

BURLA Y CASTIGO DE DON JUAN EN ANTONIO DE ZAMORA

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

ANTICIPANDO el modelo que Zorrilla consagrará más tarde en la taberna de Buttarelli, Antonio de Zamora inicia su versión del mito donjuanesco con una escena de carácter informativo, rodeada por una algarabía estudiantil introductora del colorismo casi costumbrista que aparece continuamente en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y que se hace presente incluso en las escenas principales y en los momentos de mayor tensión dramática o teatral. Mostrando su dominio de los recursos que denominamos de «carpintería teatral», Zamora organiza los elementos de la escena y de la secuencia iniciales de acuerdo con una coherente economía dramática que deja ya establecido el carácter del protagonista y el esquema de la acción. Frente al misterio romántico de que aparece inicialmente rodeado el don Juan de Zorrilla, apenas desvelado por la conversación entre Ciutti y Buttarelli, que garantiza el suspense y concede al espectador el privilegio de la adivinación, Zamora proyecta desde los primeros compases la claridad más meridiana sobre su protagonista, revelado en dialéctica relación con su criado Camacho, el gracioso, que asume académicamente su papel de reflejo invertido de don Juan. En esta conversación el espectador descubre las primeras diferencias con el don Juan de Tirso, sustanciales en toda la obra. Los sucesos de Nápoles no son el principio, como en la obra del mercedario, de una cadena de sucesos estrechamente vinculados en la organización estructural de la acción, sino que, menos inmediatos que en el caso anterior, permanecen relegados en el pasado del protagonista, sin más trascendencia dramática que desvelarnos los rasgos fundamentales del carácter de don Juan. Los lazos de unión entre las acciones pasadas y las presentes vienen representados por doña Beatriz, la mujer deshonorada, y por Filiberto Gonzaga, el amante burlado, pero su función queda rápidamente difuminada como la de comparsas de una acción que ahora es centrada por la figura del Comendador, en torno a la cual se ordenan todos los personajes que constituyen el mundo opuesto al de don Juan, un mundo antagónico que prácticamente abarca todo el universo de «dramatis personae», reflejo de toda la sociedad que enfrenta la actuación del burlador.

La segunda diferencia con el personaje de Tirso es su motivación, pues el don Juan de Zamora actúa movido por la razón y el cálculo, no por el instinto y la pasión que regían los actos del impulsivo seductor de Tisbea. Mientras que éste se introducía en el palacio del Virrey de Nápoles con el único fin de burlar a la duquesa Isabela, los actos del protagonista de la obra de Zamora son fruto de la premeditación, sustituyendo el impulso erótico por formas menos subliminales de afirmación personal, de las que don Juan se muestra plenamente consciente, como revela sin ambigüedad en conversación con su criado:

Camacho. — Es así; pues sólo piensas
en engañar a las damas.

Don Juan. — Si lo dices porque habiendo
pasado a servir a Italia,
burlé en Nápoles a una,
sabrás que no por burlarla
lo hice solamente, pues
viendo (no obstante la gana
que tuve) cuánto mi tío
don Pedro Tenorio tarda
en enviarme a España, hice
por dónde me enviase a España (Jor. I, esc. 1).

La ripiosa composición de los versos finales resalta la prosaica motivación de un don Juan carente del misterio que le dio Tirso y lejos aún de la romántica gratuidad de la apuesta con don Luis Mejía en el drama de Zorrilla. Lo mismo ocurre con las circunstancias que provocaron el destierro de don Juan a Nápoles y que completan el resto de las facetas de una personalidad menos compleja que la de otras reelaboraciones de su figura, sustituida la profundidad psicológica de sus motivaciones por una impenetrable máscara de desgarrado achulado que ya se apuntaba en *La venganza, en el sepulcro* de Alonso de Córdova:

Camacho. — Cuando
desamparaste la patria
en fe de unas travesuras
(muchas, pero muy honradas,
pues fueron dos o tres muertos
sin motivo, y otras tantas
clausuras rotas, por sólo
un quítame allá esas pajas),
¿no quedó por ti ofendida
(y no con pequeña causa)
doña Beatriz de Fresneda,
mujer ilustre, aunque hermana
de un jácaro, que en la Feria
es el protoguapo en gradas?

