

DRESSED TO DECEIVE: DON JUAN AND THE PROBLEM OF EVIL (17TH CENTURY)

LEONARDA RIVERA

ORCID.ORG/0000-0002-1301-4829

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

leonardarivera@filos.unam.mx

Abstract: *This paper pretends to analyze some similarities and the differences between the devil of the Baroque Theater and Don Juan of the 17th Century, emphasizing some aspects that the public of the time used to associate with the personification of Evil. The Literature of the Spanish Golden Age not only record the anthropomorphic transformation of the Devil, but also shows the moment in which the Demon of Renaissance and medieval iconography begins to coexist with the demons that walk in the Theaters and “Corrales” of the Baroque dressed as gallant or with animal skins.*

KEYWORDS: DRESSED AS GALLANT; DEMON OF RENAISSANCE; THEATER; DON JUAN; THE EVIL

RECEPTION: 04/10/2021

ACCEPTANCE: 13/01/2022

VESTIDO PARA ENGAÑAR: DON JUAN Y EL PROBLEMA DEL MAL (SIGLO XVII)

LEONARDA RIVERA

ORCID.ORG/0000-0002-1301-4829

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

leonardarivera@filos.unam.mx

Resumen: En este artículo pretendo analizar algunas similitudes entre los diablos del teatro del Barroco y el don Juan del siglo XVII, al destacar algunos aspectos que el público de la época solía relacionar con la personificación del mal. La literatura del Siglo de Oro no sólo registra la transformación antropomórfica del Diablo, sino que marca el momento en el que el Demonio de la iconografía renacentista y medieval comienza a convivir con los demonios que se pasean en los teatros y corrales del Barroco vestidos de galán o de pieles.

PALABRAS CLAVE: VESTIDO DE GALÁN; DEMONIO DEL RENACIMIENTO; TEATRO; DON JUAN; EL MAL

RECEPCIÓN: 04/10/2021

ACEPTACIÓN: 13/01/2022

Durante los siglos XVI y XVII, el Demonio no sólo adquiere rasgos más humanos, sino que su imagen también agrupa una serie de elementos que transfieren “el Mal a la esencia de la naturaleza humana” (Muechbled, 2002: 72). El Diablo, que durante siglos había sido representado con características zoomorfas y vinculado a los desastres naturales, a las plagas y las enfermedades, de pronto adoptaba formas humanas. Uno de los espacios donde se vio escenificada esa transformación fue el teatro del Siglo de Oro, donde el Demonio fue dejando poco a poco sus monstruosas y pintorescas formas medievales y comenzó a pasearse “vestido de galán”.

La primera parte de este texto explora brevemente algunas características atribuidas a los demonios medievales, para luego detenerse en la revisión de la fisonomía de los demonios que se paseaban “vestidos de galán” o “vestidos de pieles” en los corrales del Siglo de Oro. Asimismo, la segunda parte intenta responder la pregunta: ¿existen algunas semejanzas entre el don Juan del siglo XVII y los demonios que aparecen en escena bajo la piel de enigmáticos y gentiles hombres de mundo?

EL DEMONIO Y LOS BESTIARIOS

Desde que el Diablo adquiriera su estatuto de oficialidad en el VI Concilio de Letrán (Cohen, 2013: 46), hasta la obra *El diablo mudo* (1999 [1660]), de Calderón de la Barca, habían pasado ya más de cuatro siglos de una historia fascinante de metamorfosis y transmigraciones. Los diablillos grotescos, de mirada fija y sonrisa malévola, que pueblan obras como el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (ca. 1501) de Hieronymus Bosch, y que a principios del siglo XVII aún se pueden encontrar en obras como *Las tentaciones de San Antonio* (siglo XVII), de Jan Brueghel de Velours, comenzaban a convivir con otras fisonomías del Diablo, que empezaba a pasearse “vestido de galán” o “cubierto de pieles” por los corrales del Siglo de Oro.

El mundo medieval reunió una galería de animales reales e imaginarios que *de facto* estaban relacionados con el Demonio. En los llamados *Bestiarum* (libro de las bestias) de la época es frecuente encontrar a la cabra y al macho cabrío relacionados con el Demonio para enfatizar su carácter lascivo, pero no son

los únicos: el dragón también aparece vinculado al mal,¹ pues se le representa como un enorme reptil de cuyo hocico salen bocanadas de fuego y cuyos ojos asemejan dos antorchas encendidas. Se creía que cuando el Demonio salía de su cueva se transformaba en este animal y volaba por los cielos engañando a los necios con falsas ilusiones y placeres carnales (Valentini y Ristorto, 2015: 18). Robert Muchembled ha observado que, en los libros de demonología de la Edad Media, se relaciona la historia de la serpiente con los hombres malvados, es decir, el tirano, el rebelde, el concupiscente, etcétera (2002: 21). Por otro lado, no debe olvidarse que durante siglos se creyó en la existencia de una estirpe completa de hombres malvados que descendían directamente de la unión de Lilith con los demonios.²

Los dioses paganos, representados como híbridos mitad hombre-mitad animal, fueron reapropiados por la iconografía medieval para dar cuerpo al mal, aunque probablemente esa animalidad proyectada en el Diablo era más bien un síntoma del miedo creciente a la propia irracionalidad del ser humano. En su libro *The Beast within: Animals in the Middle Ages*, Joyce E. Salisbury sostiene que:

[...] la evolución del miedo a los animales en el fin del medievo revelaba un temor a la bestia interior que habita en el ser humano capaz de borrar sus rasgos de racionalidad y espiritualidad para no dejar más que los apetitos bestiales de concupiscencia, de hambre y violencia. (1994: 134-135)

- 1 En el *Libro de Daniel* se lee: “Yo adoro al Señor, mi Dios, porque él es Dios vivo. Dame autorización y yo mataré a este dragón sin espada ni palo” (xiv: 25). Edición Nueva Biblia Española, trad. Jesuitas del Pontificio, Roma, Instituto Bíblico de Roma, 1975
- 2 En la tradición hebrea encontramos que Dios creó a Lilith del mismo polvo que a Adán, aunque también utilizó sedimento. “Adán y Lilith nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, Lilith se sentía ofendida por la postura reclinada que él exigía. ‘¿Por qué he de yacer yo debajo de ti? —preguntaba— Yo también fui hecha con polvo y, por tanto, soy tu igual’. Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilith pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó” (Graves y Patai, 1986: 79).

