

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

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

INTRODUCCIÓN

No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra, es una obra del siglo XVIII¹. Pero no hay que olvidar que esta primera parte del siglo en España está aún marcada por la tradición barroca. Los numerosos estudios sobre el teatro español de esta época han demostrado que las obras más representadas son las de los grandes maestros del siglo XVII: Calderón, en primer lugar, y luego, Tirso, Moreto, Lope. Los principales autores de este período —pobre en genios y en originalidad— no son más que imitadores. Las comedias que escriben son, como en el siglo anterior, comedias de capa y espada, heroicas y de santos, históricas y de enredo. El tono se hace más basto, las intrigas más complejas; se exagera, se recarga, se complica, pero la esencia es la misma. La primera mitad del siglo XVIII en España es postbarroca. Con esa perspectiva hay que enjuiciar la obra que vamos a analizar.

Antonio de Zamora, su autor, era un ferviente admirador de Calderón y, junto con Cañizares, fue el autor más popular de esta primera mitad del siglo. Su obra más famosa es, sin duda, este *No hay plazo que no se cumpla...*, que retoma, un siglo después, la leyenda de don Juan. Esta obra, que hoy nos parece pobre, inverosímil y exagerada, obtuvo, sin embargo, un éxito clamoroso; éxito que duró hasta 1844, año de estreno de

1. No se conoce exactamente la fecha de su composición. Jean Rousset (*Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978) propone la fecha de 1714. Jerry L. Johnson en su edición de la obra (*Teatro español del siglo XVIII*. Antología, Barcelona, Bruguera, 1972) la retrasa hasta 1722. En todo caso, es anterior a 1728, fecha de la muerte de su autor.

Don Juan Tenorio. En efecto, fue la obra de Zamora, y no la de Tirso, la que se representó cada año —hasta 1844 en que fue sustituida por el drama de Zorrilla— con motivo de la festividad de los difuntos.

Pero además, esta obra es fundamental para comprender la evolución del mito donjuanesco en la literatura española. La obra de Zamora es un puente que permite el paso de Don Juan desde el barroco hasta el romanticismo. Zorrilla conocía la comedia de Zamora², y él mismo confesó que le sirvió de base para su drama. Por eso nuestro trabajo quiere situar esta obra justo en ese punto central, e intentará analizarla no sólo en sí misma, sino —en la medida de lo posible— a partir de esos momentos en los que Zamora se separa de Tirso y prepara el camino a Zorrilla.

En el estudio anteriormente citado, Jean Rousset considera que son tres los elementos que constituyen el mito de Don Juan: el muerto, el grupo femenino y el héroe. En este esquema se basará nuestro análisis.

A) LAS APARICIONES DEL MUERTO

Zamora respeta el esquema de Tirso.

1. *El encuentro y la invitación*

Escenario: Una capilla en el convento de San Francisco.

a) *El reconocimiento*. Don Juan no había reparado en la imagen del Comendador, es su padre quien la identifica:

- DON DIEGO: Teme que
Dios te castigue algún día.
- DON JUAN: Cuando aquella piedra fría
Me lo diga, lo creeré.
- DON DIEGO: Pues no á mentir enseñado
Su dueño está, que en rigor
Copia es el Comendador.
- DON JUAN: No lo había reparado. (II) ³.

² *Recuerdos del tiempo viejo* (Madrid, Publicaciones españolas, 1961) I, p. 148. Cit. por Aniano Peña en su edición de *Don Juan Tenorio* (Madrid, Cátedra, 1980) p. 41. Es cierto que Zorrilla atribuye esta obra a Solís, pero la crítica coincide en que se trata de una simple confusión de Zorrilla, que escribió Solís en lugar de Zamora.

³ Hemos utilizado la edición de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*, incluida en el volumen XLIX de la BAE (Madrid 1951) pp. 411-34. Todas las citas se referirán a esta edición. Hemos conservado la acentuación, la puntuación y la grafía originales.

b) *El ultraje*. Camacho pregunta a Don Juan por qué se ha peleado con su padre. Don Juan contesta: «A ver este fantasma / Con su manto y con su espada» (II). Tras esta frase despectiva, se acercan al sepulcro. La imagen, que mira «con ceño fruncido», inspira miedo a Camacho, pero a Don Juan sólo le mueve a burla. Don Juan se dirige a él con el mismo apelativo que en Tirso, «buen viejo», al tiempo que, como en aquél, le toca la barba. Sin embargo, el acto del ultraje tiene sentidos distintos en los dos autores, como diferente es el que tiene en Zorrilla. La ofensa del Don Juan de Tirso parte de la lectura del epitafio. Don Juan invita a cenar al Comendador para que éste pueda vengarse. En Zorrilla —en donde no hay ni referencia a las barbas ni a la espada de piedra, que se encuentra tanto en Tirso como en Zamora—, la invitación al Comendador es un puro azar, y hay que entenderla como un ultraje generalizado a los muertos. En efecto, Don Juan ha sido sorprendido en el panteón por sus amigos, el Capitán Centellas y don Rafael de Avellaneda, que se burlan estrepitosamente de él porque les confiesa que por un momento «los fantasmas de piedra» le habían turbado. Para demostrarles que fue un temor pasajero, en un alarde de valentía, señala las estatuas de los sepulcros haciendo una invitación general a todos los que quieran cenar esa noche en su compañía. Como sus amigos le señalan que eso es una osadía, don Juan se dirige a la estatua del Comendador, «que es la que tiene más cerca» —puntualiza Zorrilla—. Su acto es un reto, que tiene más de blasfemia que de relación directa con el personaje del Comendador.