Don Juan. — Sí, y toda su hinchada fue
no cumplirla la palabra
que la di de ser su esposo (I, 1).

La reincidencia en una aventura pasada, la de doña Beatriz, impensable en el caso de cualquiera de las demás encarnaciones del mito, además de engarzar las dos secuencias temporales sevillanas, antes y después del paréntesis napolitano, e introducir el jaque don Luis, nos da, junto con la premeditación, el rasgo fundamental de la personalidad de este don Juan, el valor, que Camacho le resalta —«El valor no se te niega» (I, 1)— y que contrasta con el del burlador que aprovecha la noche y huye tras consumir su aventura. Sin embargo, ese valor está determinado en gran parte por el sentimiento de impunidad que le proporciona una posición de privilegio, ya que, si don Juan alardea:

¿No sabré yo, sin traer
estoque de más de marca,
la balona de muceta,
y el sombrero de antipara,
darle, con mis manos limpias,
muchísimas cuchilladas? (I, 1),

tampoco deja de recordar la poderosa posición de su padre:

mi padre en Sevilla
sirviendo el puesto se halla
de camarero mayor
del Rey (I, 1),

circunstancia determinante en todo el desarrollo de la acción.

Con el concurso de los estudiantes que daban el ambiente a la primera escena y el de las canciones de Pizpireta, recurrentes en la cena con la estatua del Comendador, los hechos que se han ido concatenando en el diálogo entre amo y criado culminan cuando don Juan, tras reconocerse mutuamente, le agradezca la ayuda prestada con una herida que dobla los motivos de venganza del hermano de doña Beatriz. Este comportamiento acaba de caracterizar a don Juan, quien, al herir a su salvador, afirma que él es «el diablo» (I, 7), corroborando la apreciación de Bruce Wardropper de que el móvil principal de don Juan es la traición —«¿Cuál es el móvil principal de don Juan? No cabe duda de que es la traición»¹— confirmado en las palabras del propio don Luis:

«¿Así, traidor,
con una ofensa me pagas
haberte dado la vida?» (I, 7).

Con la herida de su enemigo culmina esta secuencia que une el pasado remoto de don Juan con el presente de la escena, configurando la situación básica que actualiza repetidamente la obra y que se estructura en el eje burla-castigo, constituido por los dos elementos fundamentales del mito, fijados por Tirso ya desde el propio título de su

¹ Wardropper, Bruce W., «El tema central de *El Burlador de Sevilla*», en *Segismundo*, núms. 17-18, 1973, p. 9.

obra: el Burlador y el Convidado de Piedra, es decir, la burla y la muerte, la transgresión y el castigo. Sin embargo, mientras Tirso conduce la acción de acuerdo con una gradación que encamina el desarrollo de las burlas al castigo final en el que confluyen todos los intentos de venganza de los otros personajes, Zamora repite, como veremos a continuación, el esquema señalado, en el que el intento de castigar la burla de don Juan se estrella en el fracaso, un fracaso reiterado que contrasta significativamente con el título escogido por el autor dieciochesco, en el que todo el énfasis recae en el segundo elemento de la dicotomía, en el castigo: *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de Piedra*. La elección de este título, extraído de unos versos de la escena de la muerte de don Juan en la obra de Tirso, así como el desplazamiento como protagonista del burlador en favor del vengador don Gonzalo, han de resultar, pues, pertinentes como clave de una lectura de la obra a la luz de la dialéctica dramática de unas secuencias de la acción marcadas por la impunidad de don Juan y su castigo final, que se presenta como el núcleo significativo de la obra.