Los medievales sabían que la animalidad residía en el ser humano, pero había sido domada por la espiritualidad y por la fe en Dios. No resulta extraño que resaltaran la fealdad de los animales vinculados con el Demonio, pues querían dejar en claro que, cuando el ser humano se dejaba arrastrar por el mal, dejaba salir de sí su parte más oscura y grotesca.

En las hagiografías medievales también se pueden encontrar descripciones sobre el aspecto horripilante del Demonio; por ejemplo, “la de San Afra en el siglo VIII presentó a un demonio negro, desnudo, cornudo, de piel arrugada; en la de San Dunstán, en el siglo X, el santo se libró de él agarrándolo de la nariz con unas pinzas al rojo vivo” (Zamora Calvo, 2016: 129). Por su parte, en *La vida de San Millán*, Braulio, obispo de Zaragoza (ca. 639-640), señala dos elementos característicos del maligno: es un ente asociado al fuego y emite un olor nauseabundo (*apud* Valcárcel, 2003: 136-140).

Durante siglos, el Demonio había estado relacionado con los espíritus impuros. En la *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Robert Muchembled muestra que sólo a partir del siglo XII se desarrolla la idea de que los demonios inmateriales podían tomar distintas formas y copular con los seres humanos: “Estas relaciones contra natura se encuentran al mismo tiempo definidas como bestiales y están estrechamente relacionados con las herejías” (Muchembled, 2002: 41). Gran parte del contenido de libros como el *Malleus Maleficarum* se sustentaba en la unión carnal que se creía que se daba entre las brujas y el Diablo en los llamados aquelarres.

En su libro *Las brujas y su mundo*, Julio Caro Baroja recupera una serie de narraciones populares sobre el Demonio que se “transmuta” en animal para copular con una mujer. El investigador transcribe la historia de una monja del siglo XVII, doña Micaela de Aguirre, una mujer perfecta y dedicada a Dios a quien el Demonio comienza a perseguir. El punto crucial de la narración es el momento en el que éste, bajo la figura de un caballo, la visita en su aposento:

[...] venía él [Diablo] en figura de un caballo bien herrado, y subiéndose sobre la cama, se ponía de pies sobre Micaela, y haciendo del pisado la pisaba, y maltrataba a modo de un caballo bravo e indómito, que aviendo derribado al jinete le acozea, maltrata y pisa, sin dexarle apenas hueso sano; y dexandola así, molida, desaparecía el frisón del Infierno. (Caro Baroja, 1966: 100)

Esto, que en la literatura clásica griega podría parecer común, de pronto adquiriría un sentido negativo y se vinculaba *de facto* con el mal.³ Las mitologías griega y latina están llenas de animales híbridos: sátiros, minotauros y centauros que, durante la Edad Media, poco a poco fueron vinculados con la imagen del Demonio. Todavía en el siglo xvi, Hieronymus Bosch poblaba obras como el *Tríptico del carro de heno* (ca. 1502) de animales nocturnos, demonios híbridos y con cabeza de perro. Robert Muchembled describe detalladamente cómo los primeros rasgos de animalidad atribuidos al Diablo, en realidad, sugieren, de un modo puramente metafórico, la barba del macho cabrío y las orejas velludas: “del dios Pan parece haber tomado prestado los rasgos iconográficos como los cuernos, el vellón de macho cabrío que cubre su cuerpo, el poderoso falo y la gran nariz” (2002: 28). Por otro lado, los animales vinculados al Demonio servían para contrastar la suma belleza de Dios: el Diablo y sus criaturas no podían ser bellas porque éste era un atributo divino: “La imponente fealdad de esta criatura patética se yergue en completo contraste con la belleza de Dios” (Burton, 1994: 187).

Aunque durante gran parte de la Edad Media el Diablo estuvo presente en la vida religiosa y cultural de Europa, fue hasta después de la reforma de Lutero cuando se desató “un verdadero maremoto diabólico” (Muchembled, 2002: 131).⁴ Al Diablo se le veía por todas partes; había dejado de ser esa figura horripilante que tentaba a los monjes en los monasterios para volverse uno de “los protagonistas de la cultura barroco-renacentista” (Lisón Tolosana, 1990: 77). Ese diablillo medieval que aparece en los relatos de Raoul Glaber,

3 En la tradición clásica griega, el rapto de Europa por Zeus, convertido en toro, o la seducción a Leda no necesariamente estaban vinculados al mal. Ser tocado o raptado por un dios obviamente entrañaba la fuerza impura que acarrea lo sagrado, pero no tenía la vinculación que en la Edad Media se establecerá entre el cuerpo de la bruja y el Demonio. Sobre el rapto de Europa, véase Calasso, 2006: 12-18.

4 Los llamados *Teufelsbücher* (libros del diablo) tuvieron su época dorada desde la muerte de Lutero, en 1546, hasta principios del siglo xvii, y, en su mayoría, fueron redactados por pastores luteranos. Su éxito en la Europa renacentista muestra una creciente fascinación por el Diablo. También hay que recordar que el viejo tema medieval del pacto con el diablo adquirirá una nueva dimensión precisamente en esa época (Muchembled, 2002: 136-138).

recogidos por Georges Duby en *El año mil*,⁵ poco a poco fue sustituido por atractivos demonios, como el Angelio de Mira de Amescua, quienes aparecían vestidos de gala o bajo la piel de enigmáticos caballeros; asimismo, el fuego que emanaba de la boca del dragón, antiguamente relacionado con el Diablo, también fue reemplazado por la llama del concupiscente.

EL DEMONIO ENTRA “VESTIDO DE GALÁN”

Uno de los grandes protagonistas del teatro áureo es el Demonio,⁶ en tanto asoma en el corpus de casi todos los autores de la época. En la obra de Pedro Calderón de la Barca aparece en, por lo menos, 47 autos sacramentales y cuatro tragedias (Regalado, 1995: 874). Lisón Tolosana también identifica 22 autos sacramentales de Lope de Vega que tienen al Diablo como protagonista o como personaje secundario (1990: 81). Otros de los diablos más emblemáticos del Siglo de Oro son Angelio, creación de Mira de Amescua, quien lo describe como un enigmático galán que tienta a fray Gil en *El esclavo del demonio* (1612), y el Diablo de *El mágico prodigioso* (1985 [1637]), a quien

5 Raoul Glaber narra su experiencia con un diablo que apareció en su habitación bajo la forma de un enano con aspecto horrible: “era, según pude juzgar, de baja estatura, de cuello menudo, un rostro demacrado, ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las ventanas de la nariz dilatadas, la boca prominente, los labios hinchados [...] una barba de macho cabrío, las orejas velludas y aguzadas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo en punta, el pecho inflado, la espalda gibosa, las nalgas temblorosas, la ropa sucia, enardecido por su esfuerzo y con todo el cuerpo inclinado hacia adelante” (*apud* Muchembled, 2002: 24).