En Zamora no hay blasfemia ni deseo de tentar al Comendador ofreciéndole la venganza. Don Juan, con más cinismo que sinceridad, pretende que sólo quiere hacerse amigo del Comendador muerto: «¿No he de hablar, / Si quiero su amigo ser?» (II). Don Juan se dirige a la estatua con un lenguaje irrespetuoso:

Buen viejo,
 (le toca la barba)
 ¿Cómo os va en el otro mundo?
 Dirás que bien; claro está;
 Pero si en el purgatorio
 Estás, á Don Juan Tenorio
 No le esperes por allá:
 Y pues quien es tu contrario
 Ningún alivio te ofrece,
 No hayas miedo que te rece
 Ni una parte de rosario. (III).

Hay, además, otro elemento que no se encuentra ni en

Tirso ni en Zorrilla: don Juan pone en tela de juicio el valor del Comendador, al referirse a su espada:

Sí, y lo malo
Es, cuando entre aplausos medra,
que tenga espada de piedra
El que la trujo de palo. (II).

c) *La respuesta.* Zamora introduce una variante en relación con Tirso. En *No hay plazo que no se cumpla...*, la estatua del Comendador emite una respuesta. A diferencia de Tirso y de Zorrilla, en esta obra hay una interpelación directa al muerto: «Pues te he convencido yo, / ¿Irás, don Gonzalo?» (II). Como consecuencia, el Comendador responde con una afirmación: «Sí». Pero esta respuesta sólo es percibida por Camacho. El criado exclama: «¡Ay, que habló!»; pero don Juan, que aparentemente no ha visto ni oído nada, achaca estas visiones al miedo de Camacho.

2. *El invitado de piedra*

Escenario: La casa de don Juan.

La primera innovación que se aprecia en Zamora con respecto a Tirso —y también a Zorrilla— es que la escena en casa de don Juan no está situada inmediatamente después de la invitación al Comendador, como en aquéllos, sino que Zamora ha interpuesto entre ambas el diálogo de Pispireta con don Luis y la entrada de éste en casa de don Juan. Este corte —como otros muchos en la comedia de Zamora— hace descender la intensidad de la acción dramática en este punto culminante de la obra y la aleja del tono y del profundo sentido de la escena de Tirso.

La escena del convidado de piedra propiamente dicha se abre en la obra de Zamora con un largo preámbulo que no existe en Tirso, pero que sí volveremos a encontrar después en Zorrilla, aunque de tono diferente. El Don Juan de Tirso se sienta a cenar e inmediatamente llega el Comendador. En *No hay plazo que no se cumpla...*, antes de la llamada del muerto tenemos: un diálogo entre los criados y Camacho sobre la comida y los vinos que le van a ser servidos a don Juan, la conversación entre Camacho, don Juan y Pispireta mientras Tenorio es desvestido, una canción de la graciosa y la intervención de don Luis, que está contemplando la escena escondido tras una cortina.

En Tirso el convidado llama una sola vez, dos en Zamora, y varias en Zorrilla. En la obra de Zamora, los personajes no

muestran en principio ninguna sorpresa ante las llamadas, ni mucho menos temor, cosa que ocurre en los otros dos autores. Don Juan piensa que será su padre que viene a importunarle y los criados salen a abrir sin miedo. Zamora ha suprimido la escena en la que Catalinón se niega a abrir la puerta, y su vuelta, despavorido, intentando contar a su amo que ha visto al Comendador. El Comendador llega aquí súbitamente, pero sin provocar exclamaciones de miedo. Sólo don Juan parece mostrar cierto espanto: «¡Sólo al verle / El cabello se espe-luza!» (II). Pero es una sensación pasajera. Inmediatamente recobra su sangre fría: «¿Pero yo temo, aunque fuese / Todo el infierno?».

Como en Tirso, el Comendador rechaza los manjares y las bebidas que su anfitrión le ofrece, y permanece mudo ante las preguntas impertinentes de don Juan y de su criado. También como en Tirso, la escena del invitado de piedra tiene un fondo musical, aunque de carácter bien diferente. Recordemos que, antes de la llegada del Comendador, Pispireta estaba amenizando con sus canciones la cena de Tenorio. Y ahora canta una breve canción de tono lírico que no recuerda en nada el «¡Qué largo me lo fiáis!» que repiten las voces escondidas de *El burlador de Sevilla*.

La comedia de Zamora ofrece, con relación a la de Tirso, una novedad importante que será recogida por Zorrilla. El Comendador de *El burlador*, sólo viene a visitar a don Juan para emplazarle a una cita en su capilla. El de Zamora, en cambio, se presenta ya, desde esta primera visita, como un enviado de Dios para hacerle ver que hay otra vida y para aconsejarle que se arrepienta mientras aún es tiempo:

Bien, Don Juan,
 Conocerás cuánto debes
 á mi amistad, pues por ella
 Dios licencia me concede
 De venir á visitarte,
 Sólo á fin de que aconseje
 A tu ceguedad, que tantos
 Pasados yerros enmiende. (II).

