

Don Juan en la Guerra de Sucesión española: la utilización política e ideológica del mito

Jordi Bermejo Gregorio
Universitat de Barcelona
j.bermejo.gregorio@gmail.com

Palabras clave:

Don Juan Tenorio. Antonio de Zamora. Guerra de Sucesión española. Desmitificación del mito. Barroco ilustrado. *El burlador de Sevilla*.

Resumen:

El siguiente trabajo pretende demostrar que la configuración del don Juan en *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713) de Antonio de Zamora (1665-1727) intenta aludir a los rebeldes de la Corona de Aragón durante la Guerra de Sucesión española (1705-1715). Mediante la desmitificación teatral del mito, Zamora requiere el perdón y la clemencia de los vencedores hacia los vencidos como proceso fundamental de la restitución del orden y armonía civil y nacional tras la guerra fratricida.

Don Juan in the War of Spanish Succession: the political and ideological use of the myth

Key Words:

Don Juan Tenorio. Antonio de Zamora. War of Spanish Succession. Demystification of myth. Illustrated baroque. *El burlador de Sevilla*.

Abstract:

This work aims to demonstrate that the configuration of Don Juan in Antonio de Zamora's *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713) tries to suggest the rebels of Aragon Crown during the War of Spanish Succession. Through the theatrical demystification of myth, Zamora requires forgiveness and clemency from the victors to the vanquished as a fundamental process for the return of order civil and national harmony after the fratricidal war.

Está claro –hasta la saciedad se ha estudiado– que la figura de don Juan supone una ruptura del orden humano y divino, con la que el autor de *El burlador de Sevilla* criticó la poca eficiencia de la justicia humana y la irremediable reprobación y condena que el Cielo debía aplicar a esa alma. La burla a la autoridad –esencia misma del don Juan– se percibe también en *No hay deuda que no se pague*, la versión que de *El burlador de Sevilla* hizo el dramaturgo madrileño Antonio de Zamora (1665-1727) en 1713¹. Tal y como se observa al final de la primera jornada, el convencimiento de dispensa e inmunidad que presenta el burlador es total y muy consciente cuando unos alguaciles intentan detenerlo tras haber asesinado al Comendador: «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» [1988: 57].

Es evidente que el dramaturgo madrileño del tardobarroco se basó en el perfil desobediente del personaje alzado a la categoría de mito casi cien años antes. No obstante, tanto las circunstancias socio-políticas del estreno – totalmente condicionadas por el conflicto civil que supuso la Guerra de Sucesión española– como los tiempos de cambio en el plano filosófico y de mentalidad que fueron la forja de la modernidad novator hicieron que Antonio de Zamora levantara sobre los escenarios madrileños una figura mucho más enraizada en su presente que la de su modelo. La composición del burlador y del desarrollo de la historia en la nueva versión de Zamora estará basada en los ideales y planteamientos de regeneración dramática de naturaleza eminentemente novator². Precisamente los elementos

¹ La pieza de Zamora *No hay deuda que no se pague o convidado de piedra* se representó del 9 al 12 de septiembre de 1713 por la compañía de José de Prado en el Corral de la Cruz [Varey y Davis, 1992: 407].

² Resulta indispensable para la apreciación del elemento novator y reformador en Zamora la preceptiva dramática de Francisco Bances Candamo (1660-1704), dramaturgo asturiano contemporáneo del madrileño y al que le había unido una estrecha relación profesional.



diferenciadores de la obra de Zamora respecto a *El burlador de Sevilla* – entre las que destacan, tal y como se mostrarán, un claro y elocuente costumbrismo y el fundamental arrepentimiento final de don Juan– otorgaron a la versión de principios del siglo XVIII una singularidad muy destacada que permite conectar la obra con referentes políticos de su presente, previa desmitificación. Así entonces, y como se verá, por analogía entre el protagonista social de Zamora y los rebeldes austracistas de ese momento –los territorios catalanes que todavía luchaban contra Felipe V– se puede llegar a la hipótesis de que la figura del don Juan de Zamora aludirá también a los catalanes en 1713 que, como el nuevo burlador, pueden claudicar de su conducta y regresar a la cohesión nacional y al bien común que supone Felipe V, posición política desde la que escribe Zamora.