6 En algunas obras dramáticas áureas, se utilizan indistintamente *Demonio*, *Diablo* y *Satanás*. Por ejemplo, en los títulos *El esclavo del demonio* (1612), de Mira de Amescua, o *El diablo mudo* (1999 [1660]), de Calderón de la Barca, el personaje luciferino es mencionado indiferenciadamente como Diablo, Demonio y malvado; y casi siempre aparece para tentar al protagonista o para multiplicar y complicar el enredo de la acción. En su libro *Satán en horas bajas*, Manuel Fraijó sugiere la siguiente distinción: “demonios o espíritus impuros, como súbditos del diablo, y Satán como jefe de todos” (1993: 15); esta clasificación aparece ya en algunos tratados medievales de demonología.

Calderón le regala una de las entradas más triunfales: “y entra el demonio vestido de galán” (1985 [1637]: vv. 320). Lo anterior responde a que el teatro de la época no sólo registra uno de los momentos más fascinantes de la historia del Diablo, al escenificar su transformación antropomórfica, sino que también contribuye al proceso de popularización de la nueva fisonomía.⁷

Cuando el público de la época veía entrar en escena al Demonio vestido de galán o de salvaje, sabía que algo relacionado con la *voluptas carnis* estaba a punto de ocurrir. La perdición de la que es objeto Cipriano en *El mágico prodigioso* está vinculada con el placer carnal: el deseo desmedido que siente por Justina, y la desesperación por no poder poseerla. Desde el primer acto, el público lo podía adivinar: ese joven estudioso, que aparece leyendo la *Historia Naturalis* de Plinio, pronto será tentado por el Demonio, quien entra en escena “vestido de gala”, y finge estar perdido y buscando el camino a la populosa Antioquía. El Demonio intenta incitarlo vía el conocimiento, pero, al no tener éxito, acude a la bella Justina, por quien Cipriano pierde la cabeza y termina vendiendo su alma: “Pues tanto tu estudio alcanza, / yo haré que el estudio olvides, / suspendido en una rara / beldad” (1985 [1637]: vv. 310-313). A diferencia de lo que ocurre en la tradición protestante del mito fáustico, Cipriano no sólo pedirá ser el mayor mago que ha visto el mundo (vv. 2023-2025), sino que su obsesión por una vida sensual dejará en segundo plano cualquier ansia de saber;⁸ el mayor anhelo de Cipriano será “poseer a

7 En su texto “El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del barroco español”, David Vásquez describe cómo la palabra escénica no sólo construye una nueva imagen del Diablo en el siglo XVII, sino que también la promueve. El autor se centra en *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El mágico prodigioso* y *El veneno y la triaca*, ambas de Calderón de la Barca, y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. En mi artículo, sólo he tomado en cuenta las dos primeras, pues en ellas, el Demonio aparece bajo el aspecto de un enigmático galán.

8 En *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, el Demonio le dice a don Gil: “[me llamo] Angelio, y vivo espantado / de lo poco que has gozado / gusto de juegos y damas” (1959: vv. 1396-1398). Angelio arrastrará hasta la perdición tanto a don Gil como a la hermosa Lisarda, aunque nada podrá hacer con la dulce Leonor, quien no sucumbirá a sus tentaciones.

Justina”, es decir, su perdición y sus tratos con el Demonio tendrán en su centro la *voluptas carnis*.⁹

En su libro *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Antonio Regalado observa que, la mayoría de las veces, las víctimas en Calderón sólo reconocen al Diablo cuando ya es demasiado tarde, cuando el mal ya está hecho (1995: 874). En el caso de Cipriano, cuando éste descubra que “el vestido de galán” o el vestido de mago es, en realidad, el Diablo, su deseo por poseer a Justina ya será demasiado grande y no podrá volver atrás; de esta manera, ya sin dudar, firmará la cédula diabólica. A través de los secretos de la magia, el Demonio tratará de tentar a Justina, quien ya había decidido entregar su vida al Dios cristiano. El Demonio intentará poner en escena una de las máximas de la época: el Diablo mueve a su antojo a las mujeres; esta sentencia, sin embargo, no se comprobará en *El mágico prodigioso*.

Prácticamente un siglo y medio antes, los autores de *Malleus Maleficarum. Maleficas & earum hæresim, ut phramea potentissima conterens* (1486)¹⁰, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, no sólo habían instalado en el imaginario popular que el lenguaje del Demonio es el engaño, sino que habían enfatizado que la relación del Diablo con los humanos se da en la *concupiscentia carnis*,¹¹ y sus

9 El elemento central del tema fáustico en la tradición española del Siglo de Oro está relacionado con el placer sexual. Los faustos españoles venden su alma para poder gozar o poseer a una mujer que, en principio, les parece inalcanzable; lo vemos en Mira de Amescua, en Calderón, en Lope de Vega. Estos faustos son una especie de contraejemplo de don Juan: desean saciar sus deseos, siempre vinculados a los placeres terrenales, pero no pueden lograrlo por sí mismos; mientras que, en la tradición protestante, el tema fáustico siempre tiene un fin trascendental.

10 Publicado a finales del siglo xv, el también llamado “Manual del perfecto cazador de brujas” fue impreso bajo el beneplácito de Inocencio III, y es probablemente uno de los libros del Renacimiento más editados. Parece ser un tratado sobre las debilidades del cuerpo: hay pasajes que constituyen un ataque explícito a los placeres femeninos, pero también evidencian las fantasías eróticas de los hombres que lo escribieron (Cohen, 2013: 45).