También de la obra de Zamora es un detalle que Zorrilla no pudo tomar de Tirso, porque en él no existe: es el aspecto sobrenatural de la desaparición del Comendador. En *El burlador*, la estatua de piedra sale normalmente por la puerta. En Zamora, el convidado ordena a don Juan que le abra la puerta, pero al volverse éste a decirle que no hay nadie y que puede

salir tranquilo, comprueba con asombro que su invitado ya no está:

Ya está abierta, y nadie al paso
 Hay que pueda... Pero tente,
 Susto, que del sitio en que
 Le dejé, desaparece.
 ¡Nunca vi muerte más viva!
 ¡Nunca vi piedra más leve!
 ¿Don Gonzalo? (II).

El monólogo de don Juan tras la desaparición del Comendador de las obras de Tirso y de Zorrilla —que plantea un aspecto esencial de la evolución psicológica del personaje— queda, pues, reducido aquí a estos siete versos que sólo ponen de manifiesto su asombro ante lo sobrenatural de la desaparición repentina de una estatua de piedra.

3. *La cena en casa del muerto*

Escenario: Capilla de la iglesia.

Es éste, quizá, el punto en el que más se marca la originalidad de Zamora con respecto a su modelo, y el que señala el inicio de una nueva etapa en la evolución del mito donjuanesco. En efecto, en esta escena está ya en germen el don Juan romántico de Zorrilla. Fijémonos simplemente en la ambientación que Zamora ha ideado para la escena: don Juan y Camacho llegan a las puertas del convento, que están cerradas, pero que se abren bruscamente por sí mismas; una mesa enlutada surge del abismo y por ocho veces escuchamos el trueno.

Analícemos en primer lugar el menú que el Comendador ofrece a su huésped y las circunstancias en que éste es presentado. Como señala Jean Rousset, esta cena fúnebre es fundamental en la estructura del mito y está marcada de un profundo carácter simbólico.

En Zamora encontramos la explicación simbólica de estos manjares, que falta en Tirso. En la ceniza y las culebras, don Juan debe ver los tormentos del infierno que le aguardan:

DON JUAN: ¿Qué he de comer, si me traen
 Sólo un plato de culebras?

DON GONZALO: En ellas quiero mostrarte
 Un símbolo que te avise
 Los tormentos infernales; (III).

y en la copa de fuego, las llamas que le consumirán por toda la eternidad:

DON JUAN: ¿Fuego me das á beber?

DON GONZALO: Sí, Don Juan, para enseñarte
A sufrir el que te espera.

Zorrilla retoma esos mismos alimentos, y añade sobre la mesa un reloj de arena, no sólo símbolo, sino instrumento real de la medida del tiempo que pasa y del fin de don Juan que se acerca.

De Tirso ha conservado Zamora los dos personajes enlutados que acercan las sillas para don Juan y don Gonzalo. Y calcados de *El burlador* son los versos cantados de los que Zamora extrajo el título de su comedia. Las diferencias son mínimas:

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.

(*El burlador*,
III, vv. 2724-2727) ⁴.

Mortal, adviértete, que aunque
De Dios el castigo tarde,
No hay plazo que no se cumpla
Ni deuda que no se pague.

(*No hay plazo que no
se cumpla*, III).

Pero es, sin duda, la solución final del drama el aspecto que más nos interesa analizar. El don Juan de Zamora, que se sitúa a caballo entre el planteamiento barroco y el romántico del mito, señala el inicio de la principal de las transformaciones que éste ha sufrido. Contrariamente a su modelo, contrariamente a lo que cabría esperar en estos años aún post-barrocos en España, Antonio de Zamora nos sorprende concediendo la salvación «in extremis» a su héroe.

El burlador de Sevilla no hacía más que plantear un tema querido de Tirso: el problema de la salvación. Tirso condena a su personaje por haber desafiado durante toda su vida, y hasta el último instante, a la justicia divina. Lo curioso e importante en *No hay plazo que no se cumpla*, es que Zamora

⁴ Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Ed. de Joaquín Casaldueiro (Madrid, Cátedra, 1979). Todas las referencias a esta obra se harán tomando como base la presente edición.

se basa en el mismo planteamiento teológico y le da una solución que en nada contradice la doctrina católica y el pensamiento de Tirso; y no es, ni más ni menos, que la solución que encontramos en su *Condenado por desconfiado*. Enrico, después de una vida de crímenes, alcanza la salvación eterna, porque ha suplicado el perdón y ha confiado en la bondad divina. Lo mismo le ocurre a don Juan. Toda su vida la ha pasado repitiendo ese «tan largo me lo fiáis» y dudando incluso de la existencia de un Dios que hiciera justicia. Llegado el momento del enfrentamiento ineludible con el más allá del que dudaba, y cuya representación visible es don Gonzalo, Tenorio piensa que es demasiado tarde para arrepentirse y perdonar: «Es ya tarde para enmiendas» (III). Y su condenación hubiera sido irremediable si Zamora no hubiera querido pensar, como su Comendador, que «para enmiendas nunca es tarde». A don Juan le basta oír esta frase para sentir que la clemencia divina es infinita y que sus pecados pueden ser perdonados: «Dios mío, haced, pues la vida / Perdí, que el alma se salve».

Este cambio radical en el desenlace del drama ha sido posible porque Zamora ha creado en la figura del Comendador un personaje totalmente nuevo y diferente al de Tirso. El don Gonzalo de Ulloa de *El burlador* es la representación de la venganza humana y de la justicia divina. Viene a vengar a su hija burlada y a dar muerte a don Juan, para que se cumpla la norma divina de que «quien tal hace, que tal pague». Es la víctima agraviada que no conoce la piedad y que desea con todas sus fuerzas el aniquilamiento total del burlador. Por eso, con una honda satisfacción, le grita a don Juan: «No hay lugar; ya acuerdas tarde» (III, v. 2762), negándole toda esperanza de salvación.