Pero antes de llegar a ese punto en el que se muestra la utilización política del que fuera mito, es indispensable empezar con el elemento ideológico de modernidad en *No hay deuda que no se pague*, y que es el principal punto diferenciador. Antonio de Zamora tiene una perspectiva mucho más social y menos individualista que en *El burlador de Sevilla*: critica el mal que hace a la sociedad un individuo o un grupo genérico. El dramaturgo madrileño hace que doña Ana, después de que don Juan haya matado a su padre el Comendador, se dirija al rey denunciando el privilegio del asesino y la injusticia que ello representa:

Pero ¿qué mucho
si su padre es su valido,

Bances Candamo proponía, en su fundamental *Teatro de los teatros* (1689-1694), una reforma de la comedia castellana tras haber llegado a su máxima cima. Dicha reforma debía seguir los preceptos del arte, de tendencia eminentemente clasicista: «imitación, verosimilitud, la poesía como superadora de la historia; y un espacio nuclear que lo ocupa la noción horaciana de deleitar e instruir» [Pérez Magallón, 2002: 233]. Esta finalidad pedagógica del teatro será la plataforma idónea para divulgar la noción de Fernando Gutiérrez de los Ríos (1644-1721) de que «el bien común debe siempre prevalecer sobre el particular» [2000: 216]. El teatro, pues, ha de servir para desengañar esos vicios a la vez que se divierte al público. Este apunte propio de la ideología novator de entre el final del siglo XVII y comienzos del XVIII caracterizará el teatro general de Zamora, inscrito en «una “preilustración” barroca, no clasicista, tradicionalista en el Arte e innovador en ideas, que empieza ya antes del advenimiento de los Borbones» [Caro Baroja, 1974: 153]



que en públicos desagravios
 persuada más efectivo
 que la razón del común
 el favor de un individuo?

(vv. 2492-2503)

Por lo tanto, la visión del orden civil de Zamora es, además de necesario, positiva y útil para la sociedad. Tirso critica el sistema que permite la corrupción del individuo, mientras que Zamora censura el comportamiento del individuo que corrompe el orden social y político. Por ello, –y este es el principal fundamento ideológicamente ilustrado en el dramaturgo madrileño³– en *No hay deuda que no se pague* se transmitirá el mensaje de que el buen ciudadano será el buen cristiano; si hay arrepentimiento de su conducta –concepto no absoluto y que puede corregirse–, también habrá el consecuente perdón social y teológico.

En este caso, los referentes coetáneos para la nueva versión de la historia del don Juan 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 delitos⁴. Pero la desobediencia de este representativo don Juan también alude, por analogía del que rehúye y se burla de la autoridad del rey en el contexto

³ Si bien Antonio de Zamora tiene influencias ideológicas de los novatores, literariamente se inscribe totalmente en el Barroco. Zamora fue un barroco ilustrado –y no viceversa– [Bermejo Gregorio, 2018a]. A propósito de esta singularidad propia de la etapa de transición en que vivió, Julio Caro Baroja escribió que «Zamora reflejaría esta modernidad desde un punto de vista, aunque su teatro se alimente de lo anterior y él siempre se considerará discípulo de Calderón. [...] Si el gusto barroco continúa, las ideas han cambiado o, por lo menos, ciertas corrientes que se inician antes, con Calderón mismo, se hacen más fuertes, con los que le siguen» [Caro Baroja, 1974: 146]

⁴ Estos aspectos prosaicos y de vulgarización de la representación teatral de la clase popular durante el principio del siglo XVIII fueron observados por René Andioc: «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» [1987: 146]. Así pues, los referentes de la cotidianidad del majismo y los guapos se expresarán mediante el prosaísmo y una cierta deriva vulgar o 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].



histórico de la obra, a los súbditos rebeldes que rompieron el contrato con el nuevo rey legítimo, aquellos que reconocieron al usurpador archiduque Carlos de Austria como soberano de España. Esta interpretación es la que a continuación se llevará a cabo.