11 Es necesario recordar que en el libro ix, capítulo x, *De Genesi ad Litteram*, San Agustín vincula la concupiscentia y el deseo con el pecado original “*Libidinus morbus ex peccato*”. La concupiscentia procede del pecado. Hay una excelente traducción en línea, realizada

víctimas preferidas, desde la tentación de Eva, son las mujeres. Los inquisidores dominicos habían acrecentado la creencia de que los órganos sexuales femeninos eran “un espacio privilegiado de contacto con el diablo” (Cohen, 2013: 45). Para ellos, las mujeres estaban siempre dispuestas a ejecutar una orgía con el Demonio. De hecho, el *Malleus Maleficarum* fue publicado con una serie de grabados donde se puede ver al Demonio copulando con las brujas o celebrando aquelarres. En varios pasajes se narra que la pasión carnal en las mujeres es insaciable y, por lo mismo, siempre están como instrumentos dispuestos a que un conjunto de diablillos ejecute una sinfonía orgiástico-diabólica con ellas. El *Malleus Maleficarum* resalta también la creencia de que, a diferencia de las mujeres, los hombres están dotados de libre albedrío, por el que pueden decidir entre el bien y el mal, mientras que desde las *Sagradas Escrituras* la mujer está relacionada con el mal.¹²

Y SALE EL DEMONIO VESTIDO DE PIELES

En el catálogo de las transmutaciones del demonio a lo largo de la historia de Occidente, no se puede dejar de lado la figura del salvaje; éste no era sólo el hombre bárbaro, el falto del lenguaje y la razón, el que vive allende a las fronteras de la civilización, sino que su figura estaba particularmente relacionada con los dioses paganos. Recordemos que en *Las cadenas del demonio*, la princesa encarcelada, Irene, confunde al Demonio con Astarot, el dios pagano que su pueblo adoraba: “¿Quién eres, gallardo joven / [...] / viva copia eres de aquel / ídolo que en nuestro templo, / con el nombre de Astarot, / adora todo este reino [...]” (Calderón de la Barca, 1830).

por Lope Cilleruelo, disponible en [https://www.augustinus.it/spagnolo/genesi_lettera/genesi_lettera_09.htm], consultado: 9 de junio de 2021.

12 En uno de los pasajes del *Malleus Maleficarum* podemos leer: “la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los *Proverbios*, hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva” (Kraemer y Sprenger, 1976: 106).

Si revisamos la iconografía medieval, podemos observar que el Demonio muchas veces adquiriría las características y los rasgos de los dioses paganos. Cualquiera que adorara a un dios distinto al cristiano estaba situado en el peligroso territorio conocido como el *limes*, la frontera que divide el mundo y el no mundo, lo conocido y lo desconocido (Trías, 1985).

El mundo medieval había encontrado en la figura de Satán al depositario de todos los males del mundo. La teoría privacionista de San Agustín había intentado mostrar que la existencia del mal es compatible con la de un Dios todopoderoso e infinitamente bueno, pero, en primer lugar, debía explicar por qué Dios, en su infinita bondad, permitía la existencia del mal. San Agustín había dicho que el mal no existe por sí mismo, sino que constituye una “privación” o ausencia del bien. El mal existía porque las criaturas tenían la posibilidad de corromperse, es decir, el mal no es otra cosa más que la corrupción o la pérdida de las características que constituyen a todo ser, pero, por sí mismo, no existe (San Agustín, 1964, VII, 12, 18). Por otro lado, el mal nada tenía que ver con Dios, pues su origen estaba relacionado con el libre albedrío con el cual Dios había dotado al hombre.

Todavía en el siglo XVI, al trazar una jerarquización de los demonios en su *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada intenta explicar que los males causados por los desastres naturales están relacionados con los demonios incorpóreos que habitan los aires, mientras que la existencia del mal moral se explica por el libre albedrío. Para el Cristianismo, el salvaje y sus dioses eran la representación del hombre en su estado animal, lejos de la civilización o del reino de la razón (Egido, 1983: 173). En muchas obras del Siglo de Oro, el Demonio aparece vinculado con el vestido de pieles; por ejemplo, en *El diablo mudo*, Pedro Calderón de la Barca abre con una escena donde aparecen el hombre vestido de pieles y el Demonio luchando:

HOMBRE Primer delito, en quien
las ciencias aprendí del mal y el bien,
¿qué pretendes de mí
si ya a tu saña mi valor rendí?

Cayendo y levantando

DEMONIO Que pues del bien y el mal
sabes, sepas también que eres mortal,

pues Pablo ha de decir
que se vio por el Hombre introducir
el pecado, y por él
la muerte. (1999 [1660]: vv. 1-10)

En el texto “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, Aurora Egido señala que, en la Antigüedad, se solían identificar las pieles y el cabello largo con el apetito sexual y con lo diabólico. El instinto sexual siempre aparecía vinculado con el salvaje, con quien no tiene cultura ni lenguaje (1983: 173). En *Las Batuecas del Duque de Alba*, de Lope de Vega, también leemos: “sale Mileno, bárbaro, con melena cresta y pieles toscas” (*apud* González Fernández, 2020: 105).

Cabe recordar que la tradición clásica relacionó a los sátiros con un insaciable apetito sexual. En la mitología griega, estas criaturas aparecen como los agresores sexuales por antonomasia; de hecho, el adjetivo más común para referirse a ellos es *lascivo* (González Fernández, 2020: 97-99). Por su parte, la tradición cristiana, al configurar las diversas fisonomías del Diablo, reinterpreta la figura del sátiro como un Demonio belludo, resaltando —como se puede imaginar— su insaciable apetito sexual. En los grabados del Renacimiento es frecuente encontrar al macho cabrío con su miembro erecto y a un grupo de mujeres desnudas danzando a su alrededor.¹³

Pero, si en los grabados de los siglos XVI y XVII la desnudez de las brujas y el Diablo (macho cabrío) se representaba abiertamente, eso mismo suponía un problema para los escenógrafos del Siglo de Oro, pues, ¿cómo podían mostrar sobre las tablas la desnudez sin llamar la atención de la Junta de Reformación?¹⁴ Una de las formas que habían encontrado consistía en que

13 En su libro *El dios Pan y los paisajes pánicos: de la figura divina al paisaje religioso*, Cardete del Olmo enfatiza que la diabolización del dios Pan se acentúa en la época tardoantigua, cuando la tradición cristiana adjudica una serie de características negativas a las cabras; John Milton, por ejemplo, al referirse a Pan, destaca “su sexualidad desbordante, lujuriosa y criminal, ejemplo vivo de la naturaleza sexual del Diablo” (2015: 47).

