

# LA DESMITIFICACIÓN DEL MITO POR UN BARROCO ILUSTRADO: EL DON JUAN DE ANTONIO DE ZAMORA Y LA RAZÓN SOCIAL DE SU SALVACIÓN

**Jordi Bermejo Gregorio**

(Universitat de Barcelona)

[j.bermejo.gregorio@gmail.com](mailto:j.bermejo.gregorio@gmail.com)

Fecha de recepción: 14-12-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

## **RESUMEN:**

En el presente trabajo se estudia la utilización del mito de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina por Antonio de Zamora como material teatral para la regeneración social mediante el uso pedagógico del ejemplo de su don Juan. La desmitificación del mito por un fuerte componente costumbrista y cómico posicionará al protagonista y su comportamiento en el presente social del público. El final de don Juan servirá de lección de que el buen cristiano es el buen ciudadano. Por esta razón, Antonio de Zamora precisó de la salvación del alma del burlador –aunque muera– para concienciar de que siempre es más beneficioso para individuo y comunidad que prevalezca el bien común y el orden social. Este aspecto conecta al dramaturgo directamente con el *Hombre práctico* del conde Fernán-Núñez y la ideología social ilustrada, sin que deje de ser dramáticamente barroco.

**Palabras clave:** don Juan Tenorio; Antonio de Zamora; regeneración social; barroco ilustrado; conde Fernán-Núñez.

## **ABSTRACT:**

In this work we study the utilization of the myth of Tirso's *El burlador de Sevilla* by Antonio de Zamora as a theatrical material for the social regeneration. This is achieved through the pedagogical use of Zamora's Don Juan. The demystification of the myth is got through the folkloric and comic

component. This fact will put the protagonist and his behavior in the social present of the public. The Don Juan's end will be used as a lesson: the good Christian is the good citizen. For this reason, Antonio de Zamora needed to save the soul of the protagonist to raise awareness that the common good must always prevail over the individual. This aspect connects the playwright directly with Count Fernán-Núñez's play, *El hombre práctico*, and with the enlightened social ideology, without him stopping being dramaturgically baroque.

**Keywords:** Don Juan Tenorio; Antonio de Zamora; social regeneration; illustrated baroque; Count Fernán-Núñez.

El empeño en la comparación dramática con los autores de pleno siglo XVII siempre ha diluido, injustamente, el componente nuevo-pensante de los autores denominados epígonos del Barroco. El asunto de la refundición o de las versiones de estos dramaturgos parece haberles restado importancia dentro de la historia del teatro español<sup>1</sup>. Aunque este aspecto en *El hechizado por fuerza* parece haber pasado inadvertido<sup>2</sup>, lo cierto es que la utilización de material anterior como base para nuevas obras –común e incluso canónico en la historia de la literatura occidental, cuánto más en el teatro español del XVII<sup>3</sup>– ha impedido valorar en Antonio

---

<sup>1</sup> Francisco Aguilar Piñal dijo que “las obras de Zamora y Cañizares, sobre todo las refundidas, tienen menos en cuenta el estudio de los caracteres o de los problemas personales o sociales que la necesidad de asombrar a los espectadores con la exageración de las situaciones o de los efectos escénicos” (1990: 35). Por otro lado, Francisco Ruiz Ramón definió genéricamente a Zamora y Cañizares –los únicos que destaca del periodo de entre siglos por conservar cierta dignidad dramática– como “simples herederos empobrecidos, incapaces de revitalizar ni formal ni temáticamente ni ideológicamente el instrumento dramático recibido. Su labor consistía, casi exclusivamente, en refundir, sin capacidad para crear, el haber dramático heredado. Poseían tan solo un mecanismo de construcción teatral, una habilidad técnica y unas formas teatrales al servicio de una temática estereotipada y desustanciada” (1971: 332). A propósito de esta imagen, Paul Mérimée señaló sus dramaturgias como anacrónicas a su tiempo, que “présentent à nos yeux une société qui se meurt et marquent eux-mêmes, plus u moins consciemment, les raions qu'elle a de disparaître. Mais la *comedia*... se montre incapable de survivre au monde qui s'en va et est en train de murir avec lui” (1983: 152).

<sup>2</sup> Detrás de esta famosa comedia de figurón hay un importante sustrato de las comedias de Molière *L'Avare* (1668), *Le malade imaginaire* (1673) y, sobre todo, *Le mariage forcé* (1664). Precisamente, Zamora tomará parte del argumento de esta última comedia ballet en un acto –con música de Jean-Baptiste Lully–, tal como evidencian las proximidades en los títulos. Para una profundización de estos y otros aspectos, véase Bermejo Gregorio, J. (en prensa). *El hechizado por fuerza* (1698) como proyecto social: sobre versiones hacia la modernidad. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*.

<sup>3</sup> Como breve pero excelente reflexión sobre este tema, resulta elocuente –y desengañoso– este párrafo de Julio Caro Baroja: “los críticos literarios han observado repetidas veces que muchas comedias viejas, de Lope, Tirso o Alarcón, fueron rehechas por los autores posteriores, con Calderón a la cabeza, que perfilan, a su modo, planes y caracteres. Un caso clásico de perfeccionamiento será –según reconocen todos– el de *El alcalde de Zalamea* en manos de Calderón. Pero otras veces hablan de plagios y saqueos y a los autores más modernos les cargan esta nota de plagiadores y saqueadores, de suerte

de Zamora (1665-1727) y José de Cañizares (1676-1750) obras dramáticas “que exploran caminos ajenos a la intención artística del primer autor” (Farrell, 1989: 367)<sup>4</sup> y que son propuestas distintas a las anteriores a la orfandad de autoridad que supuso la muerte de Calderón<sup>5</sup>.