Precisamente, para que este punto sea efectivo, era necesario que el público tomara conciencia propia y empática con lo que estaba sucediendo encima del escenario. En otras palabras, era necesaria una conexión con el presente de la representación.

Tal y como se ha señalado en multitud de ocasiones⁵, uno de los principales rasgos que caracterizan la versión que de *El burlador de Sevilla* hizo Antonio de Zamora es, en palabras de Ignacio Arellano [2001: 24]: «la afición al costumbrismo, que gravitará sobre la trama y los personajes, supeditando al pintoresquismo la firmeza estructural y caractereológica». Este lenguaje de germanías, pendenciero, prosaico, con expresiones características de valentones, jaques y un registro callejero del pundonor es el principal enlace de la ficción con el presente de la obra⁶. Destaca entre los personajes por esta actitud chulesca que recordará la de los posteriores majos dieciochescos el protagonista, don Juan Tenorio. El del madrileño parte de la recreación temporal y socialmente contextualizada del mito⁷,

⁵ 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 Pérez Magallón, 1999: 95-121. Opinión semejante tuvo Pedro Ruiz Pérez sobre ese «colorismo casi costumbrista» [1988: 55].

⁶ 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?» (vv. 128-133)

⁷ 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



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» (vv. 755-757). Entonces, cuando el mito puede ser reconocido por el público como alguien más sentado entre ellos, individuo que pertenece a su misma realidad, la distancia mitológica desaparece y el escenario se convierte en reflejo teatral de la vida del pueblo⁸.

Incluso hay una referencia metateatral sobre el conocimiento ya previo por parte del público de la historia del don Juan mítico de *El burlador de Sevilla* con el que Zamora sugiere el presente del público mediante la ficción de la obra. Con ella se dan claras muestras de que la elección y utilización de la historia del burlador es totalmente intencionada por parte del dramaturgo. Se juega con el hecho de que el público ya conoce el perfil burlón y brabucón del protagonista respecto con las mujeres, los hombres y con Dios, así como de su inevitable desenlace, lo que permite al autor posibilidad para una nueva lectura de la historia:

CAMACHO: No puedo,
 porque hay mucho, si me apuras,
 que hacer en cierto convite
 que echa menos la tertulia.
 (vv. 3002-3005)

En efecto, y tal y como declara Ignacio Arellano en la edición crítica, con ‘tertulia’ «Camacho se refiere al conocimiento que el público tiene de la trama y episodios del convite macabro, que está esperando

que campan / en las gente estudiantina / la bandola y la guitarra» (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.

⁸ En esa línea, el propio Zamora ya advirtió en el prólogo a sus *Comedias nuevas* de 1722 que la comedia ha de «enmendar los casos a la naturaleza, empedrar de chistes la seriedad, 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]].



presenciar» [Zamora, 2001: 204]. Esta referencia metateatral aplicada al estreno de la obra hace inexorablemente que el dramaturgo juegue con el presente del momento del estreno, que lo sitúe el tiempo después suficiente de la obra originaria del don Juan –aquel 1629– como para que el mito haya calado en el imaginario popular. Y no solamente eso, sino que también el hecho de que el público conozca la historia permite al dramaturgo poder relajar la concentración de la ya sabida y esperada trama –convite macabro y muerte del burlador– para añadirle otros temas e interpretaciones distintas de los del original. Por lo tanto, esta referencia indica que se está escribiendo específicamente para el espectador de 1713, un público popular que tiene todavía en la memoria los tiempos de la Guerra de Sucesión.