14 Se sabe que en 1625, la Junta de Reformación, creada a instancias del conde-duque de Olivares, emitió una resolución contra Tirso de Molina en la que ordenaba su reclusión en el monasterio de Cuenca por escribir comedias profanas y de malos incentivos y ejemplos,

los actores aparecieran vestidos con pieles. El público de la época ya conocía una serie de artilugios teatrales, y sabía que el vestido de pieles representaba al Demonio o a alguien perdido en los deseos carnales:

[...] las pieles venían a recubrir de este modo una desnudez imposible de llevarse a la escena, y testimonio de la conciencia del pecado original, de la vergüenza del hombre y la mujer al sentirse cuerpo (Gen. 2.3,7.) El género humano, perdido y desterrado, deambularía así en hábito de salvaje peregrino hasta ser rescatado y revestido de gracia por el final eucarístico. (Egido, 1983: 175)

Otra de las obras de Calderón donde se presenta al Demonio vestido de salvaje es *El valle de la Zarzuela*, en la cual sale ataviado de pieles, y en la cabeza porta una media visera, en forma de testa de león (2013: acot. al v. 1). Al salir a escena, lo primero que hacía era mirar a los espectadores causando una gran impresión. El mensaje era simple: el demonio-león, con ayuda de la culpa-fiera (esta última es otro de los personajes de la obra), destruiría cualquier esperanza de salvación presente en el hombre.

VESTIDO PARA ENGAÑAR

A partir de aquí, intentaré mostrar algunas similitudes entre el Demonio que aparece con el atuendo de un hombre de mundo y el don Juan del siglo XVII; asimismo, trataré de destacar algunos aspectos que el público de los corrales del Siglo de Oro solía relacionar con la personificación del mal. Seguiré una hipótesis de Aurora Egido, quien, en su texto “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, señala que el primer don Juan no sólo quiere

y se pedía su destierro y excomunión mayor en caso de reincidir. El edicto firmado por el duque dice: “El escándalo que causa un frayle merçenario que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con Comedias que haçe profanas y de malos incentivos y exemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S. M. de que el Confessor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor *late sententiae* para que no haga comedias ni otro género de versos profanos. Y esto se haga luego” (*apud* Pérez Calvo, 2017: 229).

ser como Dios —ápice de su voluntad y libre albedrío—, sino que se asemeja llamativamente a los diablos del teatro barroco (1988: 38).

El Burlador de Sevilla y convidado de piedra (1630) abre con la escena en la que don Juan engaña a Isabela. El Tenorio, amparado bajo la oscuridad de la noche, le hace creer a Isabela que se trata de su prometido Octavio y goza de ella.

Salen Isabela, Duquesa, y Don Juan Tenorio de noche:

Isabela: Salid sin hacer ruido,

Duque Octavio.

Don Juan: El viento soy.

Isabela: Aún así, temiendo estoy

que aquí habéis de ser sentido,

que haberos dado en palacio

entrada de aquesta suerte

es crimen digno de muerte.

Don Juan: Señora, con más espacio.

Te agradeceré el favor.

Isabela: Mano de esposo me has dado,

Duque.

Don Juan: Yo en ello he ganado. (vv. 1-12)

[...]

Isabela: Muerta soy

¿Quién eres?

Don Juan: Un hombre soy,

que aquí ha gozado de ti.

Isabela: ¿No eres el Duque?

Don Juan: ¿yo? No.

Isabela: pues di quién eres.

Don Juan: Un hombre .

Isabela: ¿tu nombre?

Don Juan: No tengo nombre. (vv. 22-27)

¿En qué se asemeja el don Juan que vemos en este fragmento de *El burlador de Sevilla* con el Demonio? ¿En la usurpación de la personalidad o en negar su nombre? A la pregunta “quién eres”, don Juan responde: “un hombre sin

nombre” (Molina, 2019: 3), es decir *nadie o uno como tantos*, como los que conforman la “Legión”.

En su libro *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Sigmund Méndez nos recuerda que fue en el VI Concilio de Trento donde quedó asentado que todos los niños cristianos portarían un nombre, de preferencia el de algún santo o virgen, que serviría como elemento de unidad religiosa, pues permitiría reconocer al ser humano como hijo de Dios y miembro de una comunidad. Por tanto, no tener nombre significa no pertenecer a una comunidad ni respetar sus leyes. En *El burlador de Sevilla*, cuando don Juan se asume como “un hombre sin nombre”, se desvincula de su comunidad y sus normas (Méndez, 2000: 131-132).

Se puede imaginar la fascinación que seguramente llegó a despertar el primer don Juan, quien, como si fuese un dios griego, hacía y deshacía el mundo a su antojo. El problema es que don Juan no era un semidiós, sino un simple hombre, finito y atado a una serie de circunstancias. El público de los Siglos de Oro veía escenificado el drama de un hombre que se alzaba contra la norma, contra Dios mismo, y, en ese intento por imponer su voluntad, se autodestruía. No obstante, también observaría representados en el escenario sus deseos más profundos y prohibidos, y, por un momento, sus apetitos se verían fusionados con el goce de don Juan. ¿Se cumplía así el principio de *catarsis* que Aristóteles pedía a las obras en su *Poética*?¹⁵ Imposible saberlo. Sin embargo, aunque el público participaba de los engaños y los crímenes cometidos por don Juan en el escenario, no sucedía así con el castigo que recibía. Seguramente, observaban fascinados y aterrados cómo el impío era arrastrado a los infiernos.

15 Para el tema de la *catarsis* en la tragedia griega, recomiendo el excelente trabajo “‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles”, donde Ángel Sánchez-Palencia hace una profunda revisión del sentido de este concepto y su lugar en el corpus aristotélico. El autor vincula la definición ofrecida por el estagirita sobre la esencia de la tragedia con el concepto de *catarsis*: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones” (Aristóteles *apud* Sánchez-Palencia, 1996: 129).

El don Juan del siglo xvii es uno de los primeros personajes que muestran rasgos de lo que conocemos como *individualismo moderno*,¹⁶ pero también encarna un concepto de libertad sin límites, entendida como algo inherente a la condición humana. Esta idea de libertad fascinará al Occidente moderno, pero, para los siglos xvi y xvii, aún era incomprensible, puesto que la libertad seguía vinculada a la teología: se trataba del terreno donde se escenificaba la condenación o salvación de las almas.

En algunos tratados de la época, como *El Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada, se puede constatar el énfasis en que los hombres, a diferencia de las mujeres, poseen el libre albedrío como rasgo distintivo. Si hombres como don Juan; Paulo o Enrico, del *Condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, o Cipriano, de *El mágico prodigioso* de Calderón, se entregaban al mal, lo hacían porque lo elegían como una posibilidad. El demonio podía poner delante de sus ojos diferentes tentaciones, pero, finalmente, la decisión de caer o no en el pecado estaba en ellos.