El ejemplo más conocido en Zamora es su versión de *El burlador de Sevilla, No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra* (1713)<sup>6</sup>. Esta, a pesar de lo que ha dicho la crítica, no es ni mejor ni peor que la original atribuida a Tirso de Molina o de Alonso de Córdoba y Maldonado<sup>7</sup>, ni siquiera comparable<sup>8</sup>. Que Zamora aprovechara gran parte de las acciones y argumentos del primero carece, en lo que aquí se está refiriendo, de cierta importancia dramática<sup>9</sup>. Paradójicamente, lo relevante es la desfachatez, la chulería, el matonismo y el halo carcelario que exhalan muchos versos del

---

que a Cañizares, por ejemplo, se repetirá la opinión de Menéndez Pelayo de que su repertorio ‘es una serie de hurtos honestos’ y que debió siempre ‘a la imitación, cuando no al plagio, sus mayores aciertos’ (1974: 17).

<sup>4</sup> Farrell, después de comparar *El niño inocente de La Guardia* de Lope con *La viva imagen de Cristo*, refundición de Cañizares y Hoz y Mota, declara que “no es que los dos colaboradores hayan plagiado sin escrúpulos y sin arte, como dirían algunos; simplemente han preferido que el arreglo que produjeron fuera obra suya, que resonara con énfasis y carácter propios” (A. J. Farrell (1989), p. 367). Por su parte, Eva Galar estudió la refundición de la pieza de Tirso de Molina *Antona García* (h. 1625) en la comedia de Cañizares *La heroica Antona García* (1709) y declaró que el madrileño repitió “225 versos de la pieza tirsiana y parte del argumento para dar origen a una comedia heroica que persigue nuevos intereses dramáticos en un momento teatral distinto” (2005, p. 215).

<sup>5</sup> Ann L. Mackenzie hará énfasis en la diferente motivación que autores como Hoz y Mota, Zamora o Cañizares tendrán la existencia y la naturaleza del género humano de esa cambiante España: “importa insistir ahora en que su misma resolución artístico-analítica nunca dejaba de funcionar simultáneamente como una fuerza protectora y muy positiva contra la decadencia dramática, operando continuamente para estimular no sólo a los dramaturgos superiores sino también a los inferiores a que explotasen sus reservas más íntimas de aptitud e intuición creadora” (1991: 147).

<sup>6</sup> La primera constancia documental de la obra es la representación del 9 al 12 de septiembre de 1713 en el corral de la Cruz por la compañía de José de Prado (Varey & Davis, 1992: 407). Para una comparación general entre ambas obras, véase García Garrosa, M. J. (1985). *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*: la evolución de un mito de Tirso a Zorrilla. *Castilla*, 9-10, 45-64.

<sup>7</sup> Este autor escribió a finales del siglo XVII *La venganza en el sepulcro*, inspirada en el mito. Para un análisis y comentario de la obra y de su relación con la de Tirso, véase Díaz-Plaja (2000): 85-86; y el estudio de Ignacio Arellano en Zamora (2001): 20-23.

<sup>8</sup> En relación a la valoración que gran parte de la crítica moderna ha hecho de la obra de Zamora, siempre comparándola con el teatro anterior, Fernando Díaz Plaja resumió el asunto de esta manera: “los críticos en general están de acuerdo en que la obra de Zamora es inferior en calidad e interés a la de Tirso de la que se dice es pura copia. No estoy tan seguro de ello. El don Juan de Zamora tiene características muy distintas dentro del cuadro general del personaje” (2000: 87). Del mismo modo, ya Francisco Ruiz Ramón advirtió que “carece de sentido crítico afirmar la superioridad o inferioridad del don Juan de Molière, de Goldoni o de Byron, de Puschkin, de Zorrilla o de Montherlant, sobre el don Juan de Tirso. Todas las máscaras de don Juan son valiosas, cada una en relación con su tiempo” (1971: 241).

<sup>9</sup> No obstante, esto no significa que la intención de Zamora fuera la de refundir la historia y argumento originales de Tirso y aproximarlos a la preceptiva clasicista, tal y como sugiere Franco Quinziano: “[Zamora] realiza un esfuerzo hacia un mayor respeto de las unidades dramáticas, reduciendo a tan solo un día el lapso de tiempo transcurrido entre el segundo y el tercer acto” (2001: 292). No obstante, es el propio Zamora el que declara —en el prólogo a las *Comedias nuevas* de 1722— que siempre tiene el modo de escribir teatro de Calderón como guía: “osadía fuera decir que he acertado a imitar los preceptos del mayor maestro de esta arte difícil y desgraciada, nuestro célebre español don Pedro Calderón de la Barca. Pero también mintiera si no dijese que lo he procurado seguir” (1722: [XIX]).