Si continuamos con el análisis de las secuencias a partir del modelo que hemos configurado en la inicial, nos encontramos con una precisa organización dramática de las mismas, ordenada en torno a los dos polos del eje burla-castigo y estructurada con múltiples recurrencias: las alusiones al carácter diabólico de don Juan, el fuego real o metafórico o los juegos entre la luz y la sombra, junto a otras. En la primera secuencia de la primera jornada nos encontramos con dos niveles temporales: el a), correspondiente a la información de los desmanes de don Juan primero en Sevilla y luego en Nápoles; el b) de continuación y actualización del anterior, centrándose en la burla de doña Beatriz. El segundo presenta en la misma secuencia el intento de castigo a cargo de don Luis, que queda frustrado. El a), en cambio, que queda abierto en la escena inicial, se continúa en la segunda secuencia, en la que Filiberto, a través de don Gonzalo —que entra, así, en escena por primera vez como instrumento del castigo de don Juan—, solicita del Rey los medios para la reparación de su honor. Al igual que en el primer caso fue el valor de don Juan el que impidió la venganza de don Luis, ahora es la intercesión de su padre, privado del Rey, la que detiene su condena. Las dos secuencias cierran un ciclo completo, en el que ni la venganza individual ni la justicia de la sociedad, representada por el Rey, alcanzan a un personaje cuyo carácter demoníaco, que saca sus actos de la esfera humana, pone también su castigo fuera de este ámbito. La siguiente secuencia, que cierra la primera jornada, completa el planteamiento de las dos anteriores, desarrollando esa imposibilidad humana de castigar a don Juan. La figura del Comendador, en cuya casa transcurre la acción, se convierte en el núcleo de polaridad de todos estos intentos, llegando hasta él doña Beatriz y Filiberto, las víctimas de las burlas anteriores, en demanda de justicia. Frente a estas pretensiones, don Juan se presenta para intentar consumir por la fuerza el compromiso con doña Ana que su padre acaba de romper a la vista de sus infamias. Ambas demandas chocan frontalmente, reproduciendo la dialéctica de la burla, que los personajes resaltan con continuas referencias a las traiciones de don Juan:

Doña Ana. — ¿Quién, si esto escucha, creerá
que en un pecho noble cabe
tanto abismo de traiciones,
añadiendo engaño a engaño? (I, 13);

Doña Ana.— No creí, señor don Juan,
que en hombres nobles cupieran
tan traidores proceder (I, 14);

Doña Beatriz.—...si la conociérais
no hubieran vuestras traiciones... (I, 15);

Doña Beatriz.—¿Celos llamáis las ofensas,
traidor? (ibídem);

Doña Beatriz.—¡Hombre infiel! (ibídem).

Pero donde esta dialéctica se manifiesta explícitamente es en la conversación de don Juan con doña Beatriz, en la que aquél se jacta de una impunidad ante los hombres que parece afirmar definitivamente la burla frente al castigo:

Doña Beatriz.—¿Cómo quedarme
sin que cumplas la promesa
que hiciste?

Don Juan.— En vano te cansas.

Doña Beatriz.—Daré de mi agravio quejas
al Rey

Don Juan.— Con don Juan Tenorio
no se entienden las querella (I, 15).

Las réplicas de don Juan insisten en la imposibilidad de su castigo tanto por la vía individual como por la social, que habían mostrado ya su incapacidad en las secuencias anteriores, pues, como apunta Ángel Berenguer, «si don Juan se ha colocado al margen del sistema, no puede éste castigarlo»². La impotencia del orden social, del sistema mundano, para castigar a don Juan hace necesaria la intervención de la instancia ultramundana, que don Juan concita contra sí con su blasfema respuesta a la invocación de doña Beatriz, quien, tras las palabras anteriores, comprende que la única posibilidad radica en la justicia divina:

Doña Beatriz.—Apelaré al cielo, cuya
justicia a nadie respeta.

Don Juan.—Si tan largo me lo fías,
yo te permito la espera.

Doña Beatriz.—¿Tarde fía quien de Dios
al divino juicio apela?

Don Juan.— ¿Qué sé yo? Déjame ahora,
y lo que quisieres sea (ibídem).