Más allá de este indicativo costumbrismo, el aspecto principal y novedoso que Zamora moduló en su don Juan fue el arrepentimiento final. Fue la primera vez que el burlador pidió perdón y abjuró de su actitud pasada a pesar de que su vida ya haya sido sentenciada:

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.

(vv. 3280-3289)

Ahora, con la voluntad de salvación del alma por el burlador de Zamora, se abre la salvación aplicada hacia un futuro que solo es ese instante que le



queda de vida, con lo que se consigue «una óptica crítica y desheroizadora» [Pérez Magallón, 1999: 101]–, todo lo contrario que en el burlador primero⁹. Con el aprovechamiento del último instante de vida que al burlador le queda –tal y como le sugiere el Comendador– «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» [Bermejo Gregorio, 2018a: 10]. Y una vez se ha pagado la deuda con la divinidad, la condonación repercutirá también en el mundo de los hombres. Por eso que 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]¹⁰, una clemencia que en *El burlador de Sevilla* no sirve para nada: «Esta es justicia de Dios, / quien tal hace, que tal pague» (vv. 2896-2897). 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. 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 escenario¹¹. 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-

⁹ Es muy interesante advertir que, en el burlador de Zamora, «el dolor de la muerte que le viene –estímulo sensorial– le haga 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» [Bermejo Gregorio, 2018a: 9]. No obstante, aunque ese rasgo ratifique la sensibilidad barroca del autor, el desenlace está ideado, como se va diciendo, para la redención encarada hacia el futuro, elemento este vinculado a la ideología social novator.

¹⁰ Precisamente, no hay clemencia alguna debido a la corrupción moral del individuo, irreformable y con el tiempo ya agotado. Así acabará su vida en *El burlador de Sevilla*: «DON JUAN: Deja que llame / quien me confiese y absuelva. / DON GONZALO: No hay lugar. Ya acuerdas tarde» (vv. 2905-2907).

¹¹ 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].



desengaño (o error-ilustración) se desarrolla a nivel grupal, no individual» [Pérez Magallón 2002: 27]¹². 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 Juan¹³.

El arrepentimiento final del burlador y el costumbrismo patente en la obra, como se va viendo, resultan capitales para esta nueva forma de ver, ahora, el personaje insurgente –desde el punto de vista pedagógico y referencial–. Pero la proyección social del dramaturgo madrileño no puede valorarse solamente en términos morales y éticos. Precisamente, si se contextualiza el perfil novator de *No hay deuda que no se pague* en las coordenadas históricas de su estreno, se advertirán unas relaciones de semejanzas más concretas entre la situación de la Guerra de Sucesión y, precisamente, esos elementos dramáticos con los que Zamora consigue trazar una proyección social del mito. Si esas relaciones se interpretan desde la ideología de regeneración nacional –desde la posición de legitimidad borbónica que el autor manifestó con anterioridad–, se puede llegar a la comprensión de un específico mensaje político e ideológico del dramaturgo: los rebeldes catalanes, que han errado, han de arrepentirse y corregir su yerro para volver a la cohesión nacional que representa Felipe V, un rey que, como principal protagonista en la búsqueda del bien común para todos los españoles, tiene la obligación de perdonarlos y readmitirlos sin contraproducentes represiones en el seno del reino. Así pues, la interpretación desde el pensamiento del dramaturgo de las evidencias textuales de la obra de cariz novator y la situación política de su escritura revelará ese mensaje de reconciliación nacional.

¹² 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» [1988: 62].

¹³ De esta manera tan clara y sincrética se refirió a este aspecto Francisco Ruiz Ramón: «el don Juan de Tirso carece 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].