don Juan de Zamora respecto al original de Tirso<sup>10</sup>. El del madrileño parte de la recreación temporal y socialmente contextualizada del mito<sup>11</sup>, cuyo resultado es, precisamente, su desmitificación. Es más, el mismo personaje declara que su modo rebelde de vivir es nuevo, desprendido –aunque fuera evolucionado o degenerado, según se mire– del antiguo ideal de nobleza y honor: “porque yo no entiendo de esto / de plazos ni desafíos / a lo antiguo” (A. Zamora, 2001: 88, vv. 755-757). Aquel que conociera el panorama social de la calle madrileña –es decir, el público– hubiera entendido perfectamente –en palabras de Ignacio Arellano– el “rasgo característico de la pieza de Zamora: la afición al costumbrismo, que gravitará sobre la trama y los personajes, supeditando al pintoresquismo la firmeza estructural y caracterológica” (Zamora, 2001: 24)<sup>12</sup>. Este ambiente será el de los proto-majos, aquellos hidalgos producto de la degeneración de los valores caballerescos del siglo pasado y del anacronismo sazonado con nuevas modas que iban a dominar el estrado popular castellano<sup>13</sup>. Y, nada casual, el rasgo general de estas figuras era la jactancia marginal y arrabalera, con abundantes peleas en su día a día. Ya que hay que adecuar la realidad social a la modernidad, han de ser los referentes propios de esa realidad a cambiar para mostrar el error mediante la burla o el temor<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Un pasaje muy ilustrativo de este rasgo se encuentra al inicio de la primera jornada. Don Juan responde con estas palabras a la advertencia que le hace Camacho de la posible venganza que don Luis de Fresneda puede reclamarle al Tenorio por haber burlado y engañado a su hermana Beatriz:

¿no sabré yo, sin traer  
estoque de más de marca,  
la valona de muceta,  
y el sombrero de antiparra,  
darle con mis manos limpias  
muchísimas estocadas? (Zamora, 2001: 53, vv. 128-133)

<sup>11</sup> Aunque la historia continúa situándose en el reinado de Alfonso XI de Castilla (1311-1350), desde el inicio de la comedia se hace hincapié en que la ambientación de *No hay deuda que no se pague* es la contemporánea a la representación (1713). La primera jornada sitúa a don Juan y al gracioso Camacho en medio de una algazara callejera festejando el regreso del Tenorio a Sevilla –de donde será sempiternamente oriundo el personaje desde *El burlador*–. El criado le recuerda a su amo que “te olvidaste / de que este es tiempo en que campan / en las gente estudiantina / la bandola y la guitarra” (Zamora, 2001: 48, vv. 9-12). Ese ambiente de bribones callejeros, festividad descontrolada y libertinaje ocioso será el importante marco introductorio del don Juan y a cuyos prototípicos modales se inscribirá el protagonista.

<sup>12</sup> Opinión semejante tuvo Pedro Ruiz Pérez sobre ese “colorismo casi costumbrista” (1988: 55).

<sup>13</sup> “Es fácil observar que el majismo auténtico, popular si se prefiere nace en los barrios bajos del intento más o menos confuso de asimilarse al estamento dominante, al estamento que ha impuesto sus valores a toda la sociedad y al que, conviene advertirlo, se tiene ocasión de admirar mucho más durante la representación de una comedia que en la vida cotidiana” (Andioc, 1987: 146).

<sup>14</sup> Estos referentes de la cotidianidad se materializarán en el lenguaje poético como el prosaísmo y cierta deriva vulgar o, mejor dicho, de jerga popular: “el hecho de que la poesía de las últimas décadas del siglo XVII y de las primeras del siglo XVIII, correspondientes estas a los últimos coletazos del Barroco, fuera, en gran medida, fruto de la ocasión y de la circunstancia y diese muestra de una decidida irrupción de la esfera de lo cotidiano –tanto desde el punto de vista del plano lingüístico como temático” (Bègue, 2013: 64).

Entonces, tanto la elaboración lingüística<sup>15</sup>, la caracterización de muchos de los personajes<sup>16</sup> como el aspecto espectacular<sup>17</sup> de la comedia –aderezados por la alta comicidad que la obra tiene en mucho de sus fragmentos<sup>18</sup>– atienden a la dimensión sensitiva de este nuevo teatro como elemento atrayente a la par que crea la relación de representatividad del público popular y la posterior visión crítica de lo que se ve<sup>19</sup>. Este nuevo don Juan es pura *imitatio* y pura verosimilitud del presente social –acierto según la preceptiva cómica, tal como lo declaró Leandro Fernández de Moratín<sup>20</sup>–, que en el dramaturgo madrileño se alzaría como máxima dramática<sup>21</sup>. Y

---

<sup>15</sup> Sobre este aspecto Ignacio Arellano anotó que “los registros discursivos son variados, e incluyen el amoroso que remite al de la lírica petrarquista, el caballeresco del pundonor, el lenguaje de germanía y el conceptismo ingenioso de la baja comicidad (abundante en chistes y léxico vulgar, frases hechas, aplicadas ingeniosamente, latines macarrónicos, metáforas cómicas...)” (Zamora, 2001: 33).