Por otro lado, cabe recordar que había una fascinación en el público del siglo xvii por las historias de hombres malvados que se redimían al final. Los corrales de la época acogen una serie de personajes que podríamos llamar *antihéroes*, en su mayoría, tentados por el demonio, como don Gil, de *El esclavo del demonio*. Aurora Egido observa que el autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* no sólo pone en escena, como protagonista, a un hombre que lleva en sí todos los trazos de un antagonista —don Juan—, sino que, además, señala su libre elección del mal (1988: 50). Sin embargo, don Juan no cabe dentro de esa galería de embaucadores e impíos redimidos o perdonados al final de sus vidas, pues él no se salva, aunque tampoco necesita del Demonio para saciar sus apetitos; no requiere ningún pacto y tampoco se aprecia que el Diabolo se atreva a tentarlo. De hecho, el don Juan del siglo xvii se asemeja a la figura del Demonio que toma el cuerpo de un gentil caballero y engaña a la mujer que desea.

En el libro *El Jardín de flores curiosas en el que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia y geographia, con otras curiosas y apacibles*

16 Cfr. Watt, I., (2009). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

(2012 [1570]),¹⁷ Antonio de Torquemada, siguiendo a Santo Tomás, presenta diversas transmutaciones del Demonio, corroboradas por los teólogos anteriores a él (Egido, 1988: 48). Torquemada y sus interlocutores ofrecen un catálogo de temas curiosos, entre ellos, las apariencias que puede adquirir el Diablo para engañar a los seres humanos. El escritor leonino, muy acorde con las discusiones de la época, expone que las mujeres son más susceptibles a ser engañadas por el Diablo,¹⁸ sobre todo, porque éste puede aparecer vestido de galán. Los demonios engañan a las mujeres tomando la figura de atractivos y gentiles hombres de mundo. Uno de los interlocutores de Torquemada, Luis de los Santos, enfatiza la habilidad del Demonio para transfigurarse en un caballero seductor:

[...] ésta era una doncella rica y hermosa y de muy gran calidad, la cual viendo un caballero muy gentilhombre y rico que estaba en el mismo pueblo, enamorándose dél, le miraba con muy gran afición y voluntad, sin que el caballero supiese ni entendiese cosa ninguna; y así se pasaron algunos días, sin que ella por su honestidad hiciese ninguna muestra de sí para ser entendida, si no fue de un demonio que, viendo el aparejo que se le ofrecía para poder engañarla, tomando la misma figura de aquel caballero y tratando amores con ella, de

17 Los fragmentos citados en este texto pertenecen a la versión electrónica de *El jardín de flores curiosas*, preparada por Enrique Suárez Figaredo (Torquemada, 2012 [1570]), aunque también se consultó la edición de Giovanni Allegra publicada por la editorial Castalia. En su introducción, Suárez Figaredo sostiene que Giovanni Allegra modernizó en exceso la ortografía en su versión, y que, incluso, llegó a modificar formas verbales (por ejemplo: habemos -> hemos; deciros he -> os diré, etcétera); por tal motivo, y por su fácil acceso en línea, he optado por seguir su edición.

18 De acuerdo con Manuel Fraijó, en la mayoría de los exorcismos llevados a cabo por la Iglesia católica, las víctimas casi siempre son mujeres. No debe olvidarse que en Toulouse, en 1275, la primera persona acusada de brujería y de mantener vínculos con el demonio fue una mujer: “La persecución, caza y quema de brujas es uno de los capítulos más tenebrosos de la historia de la Iglesia cristiana en Europa. Los historiadores más comedidos hablan de un millón de víctimas. Sólo en 1617 fueron quemados en el obispado de Würzburg 300” (1993: 13).

tal manera la persuadía que cumplierse su voluntad que ella vino en hacerlo, cumpliendo primero con lo que a su honestidad convenía en hacer que se desposase con ella. El demonio lo hizo, y así, venía muchas noches, y estaba con ella en la cama como si fuera el mismo gentilhomme que ella tenía por cierto que era; y desta manera se pasaron algunos meses, persuadiéndola siempre el demonio a que no le enviase mensaje ninguno, porque convenía por entonces estar el negocio secreto, y que él, cuando la viese, disimularía, como si apenas la conociese. Y con esta cautela, aunque algunas veces se hallaba en presencia del verdadero enamorado, pensaba que era disimulación la suya en no le hablar ni dar a entender cosa de lo que tocaba a sus amores. (Torquemada, 2012 [1570]: 722-723)

La forma en cómo se desenvuelve el Demonio en este pasaje de *El jardín de flores curiosas* nos recuerda un poco a aquel don Juan que se desliza por los aposentos de Isabela en el primer acto de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Por otro lado, aunque no tiene que ver con el problema del mal ni con sus posibles vínculos donjuanescos, me gustaría mencionar que, en las últimas décadas, se ha discutido mucho sobre la autoría y los orígenes de *El burlador de Sevilla*. Hay documentos que muestran que probablemente no sea una obra de Tirso de Molina, sino de Andrés de Claramonte (García Gómez, 2006); sin embargo, no debe olvidarse que la figura pronto trascendió a la de su autor, y se convirtió en una de las más recreadas en la Modernidad.

¿Por qué fascina don Juan? El contenido de la primera versión no presenta algo desconocido para el público de la época. En *El infamador* (1581), Juan de la Cueva ya había prefigurado al galán fanfarrón, quien, al verse rechazado por la bella Eliadora, intenta tomarla por la fuerza y, al final, es condenado y ejecutado por las leyes del hombre —a diferencia de don Juan, a quien sólo un poder sobrenatural será capaz de ajusticiar—. Algunos rasgos donjuanescos también se encuentran en obras como *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega, o *La infeliz Dorotea*, atribuida a Andrés de Claramonte, donde un astrólogo es detenido en palacio tras profanar la habitación de una doncella.

Asimismo, existe una comedia de Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar* (1638-1639), que autores como Sigmund Méndez (2000: 198-200) han incluido en la lista de obras calderonianas con rasgos del tema fáustico. El personaje principal es un hombre llamado don Juan, burlador y calavera como los donjuanes áureos, quien un día conoce a una mujer bellísima; la

desea profundamente, pero ella es la prometida de su mejor amigo, don Luis. Los dos amigos están a punto de emprender un viaje como parte del ejército del rey, y, sin que los caballeros se enteren, ocurre una tragedia terrible: la casa de aquella mujer bellísima, llamada Leonor, es consumida por un incendio. Don Pedro, el padre de don Juan, creyendo que su hijo ya había viajado junto con el ejército, invita a la desafortunada Leonor a su casa para salvarla de la orfandad en la que había quedado. Mientras tanto, don Juan no deja de pensar en ella y, en su mente, jura que “daría su alma por poseerla”. Por motivos desconocidos, don Juan debe volver a la casa paterna, sin saber que una invitada de su padre ocupa su habitación. Así, tras haber anhelado con todas sus fuerzas a Leonor y haber sugerido la intervención del Diablo, se llevará una sorpresa al abrir su habitación y encontrar a la hermosa dama tendida en su cama.