Con su respuesta don Juan infringe también el orden divino, confirmando una impunidad ante los hombres que consagra la intervención sobrehumana, de acuerdo

² Berenguer, Ángel, «Don Juan, o la inviabilidad del tiempo presente», en *Segismundo*, núms. 17-18, 1973, p. 47.

con el mismo planteamiento que el profesor Ruiz Ramón señaló en la obra del fraile de la Merced: «Tirso de Molina, al hacer que don Juan sucumba a la justicia de Dios, imposibilita para siempre que don Juan sucumba a la justicia de los hombres. La última aventura de don Juan lo sustrae, radicalmente, al poder del hombre»³. Como última prueba, don Juan se desentiende con facilidad de quienes intentaban vengar la muerte del Comendador, valiéndose de su desprecio por la justicia de los hombres —«poco ese nombre me enfrena», afirma (I, 22)— y de la protección de su padre, que le ayuda a burlarla. Su huida mantiene el clímax final de la jornada, sosteniendo el suspense sobre la impunidad de los desmanes del protagonista. La primera jornada cumple, así, preceptivamente la función de presentación o planteamiento inicial de la acción, que se desencadena a partir de estos hechos.

La muerte del Comendador, que sigue al desafío de don Juan a los cielos, va a ser la causa de su pena final, convirtiéndose la estatua de su víctima en el instrumento de la justicia divina. A ella es atraído don Juan en alas del deseo despertado por doña Ana en la visita a su casa que culmina con la muerte de su padre. El primer fracaso determina nuevos intentos de acercamiento, presididos siempre por la sombra del padre, que adquiere en ausencia una importancia mayor que la que le proporcionaba su presencia real sobre el escenario. Si en la primera jornada el protagonismo absoluto correspondía a un don Juan que llenaba con sus desafueros los límites de la acción, mientras el resto de los personajes se mostraban impotentes para refrenarlo, esta segunda jornada se llena de la presencia invisible del Comendador, a través de las numerosas recurrencias que preceden a la cena final. Con ello adquiere su plena dimensión de antagonista de un don Juan que abandona el impulso mostrado en la primera jornada para dejarse guiar únicamente por la inercia de su deseo de doña Ana y de huir de la venganza de sus víctimas. El desarrollo del conflicto, ya plenamente dramático, queda encomendado a esta segunda jornada y se centra en los núcleos básicos de la secuencias 2 y 5. La primera de ellas incide en el papel de don Juan, que burla la confianza y el cuidado de Filiberto y de su padre para huir en busca de doña Ana. En torno a esta secuencia, la anterior presenta de nuevo una justicia real indecisa entre las solicitudes de doña Ana y las presiones de don Diego, y resulta, por tanto, inoperante; la tercera secuencia muestra la inutilidad del intento individual, pues don Luis, incitado por doña Ana, no puede matar a don Juan, que acaba refugiándose en sagrado en San Francisco, donde se encuentra el sepulcro del Comendador, lugar al que han ido confluyendo los distintos personajes a lo largo de la jornada. San Francisco se convierte, así, en el lugar de la salvación para don Juan en su escape de la justicia de los hombres. En la jornada siguiente, en cambio, este mismo lugar será el de su muerte a manos de la estatua del Comendador, mostrando que la justicia divina alcanza hasta donde la de los hombres falló. En su primera visita —secuencia tercera de la segunda jornada— don Juan es librado por el Comendador, continuando en la primera parte de esta jornada la línea de la anterior. Pero el sepulcro de su víctima no le hace a don Juan reprimir un nuevo acto de arrogancia: rechaza ante su padre la obediencia que le debe a él y a su Rey, artífices de su impunidad, provocando una nueva invocación al cielo por don Diego, que don Juan vuelve a despreciar:

³ Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, t. I, Madrid, Alianza, 1971, p. 240.

Cuando aquella piedra fría
me lo diga, lo creeré (II, 15).

coronando su blasfemia con la ofensa a la estatua a la que acaba invitando a cenar. Se trata de otro de los actos propios de don Juan, pues, dado que ya no puede burlar al Comendador, se burla de él, provocando el desenlace de la acción al atraer el castigo sobre sí (Sigo aquí las precisas puntualizaciones en torno a la semántica del verbo «burlar» y los cambios profundos que comporta la alteración de su categoría de transitividad a la de intransitividad, que en diversos trabajos nos ha dejado el profesor Marc Vitse). El burlador atraviesa con este acto los umbrales de una nueva fase de su trayectoria en la que entra con la invitación al muerto, haciendo gala del mismo orgullo soberbio que en la blasfemia. Tanto una como otra rompen, no ya el orden humano, sino el divino, y don Juan lo hace con la soberbia del rebelde Lucifer, afirmándose retadoramente y haciéndose merecedor con ello de la intervención divina. La dialéctica burla-castigo queda por fin restablecida y comienza a inclinarse del lado de este último. La secuencia correspondiente a la cena acumula ya todos los motivos que anuncian el desenlace final, como la maldición de los criados:

Camacho.— ¿Qué postres hay?
Los dos [criados].—El diablo que le lleve (II, 18);

La canción de Pispireta:

Mas que te lleve [el diablo]
y que en su infierno apacible padezcas (II, 19);

la propia admonición del Comendador:

Dios licencia me concede
de venir a visitarte,
sólo a fin de que aconseje
a tu ceguedad que tantos
pasados yerros enmiende.
Breve es la vida del hombre,
cierto su fin y evidente
el juicio divino ¿Pues
quién tales culpas comete
sabiendo, de fe, que hay
cierto fin y vida breve (II, 21);

o la propia intervención de don Luis disparando sobre don Juan. El burlador, sin embargo, no sólo se mantiene indiferente a ellos, sino que se reafirma en su posición, pues, según sus palabras, «es tarde» (ibídem), y añade arrogante: «no hay miedo que me enmiende» (II, 23).

El conflicto de la segunda jornada queda, así, planteado como un equilibrio aún sin resolver definitivamente entre la soberbia de don Juan y la justicia encarnada por la figura del Comendador. Sin atender a ello, la tercera jornada comienza desarrollando

en sus tres primeras secuencias los esquemas y situaciones ya planteados. La primera insiste en la figura de un don Juan arrastrado ahora por su instito —«Jamás, Camacho, he entendido / en más que en hacer mi gusto», confiesa (III, 2)—, en forma de deseo de gozar a doña Ana «con violencia (si no bastare el cariño)» (ibídem), lo que le vuelve a granjear el apelativo de «Don Juan Tarquino» de Camacho (ibídem). Aunque su padre renuncia ya a interceder por él, en las dos secuencias siguientes puede insistir Zamora en la facilidad de don Juan para huir de la venganza, representada por don Luis en la segunda secuencia, y de la justicia, en manos del Rey en la tercera secuencia. Sus últimos pasos, en demoníaco «crescendo», intensifican estas secuencias respectivamente con la muerte de don Luis y la amenaza al Rey con sus armas, tras suspender éste el duelo con Filiberto. Ante la pasividad del Rey, don Juan huye para asistir a la invitación de la estatua del que antes, en medio de la recurrencia de los principales motivos de la obra, don Juan acabe pidiendo piedad a los cielos, que Antonio de Zamora no niega explícitamente. Tras la muerte de don Juan sólo resta al desenlace la aprobación del Rey a lo sucedido, distribuyendo las típicas parejas matrimoniales que conforman el clásico y confirmador «happy end», restablecedor del orden alterado por la acción dramática, en este caso la actuación desmesurada del protagonista, y sancionador de su solución.