<sup>16</sup> Tras el diálogo inicial entre don Juan y Camacho, Zamora escribió la siguiente acotación, que ilustra de manera cristalina la voluntad de recreación común de la calle madrileña mediante lo atavíos y vestimenta de los personajes que entrarán: “*salen por el patio los más que puedan, vestidos de estudiantes, capas de color, espadas y broqueles; dos con arpa y guitarra, y junto a ellos, la Pispireta con mantellina blanca y montera; detrás uno con un Víctor, que será una tabla labrada y pintada de verde, en que estará escrito con letras de oro*” (Zamora, 2001: 57-58). Sobre este aspecto preciso, Jesús Pérez de Magallón afirmó que “los avatares de don Juan se ven, pues, enmarcados desde el comienzo en un ambiente social y geográficos muy precisos” (Pérez Magallón, 1999: 97-98).

<sup>17</sup> *No hay deuda que no se pague* tiene escenas de gran espectacularidad escénica, como las del convidado de piedra, en las que, en palabras de Arellano, se “despliegan efectos especiales que apuntan hacia las comedias de magia del siglo XVIII” (A. Zamora, 2001, p. 33).

<sup>18</sup> Pérez Magallón subrayó que uno de los aspectos más característicos de la pieza de Zamora, desde el comienzo, es la provocación a la risa del público que tiene esa “presentación ‘costumbrista’” (Pérez Magallón, 1999: 98) y “los extremos de hipérbole y chulería” (Pérez Magallón, 1999: 107), elementos que tomará y desarrollará José Zorrilla para su *Don Juan Tenorio* (1844). Para una profundización sobre el elemento de la risa y la burla tanto en *No hay deuda que no se pague* como en la obra de Zorrilla, véase J. Pérez Magallón, 1999: 95-121.

<sup>19</sup> “No se trata de considerar como engaño lo que nos indican los sentidos, sino que el error será aquello que niegan nuestros sentidos ayudados por la razón, pues ambos son y serán los jueces últimos para valorar la verdad o mentira de lo que percibimos” (Pérez Magallón, 2002: 27). Por lo tanto, la voluntad de Zamora por reproducir cómicamente las costumbres contemporáneas del pueblo madrileño superan y tienen mucho más profundidad crítica que la aseveración de Joaquín Casaldueiro de que esa “nota pintoresca es lo personal. [...] Muchos de los personajes no tienen otra razón de ser que esta tendencia a lo pintoresco” (Casaldueiro, 1938: 92).

<sup>20</sup> “Zamora trató de refundirla, y conservando el fondo de la acción, la despojó de incidentes inútiles: dio al carácter principal mayor expresión y toda la decencia que permitía el argumento, haciéndole más agradable mediante la feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermosear; y añadiendo a esto las prendas de locución y armonía, conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica y siempre será celebrada por el pueblo” (Fernández de Moratín, 1830: VII).

<sup>21</sup> En el prólogo a sus *Comedias nuevas* Zamora declaró que la comedia ha de “vestir al uso del siglo la historia, fingir un solo cuerpo al caso y al episodio y, para perfección de la obra (sin perder de vista la cronología y la demarcación), afeitar al espejo del ajeno gusto el propio trabajo” (Zamora, 1722: [XIX]). No obstante, en esta concepción teatral no ha de reconocerse como neoclásica, pues Zamora no contraponen un ejemplo de conducta positivo al ejemplo negativo que es don Juan. Por lo tanto, estamos de acuerdo con Jesús Pérez Magallón cuando dice que «no creo que pueda aceptarse que este Camacho asuma “académicamente su papel de reflejo invertido de don Juan”, como sostiene Pedro Ruiz Pérez» (Pérez Magallón, 1999: 97). Por su parte, Renata Londero prestó mucha atención a la relectura que Zamora hace del teatro anterior: “al redactar piezas de este tip en su madurez, el comediógrafo se coloca frente a su maestr con una actitud más independiente e innovadora, llevando a cabo transposiciones que modifican o matizan, omiten o añaden episodios y motivos desarrollados en los modelos áureos, con la mirada puesta en la edad de las luces. [...] En sus piezas históricas Zamora considera acontecimientos que guardan relación con su actualidad y con los avatares de la política y de la corte borbónica a las cuales debe rendir tributo” (Londero, en prensa).

esto, irremediablemente, hace que, como se verá a continuación, Zamora no pueda tratar a su don Juan como mito<sup>22</sup>.

Entonces, ¿está Zamora enalteciendo y promocionando una conducta contra las buenas costumbres? En la misma medida que propaga el miedo a los hechizos con don Claudio en *El hechizado por fuerza* y la creencia en la existencia de duendes en sus piezas de magia. He ahí la modificación del referente original: la utilización del mito hacia la regeneración social. En el *Burlador de Sevilla*, Tirso critica la poca eficacia del orden humano, la justicia humana, ante lo cual es Dios quién condena al alma de don Juan. Zamora tiene una perspectiva mucho más social y menos individualista: critica el mal que hace a la sociedad un individuo o grupo genérico. En este caso, los referentes coetáneos son tanto los nobles de costumbres degeneradas y de actitud despótica como la clase baja que recrea interesadamente el ideal caballeresco para campar a sus anchas y cometer toda clase de delitos. La caracterización costumbrista antes trazada – heredera del realismo descriptivo de Quevedo, y que se vislumbrará nuevamente con Torres Villarroel– remitirá directamente a ellos. Por descontado, don Juan representa todos los errores morales y sociales, agravados por el aprovechamiento de su alta posición social como hijo del valido del rey: el valor del protagonista nace de la sensación de total inmunidad que tiene –“burla frente al castigo” (Ruiz Pérez, 1988: 59)–; mientras realiza sus correrías durante la comedia, a nada ni nadie cree que debe acatar<sup>23</sup>. Así pues, Zamora hace que doña Ana, después de haber matado don Juan a su padre el Comendador, se dirija al rey denunciando el privilegio del asesino y la injusticia que ello representa:

---

<sup>22</sup> Entonces, estamos totalmente de acuerdo con estas palabras de Jesús Pérez Magallón: “la crítica se ha equivocado de medio a medio al querer insertar la obra de Zamora en la evolución del mito, puesto que lo que se representa en No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague es, precisamente, el esfuerzo por arrancarle a don Juan toda posible máscara mitificadora” (Pérez Magallón, 1999: 101).