Para ello, es importante sacar a colación la situación histórica exacta alrededor de septiembre de 1713, así como la posición ideológica de Zamora durante la contienda. Recordemos que por aquel entonces la guerra era totalmente favorable en la Península a los Borbones: los Tres Comunes de Cataluña habían declarado la guerra en solitario a Felipe V el 9 de julio [Kamen, 2010: 113-112]¹⁴ y el sitio de Barcelona se había iniciado el 25 del mismo mes [Abareda: 2010: 356]. Además, en el plano internacional la firma entre abril y junio de los tratados de Utrecht pondría fin a las contingencias entre unas potencias exhaustas tras la guerra. Estos datos no debieron de ser desconocidos por un público que, a finales de junio de 1706 y finales de 1710, había sido testimonio de las estériles entradas del archiduque Carlos en la capital española [Kamen, 2010: 73-75, 99-100], máxime el espíritu de lucha y lealtad a Felipe V contra los rebeldes que la campaña propagandística borbónica difundió durante toda la contienda¹⁵.

Antonio de Zamora fue partidario de Felipe V desde el inicio del conflicto sucesorio y fue un activo defensor de la causa borbónica. Incluso sufrió el encarcelamiento por rechazar al pretendiente austríaco en su efímera ocupación de Madrid en 1706 [Martín Martínez, 2003: 60]. Como intelectual de la corte y gentilhomme de Felipe V, participó principalmente en la causa borbónica con su pluma: escribió poemas panegíricos y circunstanciales¹⁶, así como piezas teatrales en las que se ensalzaban la

¹⁴ Se conocía con el nombre de los Tres Excelentísimos Comuns de Catalunya los tres brazos institucionales del gobierno federal del Principat de Catalunya, conformados por la Diputació del General de Catalunya (o Generalitat), el Consell de Cent de Barcelona y el Braç militar de Catalunya.

¹⁵ Muestra de ello en la literatura de cordel son los romances que se le hicieron al coronel brigadier José Vallejo, convertido en héroe popular del bando felipista. Céline Gilard ha estudiado la tipología de su representación, en la que toma como modelo a los guapos – bandidos o contrabandistas jactanciosos– [2005: 311-319].

¹⁶ Como son los sonetos de 1711 «Hable con Dios un afecto al rey nuestro señor a vista de los desacatos que en sus templos e imágenes han cometido las armas enemigas en la cercanía de la corte» y «A los que engañadamente, pertinaces, desearon la venida de las armas enemigas» (ambos en *Ramillete de ingenios en aplauso de nuestro rey y señor Felipe V, que Dios guarde*, [Madrid], [s. i.], [1711]: ff. 133r-134r) y el soneto de 1712 titulado «A la heroica respuesta con que el excelentísimo señor duque de Medina Sidonia se negó a la proposición del canje de su hija la excelentísima condesa de Niebla e hijos, prisioneras en el ejército del marqués de las Minas, queriendo antes su pérdida que su libertad, con



legitimidad del duque d'Anjou y una proyección heroica del elemento francés –ahora hermano–. Entre estas destacaron la zarzuela *Áspides hay basiliscos* (1704; dedicada al duque de Veragua, la princesa de los Ursinos y al Mariscal Tessè) y, sobre todo, la comedia heroica *La poncella de Orleans* (1707; escrita en homenaje al duque de Orleans¹⁷, sobrino de Luis XIV que había sido nombrado por este «comandante del ejército de las dos coronas» desde inicios de año [Albareda, 2010: 200]).

Pero a pesar de su convencido posicionamiento borbónico, desde el inicio del conflicto civil el dramaturgo madrileño estuvo lejos de tener una visión represiva y castradora de los territorios de la Corona de Aragón, partidarios de la opción austríaca en la sucesión –no así de las potencias extranjeras, a las que había que combatir y expulsar de los territorios españoles–. Puede verse un discurso de rectificación, conciliación nacional y compasión de los derrotados por parte de los vencedores en su producción poética y teatral del periodo, concretamente en un poema y con dos zarzuelas.