En el Comendador de Zorrilla, en cambio, no hay ni una sombra de venganza. Es sólo la encarnación visible del más allá, el puente entre el mundo real y el sobrenatural, el mensajero divino. Pero un mensajero que no viene, como en *El burlador*, a pronunciar la sentencia de muerte eterna, sino a propiciar la redención del pecador. Recordemos cómo se presentó el Comendador a don Juan al acudir a la cena a la que ha sido invitado:

Bien, Don Juan.
 Conocerás cuánto debes
 A mi amistad, pues por ella
 Dios licencia me concede
 De venir á visitarte,
 Sólo á fin de que aconseje
 A tu ceguedad, que tántos
 Pasados yerros enmiende. (II).

Es el amigo que viene a hacer justicia, sí, pero también a recordar al pecador que aún no es tarde para el arrepentimiento: «¡Dichoso tú, si aprovechas / La eternidad de un instante!» (III). Por eso, las últimas palabras de don Juan son un grito, una llamada angustiada a la piedad divina:

¡Piedad, Señor! Si hasta ahora,
Huyendo de tus piedades,
Mi malicia me ha perdido.
¡Tu clemencia me restaure!

Esta salvación es el inicio de una nueva etapa del mito, es cierto; pero no tiene ninguna relación con la salvación del héroe en la época romántica. Insistimos en que en este aspecto Zamora sigue siendo plenamente barroco, y en que no hace más que desarrollar la posibilidad de la clemencia divina que el planteamiento teológico de Tirso le dejaba abierta. Zorrilla salva también a su héroe un siglo más tarde, pero valiéndose de un elemento nuevo que ni mucho menos se adivina en Zamora: el amor redentor de la mujer.

Hay que reconocer, sin embargo, que este desenlace no tiene la consistencia y la coherencia interna que el de la obra de Tirso. Pero no hay que olvidar un aspecto que ha puesto de relieve Joaquín Casaldueiro:

«Comparar este desenlace blando y dulzón con la tragedia de Tirso sólo servirá para decir que el tema de Don Juan ha degenerado; pero la comparación es injusta y no se puede establecer, pues Zamora tenía que mantenerse dentro del esquema ideológico de su época, en el cual la caridad se está transformando en filantropía y en la que se quiere a toda costa salvar a la humanidad dentro de la razón»⁵.

Efectivamente, se advierte a lo largo de toda la obra un profundo deseo de salvar al héroe, cueste lo que cueste, de perdonarle, humana y espiritualmente. El rey no permite que Filiberto le mate en duelo; le perdona y le deja escapar cuando se niega a ser arrestado y se enfrenta a la autoridad real; le encierra en prisión durante tres meses, menos para castigarle que para protegerle de la ira de doña Ana y Filiberto. Y el Comendador, cuando don Juan piensa que ya todo está perdido, insiste y logra convencerle de que aún no es demasiado tarde. Hay que repetirlo una vez más: es la insistencia de don Gonzalo la que salva a don Juan. Es ese sentimiento de filantropía

⁵ J. Casaldueiro, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español* (Madrid, Ed. J. Porrúa, 1975) p. 131.

diechiochesca que se va perfilando el que crea un nuevo comendador y un nuevo rey y el que se empeña en la redención del héroe.

B) DOÑA ANA Y EL GRUPO FEMENINO

Zamora rompe completamente el esquema trazada por Tirso en la presentación del grupo femenino. El plan, perfectamente organizado, de las dos mujeres nobles y las dos villanas, se simplifica en Zamora, que sólo conserva dos mujeres, cuyo retrato no se corresponde exactamente con ninguna de las presentadas por Tirso.

La comedia comienza, sin embargo, haciendo referencia a una tercera mujer, Julia Octava, napolitana y de esclarecido linaje, a la que don Juan ha burlado empleando el método de la suplantación y el disfraz. Es Camacho quien habla:

Es la otra, que imitando
Acciones, vestido y habla
De quien ya, como su esposo
Salía de noche, y entraba
En su casa, te atreviste
A ser ladrón de su fama. (I).

Esta Julia Octava no es otra que la Isabela de Tirso. Precisamente la novedad introducida por Zamora consiste en hacer arrancar su obra de la Jornada II de *El burlador*, del momento en que don Juan debe abandonar Nápoles para escapar a la condena por esta burla. La diferencia con Tirso es que el don Juan de Zamora burla a la dama napolitana con el único propósito de provocar un escándalo y lograr de esta manera que don Pedro Tenorio, su tío, le envíe de vuelta a España.

Las dos mujeres de *No hay plazo que no se cumpla*, son doña Ana de Ulloa y doña Beatriz de Fresneda. La primera no ha podido ser tomada de *El burlador*, porque este personaje sólo tenía existencia fuera de la escena. Según Casaldueiro, su desarrollo bien pudo tomarlo Zamora de *La venganza en el sepulcro*, de Córdoba.

La doña Ana de nuestra obra es la hija del Comendador y, como ocurrirá después en el drama de Zorrilla, está destinada a ser la esposa de Tenorio. Sin embargo, éste —al menos en la primera Jornada— no siente ningún amor por ella. Piensa

únicamente en burlarla y en añadir así un nombre más a su «catálogo»:

Pues di:
 ¿Qué pierdo yo en galantearla?
 Si es boba y me favorece,
 En lista de despreciadas
 Pondré una doña Ana más. (I).