<sup>23</sup> Muchos son los ejemplos de esta percepción de don Juan. Uno de los mejores ejemplos ocurre al final de la primera jornada, cuando unos alguaciles intentan detener a don Juan tras la noticia del asesinato del Comendador a manos de don Juan: “ALGUACILES: ¡Ténganse al rey! / OTRO: La Justicia. / DON JUAN: Poco ese nombre me enfrena” (Zamora, 2001: 107, vv. 1116-1123). En efecto, y como lo subrayó Ruiz Pérez, “este valor está determinado en gran parte por el sentimiento de impunidad que le proporciona una posición de privilegio, ya que, si don Juan alardea [...], tampoco deja de recordar la poderosa posición de su padre” (Ruiz Pérez, 1988: 57).

Pero ¿qué mucho  
si su padre es su valido,  
que en públicos desagravios  
persuada más efectivo  
que la razón del común  
el favor de un individuo?

(Zamora, 2001: 180, vv. 2492-2503)

Por descontado, Zamora vuelve a esgrimir la misma queja de la protección del delincuente por parte del poder y la justicia del rey que Tirso –si bien esto último en el mercedario se escenifica con el duque Octavio (Tirso de Molina, 2004: 343-347, vv. 2628-2681)–. Como este, el madrileño denuncia la nula justicia de los hombres –que teóricamente son de ella responsables– ante la traición y la burla de juramento del don Juan<sup>24</sup>. Pero a diferencia del mercedario, la doña Ana de Zamora aparece quejándose al rey del desagravio que el privilegio de un individuo produce en el equilibrio del común de la sociedad, con lo que se sitúa el asunto de su boda acordada por el monarca en un muy segundo término<sup>25</sup>. El tema de la afrenta familia y el honor individual es incuestionable, pero, como se ve, ahora es el prejuicio que una errática y criminal conducta puede causar a la convivencia social el principal motivo de denuncia y, por lo tanto, el fundamento de la censura. Doña Ana se duele de su irreparable pérdida, así como de su burlado honor, para que nunca más a nadie le vuelva a afectar. Doña Ana se duele, pero lo hace desde la empatía social.

Fernando Gutiérrez de los Ríos, conde Fernán Núñez, ya advirtió en *El hombre práctico* (1680) de la degeneración del estamento nobiliario. La inmunidad jurídica de su conducta prepotente y poco social estaba justificada por la herencia de sangre y no «en la práctica de la virtud y capacidad que trae consigo la necesidad de conservar el poder y autoridad heredada» (Gutiérrez de los Ríos, 2000: 229), como debiera. Por lo tanto,

---

<sup>24</sup> En estos términos se refiere Alfredo Rodríguez López-Vázquez sobre los delitos judiciales de don Juan que ocasionan la ruptura del orden social (Tirso de Molina, 2004: 52). Por su parte, Bruce Wardropper observó que el principal móvil de don Juan es la traición a sus semejantes (B. W. Wardropper, B. W. (1973). El tema central de *El burlador de Sevilla. Segismundo*, 17-18, 9).

<sup>25</sup> En *El burlador de Sevilla*, precisamente, esto último es lo único que doña Ana pide al rey –que perdone al marqués de la Mota de la falsa acusación de matar a su padre que hizo don Juan–: “doña Ana con la reina, me ha pedido / que perdone al marqués, porque doña Ana / ya que el padre murió, quiere marido, / porque si le perdió, con él le gana” (Tirso de Molina, 2004: 342, vv. 2606-2609).

al don Juan de Zamora hay que aplicarle en primera instancia el procesamiento de *El hombre práctico* por su irresponsabilidad social<sup>26</sup>. Como se ve, la preocupación por el devenir de la comunidad en Zamora será la principal novedad y el punto de inflexión del desenlace.

Después de los pertinentes rechazos del burlador al arrepentimiento que le pide el Comendador, una última vez le avisa de la posibilidad de redención que Dios le ha concedido para que enmiende tantos yerros pasados:

Breve es la vida del hombre,  
cierto su fin y evidente  
el juicio divino, pues  
¿quién dirá tales culpas comete  
sabiendo de fe que hay  
cierto fin y vida breve?