El primero de ellos tiene una fecha tan temprana como es 1706. Justo después de la citada primera entrada del archiduque en Madrid –y con Aragón y Valencia todavía en el bando austracista¹⁸–, Antonio de Zamora publicó el romance heroico *Epinicio métrico, prosphonema numeroso*, en el

pasaporte de vasallo del duque de Berganza» (en *Las Poesías de Don Joseph Peres de Montoro y de otros Authores. Recogidas por D. Juan Isidro Faxardo y Monrroy, caballero de la orden de Calatrava y oficial de la Secretaría de Estado*, 1712: f. 267v).

¹⁷ De esta comedia Rafael Martín Martínez dirá que «en los episodios históricos que forman la trama de la obra zamorana, la Liga formada por ambos estados es, precisamente, el enemigo que Juana de Arco combate. Circunstancia paralela, por tanto, de que se hace eco el dramaturgo madrileño. Así, en nuestra opinión, la legendaria pastora francesa actúa como estímulo y reflejo de la conducta del militar francés a quien va dirigida la fiesta teatral» [2003: 62-63]. Del mismo modo trabajó la obra María Teresa Catteno en su artículo «En torno a *La poncella de Orleans* de Antonio de Zamora» (en Mario Di Pinto, Maurizio Fabbri, Rinaldo Frolidi (eds.), *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Editore, 1988, pp. 133-140).

¹⁸ La posición austracista en los reinos de Aragón y de Valencia caería en 1707. Al año siguiente se abolirían los fueros de dichos reinos mediante *Decreto de Nueva Planta de los reinos de Aragón y de Valencia* (1707), con el que se instauraba las leyes de Castilla en los territorios de la antigua Corona de Aragón. Así pues, solo continuaban en la lucha por el archiduque Carlos parte del territorio catalán y el reino de Mallorca.



que se reconoce directamente la opinión equivocada de los rebeldes [Zamora, 1706: 6-7]:

Transcienda, pues, a la Colonia Julia,
que allá en sus rebelados sediciosos,
con el amago solo de un castigo
se logrará el blasón de dos destrozos.

Con alusiones directas como esta se insiste en que catalanes y valencianos reconsideren la situación de alianza con los ingleses y portugueses –el error de colaborar con extranjeros intervencionistas– y que sepan que su rendición y arrepentimiento devolverá la paz y el orden a los españoles –«blasón de dos destrozos»–, entre los que están ellos como compatriotas.

Quizás fue en el género teatral donde Antonio de Zamora emitió de manera más clara ese mensaje de arrepentimiento y restitución nacional. Dos zarzuelas de 1708 fueron creadas alrededor de ese mensaje de expiación del error de sublevación mediante el arrepentimiento y el consecuente perdón: *Desprecios vengan desprecios* y *Viento es la dicha de amor*¹⁹. En este caso, las dos piezas poético-musicales estarán concebidas como celebración del arrepentimiento de los condes de Lemos y su vuelta de la fidelidad a Felipe V. Los condes habían aplaudido en 1706 la entrada en la capital del archiduque y, por ello, posteriormente habían sido recluidos durante un año en el presidio de Pamplona. Mediante una alusión de semejanza entre la fábula de *Viento es la dicha de amor* –el acoso a Liríope por parte de Céfiro, que había quemado el templo de Amor, y el arrepentimiento final de aquel, acatando la autoridad del dios²⁰– y la historia

¹⁹ La interpretación política de la «ocasionalidad» de estas dos zarzuelas, que, a su vez, permitió la datación de ambas, fue trabajada en Bermejo Gregorio, 2018b: 245-253.

²⁰ La fábula de *Viento es la dicha de amor* se resuelve con la restitución del orden de Amor –trasunto simbólico de la autoridad y poder del monarca– y el cumplimiento del hado amoroso entre Liríope y Céfiro, tras la rectificación de este último por su acto de rebelión contra la divinidad [Zamora, 1744: 94]:

Descúbrase una nube y en ella sentados Céfiro y Liríope, y cantan los dos.

TODOS Escuchemos.



personal de los condes se puede vislumbrar por parte del dramaturgo una intencionalidad correctiva, un mensaje con intenciones políticas estrechamente condicionadas por el presente histórico que motivó la creación de la obra poético-musical²¹.