Doña Ana es aquí un personaje de una sola cara, que se puede definir por este rasgo: encarna el deseo de venganza. Efectivamente, doña Ana no disimula su cólera desde el momento en que se entera de que el que ha de ser su esposo engañó, bajo palabra de matrimonio, a doña Beatriz. Ella se siente también ultrajada y adopta una actitud de dureza; pide inmediatamente a don Juan la llave que le permitía entrar en su jardín, y le promete castigar cualquier intento de volver a acercarse a ella. El orgullo y la dureza de esta doña Ana se convertirán en un insaciable deseo de venganza tras la muerte de su padre, al final de Jornada I.

Como corresponde a la más pura tradición del teatro español, doña Ana acude a pedir justicia al rey:

Una mujer desdichada
 A pedir viene justicia.
 [. . . .]
 ... muévaos el ver
 Que á vuestras plantas os pida
 Venganza el triste lamento
 De una mujer afligida,
 Que huérfana, triste y sola,
 Mas logro no solicita
 Que ver su sangre vengada,
 Ya que la miró vestida. (II).

Pero como éste no le satisface, no duda en recurrir a otros medios, y contrata los servicios de don Luis de Fresneda para que mate a don Juan. Odia a don Juan con toda su alma —«Hombre, fiera, asombro, monstruo» (III)—, y no consiente ser la víctima ultrajada y abandonada —«Una Etna / Abrigo en el pecho» (III)—.

Doña Beatriz, en cambio, es la víctima sumisa, engañada una y otra vez y nunca escarmentada. ¿De dónde sale este personaje que no se encuentra en la comedia de Tirso?

Gendarme de Bévoite⁶ considera que está inspirada en la

⁶ G. Gendarme de Bevoite, *La légende de Don Juan* (Gêneve, Slatkine Reprints, 1970) p. 294.

doña Elvira de Molière; pero Casaldueiro da una pista que nos parece más exacta y que nos remite directamente al origen del mito donjuanesco. En la obra de Tirso, al inicio de la Jornada I, después de haber sorprendido a don Juan con Isabela, su tío, don Pedro Tenorio, le recrimina su conducta indigna, y añade estas palabras:

Di, vil, ¿no bastó emprender
con ira y con fuerza estraña
tan gran traición en España
con otra noble mujer...?

(I, vv. 70-80).

Parece indudable que esta alusión es recogida por Zamora, que crea, a partir de ahí, el personaje de doña Beatriz. Oigamos lo que le dice Camacho a su amo al principio de la obra:

Cuando
Desamparaste la patria
En fe de unas travesuras.
(Muchas, pero muy honradas.
Pues fueron dos ó tres muertes
Sin motivo, y otras tantas
Clausuras rotas, por solo
Un quitame allá esas pajas)
¿No quedó de 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? (I).

En cuanto a su posible parecido con la doña Elvira de Molière, las palabras de Gendarme de Bévotte nos parecen excesivas:

«Elle a conservé quelque chose de l'amour profond et pur, de la douceur résignée et si digne de l'heroïne de Molière. Comme celle-ci, elle découvre, sans y être préparée, l'infamie de l'homme à qui elle s'est donnée et qui l'abandonne, en ajoutant à la trahison la cruauté de l'ironie. Semblable à son aînée, plus blessée qu'irritée, plus disposée au pardon qu'à la vengeance, elle va chercher dans un couvent le calme du coeur et l'apaisement de sa souffrance»⁷.

Es cierto que, como aquélla, doña Beatriz ama a don Juan; es cierto también que, a diferencia de doña Ana, está más pronta al perdón que a la venganza, y que, cansada de luchar por

⁷ Op. cit., p.29 4.

el amor de don Juan, se retira a un convento. Sin embargo, como señala Casaldueiro,

«la contextura de ambas mujeres es completamente diferente. Elvira es de una calidad poética profunda y de una modernidad extraordinaria; en cambio, Beatriz no tiene otra personalidad que la que le prestan los trazos tradicionales de toda mujer abandonada del teatro español»⁸.

Doña Beatriz es una infeliz que se sabe blanco de una adversa fortuna, de la que se queja constantemente:

(Voy) donde la saña
De mi adversa estrella acabe
Con mi vida. (I).
¡Hado infeliz! (I).
¡Suerte adversa! (I).
¡Dónde iré
Que no me siga mi estrella! (I).

Es la víctima enamorada que lo intenta todo por conseguir a don Juan, y que sólo recibe su desprecio. Y cuando, cansada de tanto ultraje, amenaza a don Juan con la justicia real y la divina, advertimos una considerable diferencia entre su débil grito y la fuerza arrolladora del que lanza doña Ana. A doña Beatriz le hace falta disfrazarse de hombre y recitar estos catorce versos:

Plegue á Dios,
Aleve, que de una punta
En tu corazón acierte
La venenosa cicuta,
Porque del campo no salgas
Con vida, que por ser tuya
Es tan traidora; y si sales.
Plegue á la justicia suma
Del Cielo, que contra tí,
En amotinada furia,
Las piedras se vuelvan, siendo
En mi desenojo, alguna
Quien tus altiveces postre,
Quien tus alientos destruya! (III),

para convencernos de que odia a don Juan y desea su muerte. A doña Ana le basta ese «Un Etna / Abrigo en el pecho», para decirnos que todo en ella no es más que furia y venganza. Doña Beatriz no es más que un juguete del destino, que se pasea del principio al fin de la obra sin una gran funcionalidad dramá-

8 Op. cit., p. 129.

tica, y que se define a sí misma mejor de lo que nadie pudiera hacerlo:

Entre mi hermano y mi amante
Es con iguales vaivenes
Toda tragedia mi vida. (II).