(Zamora, 2001: 161, vv. 2126-2139)

Aunque don Juan desoirá el aviso pero aceptará la invitación del Comendador para cenar, en esta intervención del fantasma de don Gonzalo se esconde el concepto de la finalidad última de la vida para Zamora. Si el hombre sabe que la vida huye y que el juicio divino le esperará, ¿por qué ha de pecar? El don Juan de Tirso no temía a la ira ultraterrenal y solo al gusto y placer terrenal se arrojaba, como refleja la expresión más conocida de *El Burlador de Sevilla*: «¡qué largo me lo fiáis!». Podemos decir, pues, que el elemento hedonista pecaminoso prevalece en el primer burlador. En Zamora, aunque don Juan actúa del mismo modo, al final pide una salvación que se le dará:

---

<sup>26</sup> El conde Fernán Núñez sostiene que el valor de la nobleza procede del reconocimiento y respeto de los demás hombres "a las virtudes relevantes de algunos que sin duda fueron beneméritos de la causa pública, parece cierto que, como su mérito fue finito, también lo debería ser el término que se concediese a sus sucesores para gozar de él; y ya que las leyes no tengan esto determinado en nuestro hemisferio, a lo menos la derecha razón debe hacer a cada uno juez de sí mismo para no abusar de sus privilegios, no defraudando contra conciencia, sin virtudes propias, el mérito de las de aquellos que le precedieron; antes, procurando aventajarse a ellos y no ensoberbeciéndose en fucia del nacimiento, pues dependió meramente de la fortuna, ni despreciando a los que la tuvieron igual; y por última, si fuere lícito gloriarse o preciarse de alguna cosa, haciéndolo solo de las virtudes y méritos profesionales" (Gutiérrez de los Ríos, 2000: 186).



DON JUAN Ya lo veo, y pues mi muerte  
su justicia satisface,  
¡Dios mío, haced, pues la vida  
perdí, que el alma se salve!

DON GONZALO ¡Dichoso tú, si aprovechas  
la eternidad de un instante.

DON JUAN ¡Piedad, Señor!, y si hasta ahora,  
huyendo de tus piedades  
mi malicia me ha perdido,  
tu clemencia me restaure.

*Cae.*

[...]

DON GONZALO Pues se cumplió el inefable  
juicio de Dios, de mi nicho  
ocupe el tallado jaspe;  
y el error humano advierta,  
que por más que se dilaten  
no hay plazo que no se llegue  
ni deuda que no se pague.

(Zamora, 2001: 221-222, vv. 3280-3289)

Es muy interesante observar que el dolor de la muerte que le viene – estímulo sensorial– haga a don Juan pedir redención y, por lo tanto, retractarse de su anterior vida. En todos estos últimos versos de don Juan hay un énfasis importante del componente sensorial del dolor-placer y tiempo-vida, común en la cosmología barroca. Pero ahora, con el arrepentimiento del pasado por el burlador de Zamora, se abre la salvación aplicada hacia un futuro que solo es ese instante que le queda de vida –y aunque sea de forma de lección al público mediante “una óptica crítica y desheroizadora” (Pérez Magallón, 1999: 101)–, todo lo contrario que en el burlador de Tirso. Los últimos cuatro versos de don Gonzalo son capitales para discernir la orientación hacia lo social del final. El Tenorio de 1713 quebranta lo razonable y, después, pide clemencia (Mancini, 1988: 265). Si bien el reconocimiento del error por parte del burlador es fundamental, también lo es la capacidad para perdonar que imprime Zamora a su Comendador, ya que en *El burlador de Sevilla* el ocasional arrepentimiento de don Juan no sirve para nada: “Esta es justicia de Dios, / quien tal hace,

que tal pague" (Tirso de Molina, 2004: 363, vv. 2896-2897)<sup>27</sup>. Precisamente por estar condenado ya, el dramaturgo muestra la naturaleza misma del error a un público previamente preparado para que se identifique con lo que está viendo sobre el escenario<sup>28</sup>. Esto hace que ese error tenga, por lo tanto, "una dimensión social o colectiva, ya que lo que se pretende es fomentar un espíritu crítico necesario al fin y al cabo para acometer las adaptaciones que debe efectuar el país [...] Todo el proceso engaño-desengaño (o error-ilustración) se desarrolla a nivel grupal, no individual" (Pérez Magallón 2002: 27)<sup>29</sup>. La preocupación por el futuro –voluntad positiva de futuro– es un claro indicador de la modernidad desde la que Zamora ideó la actualización de lo que representaba el mito de don Juan<sup>30</sup>.

Todavía más sugerente es que ese efímero instante de paz y redención que al moribundo le queda sea comentado por don Gonzalo como 'dichoso'. Se está subrayando lo positivo de ese instante –eterno, teológicamente hablando, pues su alma ha sido perdonada–, no tanto en lo negativo que es la condena de la muerte. La última réplica de don Juan antes de morir acaba de despejar la duda: se da cuenta de que si hubiera obrado bien, hubiera disfrutado del dichoso placer. En la vida terrena. Resuenan las palabras del conde Fernán Núñez:

a cada uno debe causar la consideración de otra vida eterna, después de esta vida temporal, en donde se ha de dar cuenta de todo lo obrado, o determinado en ella, será bien tener siempre presente, que cuanto es bastante para gozar en aquella eterno descanso debemos haberlo para conseguirle en esta. (Gutiérrez de los Ríos 2000: 295-296)

---

<sup>27</sup> Precisamente, no hay clemencia alguna debido a la corrupción moral del individuo, irreformable y con el tiempo ya agotado. Así acabará la vida del burlador: "DON JUAN: Deja que llame / quien me confiese y absuelva. DON GONZALO: No hay lugar. Ya acuerdas tarde" (Tirso de Molina, 2004: 363, vv. 2905-2907).