Una vez se han expuestos las circunstancias históricas y el posicionamiento ideológico del autor, es posible empezar a tazar y demostrar las alusiones políticas antes propuestas. Estos elementos circunstanciales supeditan parte de su significación, máxime cuando en la escritura teatral de Zamora la «ocasionalidad» fue un puntal importante en su dramaturgia. Este concepto remite a la proyección de una relación alusiva de semejanza entre la trama de la ficción y el presente histórico inmediato de la obra, que condiciona y precisa en términos políticos su significación²². Será entonces cuando esas circunstancias permitirán la interpretación de los

| | |
|------------------|---|
| CÉFIRO Y LIRÍOPE | Atención, que ya de Amor es lisonja lo que fue ofensa de amor. Atención, atención. |
| CÉFIRO | Cupido, si mi despecho tu mejor templo abrasó, hoy por Liríope tienes el templo en mi corazón. |
| LIRÍOPE | Ninfas, que en el vago imperio que Céfiro me ofreció, el que fue hasta hoy agravio desde hoy es adulación. |

²¹ Tanto en *Viento es la dicha de amor* como en *Desprecios vengan desprecios*, «la simbología y la utilización de la música y el canto fundidos en espectaculares números escénicos adquieren un inigualable pragmatismo político para los homenajeados y receptores de las zarzuelas: los condes arrepentidos cuyo vasallaje al rey ha vuelto. [...] En el mensaje y concepción de la restitución de la paz en Zamora, después del arrepentimiento e innegable perdón, no hay discurso alguno de vencidos ni vencedores. De un modo exquisitamente pedagógico, el dramaturgo utilizó todos los recursos del espectáculo regio que eran comunes en el teatro palaciego con Carlos II para emitir un mensaje de prosperidad basada en la cohesión y coherencia leales a Felipe V» [Bermejo Gregorio, 2018b: 254]

²² El concepto de «ocasionalidad» lo aplicó por primera vez a la literatura Hans-Gadamer: «ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión» [1977: 194]. Sobre este aspecto en el teatro barroco – especialmente en las fiestas reales–, véase Neumeister, 2000: 1-7.



rebeldes catalanes desde la perspectiva del elemento novator del don Juan de Zamora.

Si se sigue la lógica de la regeneración social proyectada hacia el futuro en *No hay deuda que no se pague*, el buen ciudadano será el buen cristiano, pero este ciudadano no podrá ser buen cristiano si mantiene una actitud pecaminosa, por lo que el arrepentimiento no tiene consecuencias positivas solamente a nivel religioso sino también a nivel social. Si a este esquema le añadimos la variable del presente histórico que ungió la obra de Zamora, advertiremos que el buen español –es decir, el buen ciudadano desde la perspectiva de los partidarios de Felipe V, que era la de Zamora– es aquel que busca el bien común de la nación, guiada por el rey. Como se ve, las incipientes ideas ilustradas promovidas por los novatores apuntalan este aspecto del nuevo don Juan. Y no debería importar que este buen español haya cometido delito contra su rey –la rebelión de la Corona de Aragón–, siempre y cuando el yerro se haya enmendado con el arrepentimiento, el perdón y la corrección por medio de la fidelidad a Felipe V. Por lo tanto, la necesidad de rendición y aceptación del orden establecido por parte de los sublevados los absolverá de los delitos cometidos.