Entre la lectura teológica barroca del castigo en Tirso de Molina y la lectura teológica de la salvación en la visión romántica de Zorrilla, el final de Zamora, ambiguo en cuanto a la suerte del alma del protagonista, no oculta al público el castigo de sus obras. Su muerte violenta a manos de la estatua del Comendador constituye, al mismo tiempo, la prueba definitiva de la huida de don Juan de la justicia de los hombres y la imposibilidad de su castigo. Zamora mantiene así el tema central que Wardropper distinguía en la primera figuración dramática del burlador, es decir, la falibilidad de la justicia humana, haciendo de don Juan el sujeto privilegiado que se encuentra lejos del alcance de esta justicia⁴. Pero el desenlace final traslada el enfoque desde esta falibilidad a las consecuencias sobrenaturales de la misma: el castigo que se anuncia en el título de la pieza, pues, siguiendo de nuevo a Wardropper, «ante la supuesta imposibilidad de castigar humanamente a don Juan, los encargados de la justicia se consuelan con la certeza de que hay una justicia final y absoluta, la divina»⁵. La intervención ultramundana no sólo proporciona la conformidad del espectador ante la restauración del orden social alterado, sino que ratifica también su pasividad y, de rechazo, este mismo orden, al dotarlo de un refrendo divino ante el que no caben las dudas o críticas que podía suscitar la intervención de la falible justicia humana, ofreciendo una lectura del mito del burlador acorde con la ideología de la época ilustrada. El mismo espectador fascinado de la comedia de magia (no muy ajena en sus mecanismos teatrales a esta obra) asistía conforme a un mensaje ideológico que le arrancaba su asentimiento a su propia marginación en el establecimiento de un orden social —«todo para el pueblo, pero sin el pueblo»— confiado a instancias ajenas, que se presentan como más allá del poder real. El mismo queda entonces eximido de su responsabilidad y al margen, por tanto, no sólo de la crítica, sino también de la utilidad de su modificación, pues, remitido el juicio a una intervención superior, el orden humano puede permanecer inalterable,

⁴ Wardropper, opus cit., p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

contenido del más evidente tono conservador, en la acepción primaria del término, que profundiza en el sentido del mito donjuanesco hasta apresar la lectura opuesta a la que desprende su nivel más superficial.

A diferencia del fuerte elemento de disolución que comporta la moralidad, como la no aceptación de ningún tipo de pauta de comportamiento, la inmoralidad, como inversión de los modelos de conducta considerados positivos o morales, se convierte en la más contundente reafirmación de los mismos, al tiempo que se traduce en un elemento de integración social estrechando los vínculos de semejanza y cohesión del grupo frente al inmoral, al distanciar al personaje extraordinario del común de los mortales. Así, éstos quedan ratificados y confortados en su posición, mientras el transgresor, atractivo y repelente, amado y odiado a la vez, asume sobre sus hombros, como un chivo expiatorio, los contenidos deseos del espectador y el castigo que debe reprimirlos. En esta faceta fragua don Juan su esencia teatral como personaje vicario, sostenido por los mecanismos que hacen que el espectador proyecte en este tipo de figuras lo que las contradicciones sociales o morales le impiden realizar, al tiempo que encuentra en el castigo del mismo el consuelo a su propia pasividad, a su distancia con un personaje que, como en el caso de don Juan, resulta mucho más real y auténtico que sus propios espectadores.

La inicial transgresión de don Juan, por la que la burla, de acuerdo con el análisis de Ángel Berenguer, cobra «verdadera dimensión significativa, convirtiéndose en la expresión adecuada de la incapacidad radical de un sujeto individual para intervenir y modifica los procesos históricos de las sociedades de su tiempo»⁶ queda integrada y asumida en el orden del sistema en virtud del castigo final. Berenguer insiste en su estudio estructuralista genético del mito de don Juan en la manipulación de elementos como el machismo, «con el que una ideología conservadora dominante pretende encauzar por la vía de una problemática individual erótica las energías de un pueblo, evitando así que aquéllas puedan ser utilizadas, por ejemplo para imponer una estructura política en la que el poder esté en manos del mismo pueblo»⁷. La lectura conservadora del mito y de un elemento como el de la impunidad de don Juan por el autor dieciochesco parece indicar un paralelo proceso de manipulación en el que los fracasados intentos humanos de castigar al burlador y frenar su carrera de desórdenes se convierte en un mensaje de pesimismo, abono de la pasividad de un pueblo que permanecerá, así, al margen de los mecanismos del poder, víctima y soporte de los mismos y confiado exclusivamente en una intervención del orden celestial, que parece confirmar con su silencio la justicia del sistema estatuido y de su funcionamiento. El éxito de esta fórmula es lo que explica la colaboración del poder en la aceptación de un mito aparentemente tan transgresor como el de don Juan, en la que ha coincidido, como no ocurriera desde Lope de Vega, toda una sociedad, en una ceremonia anual que estableciera ya la obra de Antonio de Zamora.

⁶ Berenguer, opus cit., p. 46.

⁷ *Ibidem*, p. 46.