<sup>28</sup> Guido Mancini vio en la condena al don Juan de Zamora un castigo racional, un correctivo, y no una condena ética o teológica. Esta pérdida de trascendencia hace que este don Juan no forme parte de los célebres don Juanes míticos, sino que sea "un personaje de una comedia divertida en la que los esbozos ambientales y los lances de fantasía se alternan con las calaveradas de un joven libertino a quien, según se cuenta, le está deparada una buena lección" (Mancini, 1988: 265).

<sup>29</sup> La intervención ultramundana del Comendador, para Pedro Ruiz Pérez, aportará la restauración del orden social alterado y la enmienda infranqueable de la justicia divina –en contraposición a la falible justicia humana–, lo que ofrece "una lectura del mito del burlador acorde con la ideología de la época ilustrada" (Ruiz Pérez, 1988: 62).

<sup>30</sup> De esta manera tan clara y sincrética se refirió a este aspecto Francisco Ruiz Ramón: "el don Juan de Tirso parece de memoria para el pasado y de imaginación para el futuro. Por eso ni puede arrepentirse, porque el pasado no existe, ni puede temer, porque tampoco existe el futuro" (1971: 239).



Al haberse quitado la máscara del parecer creado, don Juan se comporta como cualquier hombre, simple, mortal y temeroso de Dios, tal y como es. Entonces, ese pequeño 'dichoso' instante puede ser percibido por el público como la redención de su alma y el arrepentimiento de su conducta social<sup>33</sup>. El elemento teológico, pues, se une al social como únicos medios para conseguir la felicidad terrenal<sup>34</sup>. El buen ciudadano será el buen cristiano, como también reflejaría Torres Villarroel en 1727<sup>35</sup>. El arrepentimiento de su conducta por la responsabilidad ante el orden social será la otra expresión del compromiso cristiano para sus semejantes, por lo que habrá el consecuente perdón teológico –aunque en la obra el protagonista no recupere el tiempo de felicidad que ha perdidos–. Así, no de otra manera que colaborando en el bien de la comunidad don Juan hubiera sido feliz, una felicidad cristiana y social. Y esta está fundamentada en la mentalidad reformista y de rehabilitación social ilustrada, pues, tal como dijera Alain Bégue, “el hombre del siglo XVIII solo puede entenderse en tanto miembro de una sociedad y a través de sus cualidades sociables. De su actitud derivarán ciertos criterios de comportamientos precisos que permitan alcanzar una convivencia ordenada, civilizada y en progreso” (2013: 80). Por ello, ahora que agoniza, solo el Tenorio de Zamora, y no el de Tirso, puede arrepentirse.

---

<sup>33</sup> La importancia que tiene en esa escena el elemento social –representado por el tono humorístico de Camacho que mantiene la percepción antiheroica y desmitificadora hasta el final (Pérez Magallón, 1999: 115)– evidencia que la felicidad es imposible conseguirla solamente con las fuerzas naturales, por lo que “la ayuda de la religión se justifica por la fe, el raciocinio y la experiencia cotidiana” (Pérez Magallón, 2002: 287).

<sup>34</sup> En la intervención del criado de don Juan, Camacho, próxima al desenlace, se relacionará otra vez la unión entre lo social y lo teológico como acción y consecuencia:

Así  
te salve Dios que repares  
que esto es tentar a Dios; mira  
las muchas atrocidades  
que has hecho y que quizá es este  
camino de que las pagues;  
mira cuántas pesadumbres  
cuesta a tu triste padre;  
mira que cuando de un duelo  
tan airosamente sales,  
el cielo a truenos te dice,  
pues le ofendes, que le aplaques. (Zamora, 2001: 211, vv. 3112-3123).

<sup>35</sup> Hablando sobre los petimetres y los lindos, Torres y Quevedo llegan a la conclusión que “no hay fortuna, por loca que sea, que se arroje a maltratar una vida arreglada. En la primavera de su salud, para comer y vestir, todos pueden ganar, y con esto ninguno es pobre ni miserable. Si no lo consiguen, es porque se lo estorban sus vicios, no la desdicha, la suerte ni la fortuna; que estos son espantajos contra la Cristiandad. Dios, que se lo da a la hormiga, también se lo da al hombre, y más, trabajándolo” (Torres Villarroel, 1976: 80).