Ahora bien, podría decirse que dos de los lugares más comunes del teatro de los Siglos de Oro aparecen reunidos en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*: por un lado, el tema del gentil caballero que engaña a las protagonistas para obtener sus favores sexuales; por otro, la historia del muerto que regresa del más allá para cobrar venganza. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* escenifica la historia de un impío que se salta todas las leyes y normas terrenales, y, al final, termina destruido por una fuerza superior. Probablemente, lo que la hacía tan fascinante radica en que este primer don Juan muestra en su interior rasgos de la libertad moderna —una clase de libertad para la cual los hombres de los siglos XVI y XVII aún no estaban preparados—, y ante el horror que despertaba en el público de la época una figura que enaltecía una libertad sin límites, no podía dársele otro final que no incluyera las llamas del infierno, o bien, su vínculo con el Diablo. Si a esto se agrega la extraña seducción que la figura del Demonio ejercía en el público del Barroco, se puede imaginar una ambigua fusión entre los personajes de don Juan y el Diablo áureo: “antagonista de Dios, solía ser, a veces, un personaje brillante que seducía por su belleza y labia como Don Juan” (Egido, 1988: 50).

PARECÉIS CABALLO GRIEGO (CONCLUSIONES)

He intentado sugerir al lector la asociación, durante los Siglos de Oro —época en la cual conviven ambas figuras—, del Demonio vestido de galán o de pieles y el primer don Juan, debido a sus características. En este sentido, recuerde-

mos que en una de las primeras escenas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, don Pedro Tenorio, tío de don Juan, se refiere a él de esta manera: “pienso que el demonio tomó en él la forma humana” (1970: I, vv. 295-300); mientras que por otra parte, su insaciable apetito sexual podría encontrar su correlato en el vestido de pieles.

¿Cómo representaban la desnudez de don Juan tras el naufragio en las playas de Tarragona? En la versión del siglo XVII sólo encontramos que Catalinón emerge del mar con don Juan en brazos; ambos están mojados, mas no desnudos. En contraparte, una obra del romanticismo tardío escenifica de manera distinta la escena del naufragio. Se trata de *The Finding of Don Juan by Haidée*, de Ford Madox Brown, fechada en 1878. En esta obra podemos ver a un joven don Juan con rostro angelical, postrado en la playa y con el cuerpo desnudo tras el naufragio. En esta versión, Haidée es la equivalente a Tisbea, la pescadora de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, y aparece acompañada de otra mujer. Por los rasgos que presenta este don Juan, y por la tradición a la cual pertenece, es probable que Madox se haya inspirado en el don Juan de Lord Byron, pues el cuerpo frágil del seductor, casi andrógino, nos recuerda al personaje del romanticismo inglés que termina destruido por el amor, siempre víctima de las mujeres. Su cuerpo blanco contrasta con el juego de luces reflejado en el mar. Su desnudez es soberbia, sus formas, delicadas, pero está muy lejos ya del burlador del siglo XVII, quien sólo buscaba saciar sus deseos y destruir.

En la versión áurea, la escena donde Tisbea descubre el cuerpo de don Juan se presenta de esta forma:

Parecís caballo griego,
Que el mar a mis pies desagua,
Pues venís formado de agua,
Y estáis preñado de fuego. (1970: I, vv. 613-616)
Cuando Tisbea lo toma en el regazo dice:
Mancebo excelente,
Gallardo, noble y galán.
Volved en vos, caballero. (1970: I, vv. 647-649)

Cabe recordar que había una serie de reglas inculcadas por la tradición al público de las representaciones teatrales; una serie de elementos que, cuando

aparecían en escena, los asistentes sabían reconocer inmediatamente. Así, no sólo la forma en cómo Tisbea se dirigía a don Juan en sus diálogos le sugería al auditorio que estaba ante lo que podría considerarse una escena con connotaciones “sexuales”, sino que, posiblemente, en el escenario aparecían otros elementos que insinuaban que Tisbea sería la próxima víctima.¹⁹

Resulta probable que, en la escena donde Tisbea toma en el regazo a don Juan, éste estuviera cubierto de pieles. Se trata de una imagen fascinante para el espectador del siglo XVII, porque las pieles le estarían sugiriendo que se trataba del Demonio. Así, este personaje no sólo se asimila al Diablo oculto bajo la piel de enigmáticos caballeros y gentiles hombres de mundo, sino posiblemente también al vestido de pieles. Lo anterior responde a que ambas figuras solían relacionarse con el instinto sexual, y el don Juan del Barroco encarna la metáfora del apetito sexual.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo fue posible gracias a una beca del Programa de Estancias Posdoctorales de la UNAM, 2020.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, San, Obispo de Hipona (1964), *Confesiones de San Agustín*, Madrid, Apostolado de la Prensa.

19 Sobre la burla y el abandono de Tisbea, en su edición de *El Burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez resalta los versos 990-991, donde, tras el engaño, don Juan dice a Catalinón: “Necio, lo mismo hizo Eneas/ con la reina de Cartago” (2013: 177), pues se trata de una clara alusión a la seducción y al abandono de Dido por parte de Eneas; referencia que, al parecer, era muy popular en los romances de los Siglos de Oro. Por otro lado, un guiño más original estaría en la seducción y el abandono de Ariadna por parte de Teseo. Victoria Cirlot ha llegado a sostener que Ariadna parece encarnar la imagen misma del abandono (2021).