C) EL HÉROE

No vamos a encontrar en la obra de Zamora un héroe con la riqueza psicológica del de Molière, o con el dramatismo teñido de angustia romántica del de Zorrilla. Nuestro don Juan es un matón de comedia de capa y espada, al que Zamora hace revivir las aventuras del personaje de Tirso. Es un espadachín metido a burlador, un aventurero al que le salen al paso una estatua de piedra, una doña Ana prometida como esposa y un noble italiano que reclama venganza. Es violento, cínico e irrespetuoso. Colérico y pendenciero, ama la pelea y mata sin motivo. Es un caballero, pero se enfrenta al rey. Desprecia a la mujer que le ha sido prometida y la desea cuando se la niegan. Es demoníaco, pero es amado. Es un burlador que vuelve sobre sus pasos a recomenzar aventuras pasadas.

El personaje de Tirso estaba hecho a la medida para construir una obra barroca, teológica y moral, y condenar en él al pecador y al delincuente que desprecia la justicia divina y la ley humana. El de Zorrilla será el mismo transgresor de toda ley erigido en modelo, el rebelde que exigía una obra romántica, convertido en héroe, salvado y glorificado por la fuerza casi sobrenatural del amor humano. El don Juan de Zamora no es ni lo uno ni lo otro. No es barroco ni romántico. Tampoco es un libertino a la manera del siglo XVIII. Es el mito que se desdibuja para buscar nuevos contornos, es la materia bruta, sin límites ni coordenadas, que no ha encontrado los cauces de una época y una estética bien definidas, y que sólo deja en nosotros la impresión de una pobre imitación o de un antecedente vago. Es un personaje sin consistencia, un carácter dramático a veces incoherente. No se puede hablar de él como del «don Juan» de Zamora, como de la misma forma que se habla del don Juan de Tirso, del de Molière o del de Mozart, cada uno de ellos perfectamente definibles y caracterizados por una esencia peculiar y única. Este don Juan es sólo un puente entre dos épocas.

Si tuviéramos que definir con un solo adjetivo a este personaje, no dudaríamos en elegir éste: violento. El don Juan de

Zamora es un hombre de un carácter irritable y colérico; la más mínima oposición le pone fuera de sí, y su mano está pronta a servirse de su espada. De ahí la abundancia de peleas en la obra. Cualquier disculpa es buena para batirse y hasta para matar, si cuando llega el caso; si el ruido de la fiesta de los estudiantes le molesta, la solución es fácil: «Buen remedio; / Despojados a estocadas» (I); si los criados no cierran la puerta de la casa como es su gusto, la amenaza es rápida: «Si otra vez os acontece, / Con ahorcarlos de una reja / Haré yo que se remedie» (II); cuando su padre le informa de que don Filiberto ha solicitado del rey un desafío, no espera que éste llegue: «Ciego de cólera voy», dispuesto a «Echar por en medio, / Y matar al italiano» (II); apenas ve al italiano se lanza sobre él para matarlo, y, como doña Beatriz intenta detenerlo: «Suéltame, ó vive mi enojo...»; y, en el colmo de su violencia, mata al Comendador que le impide la salida de casa para perseguir a don Filiberto: «Ved que mi enojo / ningunas canas respeta» (I). No respeta ni al rey, ni a su padre, ni a las mujeres, y no acepta otra ley que su propio capricho: «Jamás, Camacho, he entendido / En más que en hacer mi gusto» (II).

Se nos podrá argumentar que éstas son características propias del personaje que, en mayor o menor escala, lo han acompañado siempre. Pero es que en esta obra son éstas justamente las que más definen a don Juan, y las que están llevadas hasta extremos verdaderamente desbordados. Precisamente en este punto insiste Gendarme de Bévoite, quien considera que la nota más destacada de este Don Juan es la exageración:

«Dans cette intrigue touffue et prolixie, Zamora fait évoluer un Don Juan dont la seule originalité est d'exagérer à l'in vraisemblance le caractère de son modèle (...) Ici l'exagération produit un personnage contradictoire et détraqué, une sorte de maniaque dangeureux, une brute frénétique»⁹.

Es importante señalar que en esta obra empieza a destacarse el carácter demoníaco de don Juan, que no existe en Tirso y que marca profundamente al don Juan romántico de Zorrilla¹⁰. Los estudiantes, en la primera Jornada, huyen de don Juan como quien huye del demonio:

Cada uno, camaradas.
Por donde pudiera escape.
Pues el que á su lado se halla
Es el demonio. (I).

⁹ Op. cit., p. 292.

¹⁰ Sobre este aspecto particular véase lo que escribe J. L. Varela 'El satanismo de Tenorio', en el estudio introductorio a su edición de *Don Juan Tenorio* (Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975) pp. XVI-XXIII.

Don Luis cuenta a doña Ana que no ha podido matar al burlador porque hay en él algo de demoníaco:

Entré a matarle en su cuarto.
Mas debe (según le he visto
Invisible), de traer
Algún demonio consigo. (III).

