de Neil Gaiman'. RTVE. Recuperado de <[www.rtve.es/noticias/20140519/mike-carey-lucifer-mas-intelectual-engolado-neil-gaiman/939697.shtml](http://www.rtve.es/noticias/20140519/mike-carey-lucifer-mas-intelectual-engolado-neil-gaiman/939697.shtml)>. Consultado el 12 de marzo de 2020.
- Jung, L. (julio de 1925). Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature. A Study in Comparative Folk-Lore. *The Jewish Quarterly Review* 16 (1), pp. 45-88.
- Kapinos, T. (creador) (2015). *Lucifer*. Jerry Bruckheimer Television, Warner Bros. Television et al.
- Kastor, F. S. (2005). The Satanic Pattern. En H. Bloom (Ed.), *Bloom's Major Literary Characters: Satan*. Philadelphia: Chelsea House, pp. 55-70.
- King, P. (2012). Augustine and Anselm on Angelic Sin. En T. Hoffmann (Ed.), *A Companion to Angels in Medieval Philosophy*. Leiden: Brill, pp. 261-281.
- Link, L. (1995). *Devil: A Mask Without a Face*. Londres: Reaktion Books.
- McCabe, J. (ed.) (2004). *Hanging Out With the Dream King: Conversations with Neil Gaiman and his collaborators*. Seattle: Fantagraphics Books.

- Mitaine, B., Roche, D. y Schmitt-Pitiot, I. (2018). Introduction: Adapting Adaptation Studies to Comic Studies. En B. Mitaine, D. Roche e I. Schmitt-Pitiot (Eds.), *Comics and Adaptation*. Trad. A. Rommens y D. Roche. Edición de Kindle. University Press of Mississippi.
- Moore, A. (1985). *Swamp Thing Annual* nº2. Nueva York: DC Comics.
- Olson, S. P. (2005). *Neil Gaiman*. Nueva York: The Rosen Publishing Group.
- Pérez Bowie, J. A. (2009). Sobre reescritura y nociones conexas: un estado de la cuestión. En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 21-44.
- Pratt, H. J. (2017). Comics and Adaptation. En F. Bramlett, R. T. Cook y A. Meskin (Eds.), *The Routledge Companion to Comics*. Nueva York: Routledge, pp. 230-38.
- Round, J. (2010). 'Is this a Book?' DC Vertigo and the Redefinition of comics in the 1990s. En P. Williams y J. Lyons (Eds.), *Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 14-30.
- Russell, J. B. (2005). Lucifer in High Medieval Art and Literature. En H. Bloom (Ed.), *Bloom's Major Literary Characters: Satan*. Philadelphia: Chelsea House, pp. 125-54.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Nueva York: Routledge.
- Tyrrell, T. (Summer 2016). 'I didn't say it. Milton said it. And he was blind': Alan Moore, Neil Gaiman and *Paradise Lost*. *The Luminary* 7, pp. 26-39.

**Abstract:** The aim of this paper is to examine the intertextual processes affecting Lucifer Morningstar and their convoluted continuity from *The Sandman* comic books (1989-96) to the spin-off *Lucifer* (1999) and the homonymous TV show (2016-ongoing).

It is noteworthy that the various literary sources employed by Neil Gaiman to create his Lucifer (from classic literature and biblical tradition to DC's superhéroes) did not exercise the same level of influence during *The Sandman's* complete run. Instead, the centrality of each of them fluctuated over the years. As a result, all three of Lucifer's appearances can be regarded as semi-independent versions of the character, the third one serving as the base for later adaptations. Regarding the TV show, this translated in a delicate intertextual balance between the original comic book and its common literary sources: by targeting both the comic book reader and a non-specialized audience familiar only with the judeo-christian myth of the Devil, it was mandatory to maintain multiple "loyalties" that are impossible to conceptualize using conventional reception chains. This makes *Lucifer* a paradigmatic case of analysis for Adaptation Studies in the sense that it highlights some of its most extreme scenarios.

**Keywords:** Lucifer - *Sandman* - Adaptation Studies - Intermediality - Comic books.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar os processos de intertextualidade que dizem respeito ao caráter de Lucifer Morningstar e a problemática continuidade deles desde o gibi *The Sandman* (1989-96) até o spin-off de *Lúcifer* (1999) e a adaptação televisiva de mesmo nome (2016-presente). Vale ressaltar que as diferentes fontes usadas por Neil Gai-

man para projetar seu Lúçifer (que vão desde a literatura clássica e tradição bíblica mesmo super-heróis da DC) não exerceu uma influência constante em todo O Homem de Areia, mas o peso de cada um oscilou ao longo dos anos. Assim, as três aparições do personagem constituem três versões semi-independentes dele, sendo esta última a que serviu de base para adaptações subsequentes. Na série de TV, isso leva a um complicado equilíbrio intertextual em relação ao quadrinho original e sua herança cultural comum: apelando tanto para os leitores de quadrinhos quanto para os telespectadores casual (familiarizado apenas com o mito do demônio judaico-cristão), é necessário manter múltiplas “lealdades” impossíveis de reduzir às cadeias convencionais de recepção. Tudo isso torna Lúçifer um caso exemplar para estudos de adaptação, pois ilustra diversas situações de limite associadas a essa prática.

**Palavras chave:** Lúçifer - Sandman - estudos de adaptação - intermedialidade - quadrinhos.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---