Como se ha visto, tanto las modificaciones de *No hay deuda que no se pague* respecto del *Burlador de Sevilla* como la aportaciones de Zamora atienden a las necesidades morales, ideológicas y sociales –las cuales son el origen de las variaciones estructurales<sup>36</sup>–. Es evidente que, si bien el madrileño escribe con parecida pluma a la de sus predecesores, algunas de las razones que lo impulsan a ello son nuevas<sup>37</sup>. Está claro que en ambas obras el poder y el individuo han de mejorarse, pero solamente es en Zamora donde hay una proyección hacia la regeneración social mediante el uso pedagógico del ejemplo de su don Juan para la concienciación de su público con un preciso y revelador mensaje: “el bien común debe siempre prevalecer sobre el particular” (citado desde Pérez Magallón, 2002: 283), tal como lo vislumbró Fernando Gutiérrez de los Ríos. Pero para conseguir ese efecto, era primordial su desmitificación, eliminar el distanciamiento –desde el punto de vista pedagógico y referencial– que separaba el mito del común de los hombres y de las mujeres. No hay que pasar por alto la elección del título por Zamora, pues anuncia, cual lección, como se ha ido viendo, que ningún delito ha de quedar impune. El ejemplo de un burlador que bien podría estar sentado en el público ha de prevenir al pueblo del error que significa su estilo de vida o la imitación de este, porque, tal como lo dijo René Andioc, “el majo, en último análisis, es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alineado las concibe” (Andioc, 1987: 146). Entonces, el pragmatismo pedagógico encarado hacia lo social en *No hay deuda que no se pague* se yergue como señal irrefutable de la capacidad –y necesidad– transformadora de la sociedad por un teatro de dramaturgia barroca pero de ideología incipientemente ilustrada. Un barroco ilustrado –y no viceversa–<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> En la clasificación que Paul Mérimée y Marc Vitse hicieron de las tres etapas en la refundición teatral española, la segunda –encabezada por Zamora y Cañizares– se siguió a grandes rasgos la preceptiva barroca anterior, pero empezaron a observarse variaciones de tipo estructural e ideológico. Para más conocimiento de este tema, véase Mérimée, 1983: 48-49; y Vitse, 1998: 8.

<sup>37</sup> Renata Londero dirá sobre este asunto que “al redactar piezas de este tipo en su madurez, el comediógrafo madrileño se coloca frente a su maestro con una actitud más independiente e innovadora, llevando a cabo transposiciones que modifican o matizan, omiten o añaden episodios y motivos desarrollados en los modelos áureos, con la mirada puesta en la edad de las luces” (en prensa).

<sup>38</sup> No son estas palabras las primeras las que plantean una caracterización de Antonio de Zamora –y que podría aplicarse también a José de Cañizares– como barroco ilustrado, aunque sí quieren colaborar para demostrar su veracidad y viabilidad. La profesora Renata Londero ya lo esgrimió brillantemente de esta manera: “al mismo tiempo, Zamora se despide de su público con palabras que, condenando el destempe de los afectos y acogiendo la racional armonía de los extremos, delatan su

## **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:**

- AGUILAR PIÑAL, F. (1990). Las refundiciones en el siglo XVIII. *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 33-41.
- ANDIOC, R. (1987). *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- BÈGUE, A. (2013). Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo. *Cuadernos AISPI*, 1, 63-88.
- CASALDUERO, J. (1938). *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*. Northampton: Smith Collage Studies in Modern Languages.
- CARO BAROJA, J. (1974). *Teatro popular y de magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- DÍAZ-PLAJA, F. (2000). *El don Juan español*. Madrid: Encuentro, 2000.
- FARRELL, A. J. (1989). ¿Imitación o debilitación? La viva imagen de Cristo de José de Cañizares y Juan de la Hoz y Mota. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II, 359-368.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1830). *Orígenes del teatro español*. Madrid: Aguado, 1830, tomo I.
- GALAR, E. (2005). *Antona García*, de Tirso a Cañizares. En I. Arellano (Ed.), *Ramilletes de los gustos. Burlas y veras en Tirso de Molina* (pp. 213-232). Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, F., conde de Fernán-Núñez (2000). *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*. J. Pérez Magallón & R. P. Sebold (Eds.). Córdoba: CajaSur.
- LONDERO, R. (en prensa). El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón. En A. Bègue & C. Mata Induráin (Eds.), *Hacia la*

---

estatus de hombre y letrado en vilo entre dos eras, de cara ya a un porvenir distinto. En resumen, a la par que su época de transición, el teatro de Zamora se puede estimar todavía como un interesante palimpsesto, que –como sostiene Genette (y mucho antes que él, Cervantes)– muestra en el mismo pergamino dos textos, dos mundos, dos tiempos, superpuestos y no confusos, invitando a gozar del continuo movimiento de las lenguas y las culturas” (Londero, en prensa).

- Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MACKENZIE, A. L. (1993). *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MANCINI, G. (1988). Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora. En *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (pp. 255-266). Abano Terme: Piován Editore.
- MERIMEE, P. (1983). *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (1999). Risa "costumbrista", carcajada romántica (De Zamora y Zorrilla). *Scriptura*, 15, 99-121.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- QUINZIANO, F. (2001). *El Burlador de Sevilla* en la cultura italiana del XVIII: historia y perfil de una recepción. En L. Dolfi & E. Galar (Eds.), *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional* (pp. 289-325). Madrid / Pamplona: Instituto de Estudios Tirsonianos.
- RUIZ PÉREZ, P. (1988). Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 55-63.
- RUIZ RAMÓN, F. (1971). *Historia del teatro español*. Madrid: Alianza.
- TIRSO DE MOLINA (2004). *El burlador de Sevilla*. A. Rodríguez López-Vázquez (Ed.). Madrid: Cátedra.
- TORRES VILLARROEL, D. (1976). *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*. R. P. Sebold (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- VAREY, J. E., & DAVIS, C. (1992). *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis.
- VITSE, M. (1998). Presentación. *Criticón*, 72, 5-8.
- ZAMORA, A. (1722). *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron*. Madrid: Diego Martínez Abad.

ZAMORA, A. (2001). *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*.  
I. Arellano (Ed.). Madrid: Fundamentos.