Incluso el mismo don Juan se toma por el diablo. En la primera riña con don Luis, cuando ambos no se conocen todavía, don Luis pregunta a su rival quién es. Y don Juan responde: «El diablo» (I).

La faceta amorosa del don Juan de Zamora presenta mucho menos interés que en Tirso y en Zorrilla. Nuestro don Juan conquista —nos parece— menos por el placer del amor en sí —aunque sea instantáneo— que por la conciencia de infringir las normas y la moral social. Confecciona una lista de despreciadas por el solo placer de dejar una constatación de su mala conducta. No goza del amor ni de la posesión de la mujer. Incluso cuando pretende hacernos creer que ama a doña Ana, no está haciendo más que confirmar su personalidad autoritaria y caprichosa. Don Juan desprecia a doña Ana al ser ésta la esposa que se le impone por un trato entre los Tenorio y los Ulloa. El es contrario por naturaleza al matrimonio:

¡Esa es otra! ¿Pues creíste
(Aunque el cielo se juntara
Con la Tierra) que me entregue
Yo á una prisión voluntaria?
No, Camacho, que mi genio
No es para andar de reata
Con mujer á todas horas. (I).

y esta doña Ana no será en ninguna manera una cadena que detenga su carrera, ni se distinguirá en nada de las otras mujeres burladas: «En lista de despreciadas / Pondré una Doña Ana más». Pero este don Juan despreciativo de las primeras escenas se inflama repentinamente de amor por doña Ana a partir de la Jornada II:

¿No sabes
Cuán postrado, cuán rendido
Amo á doña Ana de Ulloa? (II).

No nos engañemos, don Juan no ama en absoluto a doña Ana. Ahora, cuando el proyectado matrimonio está roto, ahora que ya no es suya, la desea. Pero simplemente por eso, por el gusto de lo prohibido y de no aceptar sino lo que él ha elegido.

Creemos que las palabras del propio don Juan confirman esta afirmación:

Ay doña Ana, ¿quién creyera
Que á quien ni un solo cuidado
Costaste como marido.
Cuestes como galán tántos? (II).

¿Qué otra explicación, si no, puede haber para esas aparentes contradicciones, con las que Tenorio manifiesta sus sentimientos por la hija del Comendador?:

¿Amor, cómo á un mismo tiempo
La aborrezco y la idolatro? (II).

¡Ay doña Ana, que no puedo
Ni olvidarte ni quererte! (II).

Un aspecto, sin embargo, nos llama poderosamente la atención en este don Juan, y es su reincidencia en la misma conquista amorosa, lo que contrasta de modo llamativo con la esencia propia del personaje, en la que el amor es pura momentaneidad, no tiene posibilidad de continuidad en el futuro, ni tampoco vida en el pasado por el recuerdo. En efecto, nuestro don Juan, a su vuelta de Nápoles, reanuda sus relaciones (es decir, representa de nuevo la comedia de la conquista y el engaño) con doña Beatriz de Fresneda, dama a la que ya había seducido antes de salir de España.

CONCLUSIÓN

Durante mucho tiempo, una buena parte de la crítica ha querido considerar *No hay plazo que no se cumpla* únicamente como una imitación —o incluso una refundición— de *El burlador de Sevilla*, y ha limitado su análisis a poner de manifiesto los pequeños detalles en los que Zamora se alejaba del creador del personaje de Don Juan.

Casi cien años separan estas dos comedias, y el mito, al principio del siglo XVIII, había recorrido ya un largo camino. Por otro lado, aunque la literatura española de este período está aún marcada profundamente por la del siglo anterior, en lo que se refiere a la forma, el fondo está ya lejos del auténtico sentimiento barroco que inspiró obras geniales durante el siglo XVII.

No se puede, pues, estudiar esta obra como una simple imitación, más o menos acertada. La comedia de Tirso y la de Zamora tienen muchos puntos en común —versos, situaciones, de-

talles idénticos—, pero se trata de dos obras de concepción y de espíritu diferentes.

Zamora toma de Tirso, evidentemente, el tema y el personaje central, pero el plan general de la obra es, según Casaldueiro, de Córdova, el autor de *La venganza en el sepulcro*, escrita a finales del siglo xvii. En efecto, la estructura de la comedia de Zamora difiere considerablemente de la de Tirso. *El burlador de Sevilla* comienza en Nápoles, y *No hay plazo que no se cumpla* retrasa el inicio al momento en que don Juan está de regreso en España. Por otra parte, Zamora reduce el grupo femenino de cuatro mujeres a dos, suprime el personaje de don Pedro Tenorio, tío de don Juan, y el del rey de Nápoles. Don Octavio se transforma en don Filiberto, y del Marqués de la Mota no conserva más que algunos rasgos en un personaje completamente diferente, don Luis de Fresneda.

El número de personajes es considerablemente inferior en *No hay plazo que no se cumpla*. Sin embargo, Zamora ha creado un personaje nuevo: Pispireta, la graciosa; y este don Luis, un rufián heredado mitad de Tirso, el Marqués de la Mota, y mitad de Molière, por cuanto es hermano de doña Beatriz. Los estudiantes son también una creación de Zamora.