- Arellano Ignacio y Blanca Oteiza (2000), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos.
- Aristóteles (1974), *Poética*, traducción de Valentín García, Madrid, Gredos.
- Becerra, Carmen (ed.) (2019), *El mito de Don Juan (Antología)*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Breden, Simon (1974), “Las transformaciones del diablo y su relación con el gracioso en el teatro del Siglo de Oro”, *INTI, Revista de literatura hispánica*, núms. 83-84, pp. 75-97.
- Burton Russel, Jeffrey (1994), *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, traducción de Oscar Luis Molina, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Brown, S.L. (1974), “Lucifer and *El burlador de Sevilla*”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. xxvi, núm. 2, pp. 63-64.
- Calasso, Roberto (2006), *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Calderón de la Barca, Pedro (2013), *El valle de la Zarzuela*, edición de Ignacio Arellano, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1999 [1660]), *El diablo mudo*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1985), *El mágico prodigioso*, edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1830), *Las cadenas del demonio*, edición de Juan Jorge Keil, disponible en [<http://www.comedias.org/calderon/Cadena.html>], consultado: 9 de junio de 2021.
- Cardete del Olmo, María Cruz, (2015), *El dios Pan y los paisajes pánicos: de la figura divina al paisaje religioso*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Caro Baroja, Julio (1966), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- Cirlot, Victoria (2021), *Ariadna abandonada. Nietzsche trabaja en el mito*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay.
- Cohen, Esther (2013), *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas del Renacimiento*, México, Taurus.
- Crawford, James Pyle Wickersham (1910), “The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega”, *Romanic Review*, tomo 1, pp. 302-312.

- Delumeau, Jean (2019), *El miedo en Occidente*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus.
- Egido, Aurora (1996), “Linajes de burlas en el siglo de oro”, en Ignacio Arellano (coord.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, Universidad/Grupo de Investigación Siglo de Oro, vol. 1, pp. 19-50.
- Egido, Aurora (1988), “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 2, pp. 37-54.
- Egido, Aurora (1983), “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón” en AA. VV., *Serta philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 171-187.
- Fraijó, Manuel (1993), *Satán en horas bajas*, Santander, Sal Terrae.
- García Gómez, Ángel María (2006), “Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez”, en Anthony Close (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid/Fránkfort, Asociación Internacional del Siglo de Oro, pp. 281-286.
- González Fernández, Luis (2020), “Sátiros y otros seres velludos en el teatro áureo: *La casa de los celos* de Cervantes, *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega y *El nuevo mundo descubierto en castilla* de Matos Fragoso”, *Anuario Calderoniano*, núm. 13, pp. 95-113, disponible en [<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/72343/66295>], consultado: 20 de diciembre de 2021.
- Graves, Robert y Raphael Patai (1986), *Los mitos hebreos*, traducción de Javier Sánchez García, Madrid, Alianza.
- Kraemer, Heinrich y Jakob Sprenger (1976), *El martillo de las brujas*, Madrid, Ediciones Felmar Abraxas.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1990), *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal.
- Méndez, Sigmund (2000), *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- Mira de Amescua, Antonio (1959), *Teatro I*, edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe.
- Molina, Tirso de (Atribuida) (2013), *El Burlador de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.

- Molina, Tirso de (1970), *El burlador de Sevilla*, edición de Américo Castro, Madrid, Espasa-Calpe.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2009-2010), “La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español”, *Atrio*, núms. 15-16, pp. 149-156.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2008), “En hábito de comediante. El vestido en la pintura y el teatro en el Siglo de Oro español”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 312, pp. 143-154.
- Muchembled, Robert (2002), *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, traducción de Federico Villegas, México, Fondo de Cultura Económica.
- Naughton, Virginia (2005), *Bestiario medieval*, Buenos Aires, Quadrata.
- Parker, Alexander A. (1965), “The Devil in the Drama of Calderon”, en Bruce W. Wardropper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, Nueva York, Nueva York University Press.
- Pedrosa, José Manuel (2004), “El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en James S. Amelang y María Tausiet Carlés (coords.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 67-98.
- Pérez Calvo, Eduardo Ricardo (2017), “Tirso de Molina y la intimidad de la mujer”, *Cruz del Sur. Revista de Humanidades*, año VII, núm. 22, pp. 227-242.
- Regalado García, Antonio (1995), *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. I, Barcelona, Destino.
- Robbins, Jeremy (2004), “Renaissance and Baroque Continuity in Early Modern Spain”, en David T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 137-148.
- Rodríguez, Alfred (1978), “Tirso’s Don Juan as a social rebel”, *Bulletin of the Comediantes*, vol. xxx, núm. 1, pp. 46-55.
- Sánchez-Palencia, Ángel (1996), “‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 13, pp. 127-147.
- Salisbury, Joyce E. (1994), *The beast within: animals in the Middle Ages*, Nueva York, Routledge.
- Torquemada, Antonio de (1982), *El jardín de flores curiosas*, edición de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia.
- Torquemada, Antonio de (2012 [1570]), *El jardín de flores curiosas*, edición de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 16, pp. 605-834, disponible en [<https://>

- parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf], consultado: 20 de junio de 2021.
- Trías, Eugenio (1985), *Los límites del mundo*, Barcelona, Destino.
- Trubiano, Mario F. (1980), “‘El burlador’, herejía y ortodoxia de una existencia desdoblada”, *Revista de Literatura*, tomo XLII, núm. 83, pp. 41-62.
- Valentini, Carlos y Marcela Ristorto (2015), “Bestiarios medievales e imaginario social”, *Scripta Mediaevalia. Revista de Pensamiento Medieval*, vol. VIII, núm. 1, pp. 13-24.
- Valcárcel, Vitalino (2003), “Los demonios en la hagiografía latina hispana: algunas calas”, *Cuadernos del CEMyR*, núm. 11, diciembre, pp. 133-156, disponible en [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18827/CC_11_%282003%29_06.pdf?sequence=1&isAllowed=y], consultado: 17 de diciembre de 2021.
- Vásquez Hurtado, David (2017), “El diablo como representación de lo sagrado y lo profano en cuatro comedias del barroco español”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. v, núm. 2, pp. 581-594.
- Wardropper, Bruce W. (1986), “El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón”, en David Kosoff (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-22 agosto de 1983)*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 697-706.

Weinstein, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

Zamora Calvo, María Jesús (2016), *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona, Calambur.

LEONARDA RIVERA: Doctora en Filosofía, es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son la relación entre la literatura y la filosofía, el pensamiento español del siglo xx y la hermenéutica. Ha coordinado dos libros colectivos sobre María Zambrano. Fue integrante del proyecto de investigación de la UNAM: PAPIIT-IN 404016 “Crisis de la escolástica, humanismo del Siglo de Oro español y su influencia en México”. Actualmente forma parte del proyecto “Narrativas en transición: filosofía, literatura y ciencias sociales hacia la construcción de un Estado democrático” (S1/PJI/2019-00307), de la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

D. R © Leonarda Rivera, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.