Es decir, que la deuda de Zamora con los «don juanes» precedentes es, como señala Casaldueiro¹¹, la siguiente:

- Tirso: los elementos nucleares, la historia y el héroe.
- Córdova: algunas situaciones y las líneas generales del plan de la obra.
- Molière: los personajes de doña Beatriz y don Luis, y la supresión del epitafio.
- Dorimon et Villiers: el nombre de don Filiberto y ciertos detalles en torno a la muerte del Comendador.

Hemos insistido mucho en el papel de Zamora como puente entre Tirso y Zorrilla. Nuestro análisis ha intentado mostrar cuáles eran las deudas del poeta romántico para con Zamora, y al respecto, hemos señalado, entre otros, los siguientes puntos:

- Un largo prelude, antes de la llegada del Comendador, en la escena del convidado de piedra. Es un diálogo de don Juan con sus amigos (Zorrilla) y con Pispireta y Camacho (Zamora).
- El Comendador, desde la primera visita, se presenta como un enviado del cielo que representa la justicia divina y aconseja a don Juan que se arrepienta.

¹¹ Op. cit., pp. 129-30.

- Las circunstancias sobrenaturales de la desaparición de la estatua del Comendador y el asombro de don Juan.
- La cena en casa del muerto: el ambiente, el decorado, el menú y la explicación de su simbolismo.
- El héroe amado y la solución final de la obra, con la salvación de don Juan, aunque por medios diferentes.
- La acentuación del carácter demoníaco del protagonista y su violencia extrema.

Barlow añade otros puntos comunes entre las dos obras ¹²:

- En *No hay plazo que no se cumpla* y en *Don Juan Tenorio*, la acción comienza con una escena alegre y ruidosa: la fiesta de los estudiantes (Zamora), el carnaval (Zorrilla).
- Conocemos la personalidad de don Juan y su pasado, a través de las palabras de otro personaje: en Zamora esta misión la cumple Camacho; en Zorrilla, el diálogo entre don Juan y don Luis Mejía.
- Don Juan es violento en extremo y mata sin razón; la muerte del Comendador no tiene justificación.
- Don Juan añade a su lista de «hazañas» la violación de conventos.
- Son los padres —y no el rey, como en Tirso— quienes rompen el contrato de matrimonio entre don Juan y doña Ana-Inés.
- La actitud de los dos padres cuando se enteran del comportamiento de sus hijos es la misma: no los creen capaces de una conducta tan indigna.
- La actitud de don Juan hacia su padre es igualmente irrespetuosa.

Es difícil juzgar objetivamente el valor de esta obra. La comparación con Tirso se ha impuesto siempre, y no es Zamora quien se ha llevado la palma. Pero nos parece evidente que la crítica literaria debe juzgar una obra en función de las circunstancias de todo tipo que condicionan su nacimiento. Es la razón por la que hay que leer esta obra como lo que es: una comedia hecha para complacer a un público al que le gustan las intrigas complejas y la pluralidad de acciones; las puestas en escena sorprendentes y una dosis considerable de magia; la presencia de lo sobrenatural y el ruido de las espadas que se cruzan.

¹² Joseph W. Barlow, 'Zorrillas's indebtedness to Zamora', en *Romanic Review*, XVI (1926) pp. 303-18.

El mito, el personaje de don Juan, se ha empobrecido desde el punto de vista psicológico; eso es evidente. Pero lo que no deja de sorprender es que este fenómeno se ha producido por la exageración de los rasgos del don Juan original. Lo que Zamora —que está muy lejos de ser un autor genial— ha desarrollado no son las características más profundas de la personalidad del héroe, sino lo que había en él de más externo y accidental. Ese es su error, y ésa es la razón por la que este don Juan merece menos los apelativos clásicos de «burlador» o «inconstante», que los de «pendenciero», «matón» o «espadachín».

Pero había transcurrido casi un siglo desde la creación del personaje y había que adaptarlo a la época, compensar la evolución de la mentalidad del siglo de Tirso a los gustos del público de esta primera mitad del siglo XVIII. De ahí la necesidad de exagerar, de acentuar las manifestaciones más vistosas del carácter de don Juan.

De ahí también esta intriga demasiado complicada, estos personajes completamente inútiles y esos acontecimientos secundarios que distraen nuestra atención de la historia central. La acción principal es interrumpida varias veces, las escenas de lucha se multiplican sin mesura, los personajes escondidos superponen sus monólogos al diálogo central.

Tenemos un don Juan más activo que nunca. Pero nos da la impresión de que no hace más que eso: actuar, moverse, pelearse, gritar. No tiene esa sed de vivir esta vida plenamente que tenía el héroe de Tirso; todo lo que hace carece de significación profunda. No es el inconstante por convicción (Tirso), ni el ateo por racionalismo consciente (Molière), ni el burlador por amor de todas las mujeres (Mozart), ni el rebelde por exigencia vital (Zorrilla). Es «don Juan» un poco por accidente, y sin que él mismo tenga demasiada conciencia de ello.

Pero no por ello hay que olvidar o infravalorar esta pieza. Su valor desde el punto de vista histórico es enorme. Porque significa un paso importante en la evolución del mito; es su nueva imagen la que se anuncia: el don Juan amado, arrepentido y perdonado por Dios y por los hombres.

Si esta obra no es más que un puente, sin excesivo valor por sí misma, tiene el mérito de transmitirnos a un héroe, desde el barroco en que nace, al romanticismo en el que crece. Y representa muy bien una de esas etapas en las que los mitos se esconden detrás de los bastidores, para cambiar de traje y volver a la escena transformados, metamorfoseados y con una vida nueva.