Este principio se puede interpretar en *No hay deuda que no se pague*. Si bien no se encuentran en la pieza teatral referencias políticas directas en boca de los personajes, el propio contexto histórico de la obra y la posición reconciliadora del autor hacen que las palabras del rey al final de la pieza de Zamora sí tengan un doble sentido, máxime si se comparan con las mismas en *El burlador de Sevilla*. En este último el rey aparece en escena con don Diego Tenorio e inmediatamente recibirá las quejas y demandas de justicia terrena de los personajes a los que ha burlado don Juan, es decir, Batricio, Gaseno, Tisbea, Isabela, Arminta, el duque Octavio y el marqués de la Mota. Las intervenciones del rey en el desenlace se resumirán en las simples preguntas de «¿Qué dices?» (vv. 2930 y 2945) y «¿Quién es?» (vv. 2947) que, tras la exposición de los agraviados, concluirán taxativamente con la aplicación de la justicia terrena que se le reclamaba –«¿Hay desvergüenza



tan grande? / Prendedle y matadle luego» (vv. 2961-2962)–. Más que representativa de la función final del rey en *El burlador de Sevilla* es su última intervención, una especie de sentencia general a modo de epílogo moral de las acciones de la obra:

Justo castigo del Cielo,
y agora es bien que se casen
todos, pues la causa es muerta,
vida de tantos desastres.

(vv. 3008-3011)

En efecto, una vez la justicia terrena ratifica la divina, el desenlace puede ser favorable. No obstante, mientras que en *El burlador de Sevilla* el protagonismo del monarca es meramente representativo de esa autoridad de los hombres, Antonio de Zamora hizo que este personaje –igualmente representativo de la institución absoluta de gobierno– declamara alguna sentencia más significativa. Una vez muerto don Juan, salen el rey, el marqués, el conde y Filiberto:

REY: Nadie me hable
en que a Tenorio perdone.
MARQUÉS: Pues, cuando le perdonases,
bien, señor, lo merecían
los servicios de su padre.
REY: Es así, marqués; mas, cuando
son los delitos tan grandes,
no se deben hacer tan
perniciosos ejemplares,
pues si una culpa se indulta
muchos yerros se persuaden.

(vv. 3313-3323).

La actitud del monarca es, como se comprueba, mucho más agresiva, absoluta y tajante. Esta vez la autoridad mundana ya conoce los delitos que el hombre ha cometido y, como se espera de su posición, ordena que se aplique la justicia terrena, muy a pesar de que el marqués y el conde –cuales consejeros reales– intenten convencer al rey de que perdone a don Juan por los servicios de su padre. Muy en consonancia con el conde Fernán Núñez –



y el significativo título escogido por el madrileño para esta versión: *No hay deuda que no se pague*²³—, el rey de Zamora tiene claro que el privilegio de un individuo no lo excusa del castigo por el agravio que produce en el equilibrio del común de la sociedad. En posición parecida se encontraba Felipe V en junio de 1714 ante los rebeldes catalanes, tal y como rezan las instrucciones que mandó a la cúpula militar del sitio de Barcelona sobre el trato que debían recibir los resistentes: «se merecen ser sometidos al máximo rigor según las leyes de la guerra para que sirva de ejemplo para todos mis otros súbditos que, a semejanza suya, persisten en la rebelión» (Albareda, 2010: 375).

Pero la llegada de Camacho y la noticia del arrepentimiento de don Juan harán que esa taxativa postura de condena cambie, puesto que estamos ante un rey que conoce de la piedad y la misericordia, tal y como lo insinúa seguidamente Filiberto: «Pues ya que ese ruego en vos, / señor, poco lugar halle, / otro os merezca piadoso» (vv. 3324-3326). Este es un rasgo fundamental para el concepto de justicia y del bien común de la nación. Más allá de la aceptación de la muerte del burlador como pago por su actuación que se observa en *El burlador de Sevilla*, en Zamora se hace hincapié en la veracidad del arrepentimiento, un hecho positivo pues permite verdaderamente la resolución feliz de la trama para todos:

²³ Ya en 1680 Fernando Gutiérrez de los Ríos, conde Fernán Núñez, censuró la actitud despótica de algunos de algunos nobles en su fundamental *El hombre práctico*. Teniendo como horizonte la colectividad social, reflexionó que 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 ha de ser si se quiere conseguir el verdadero bien común. Por este motivo, el concepto contrarreformista del libre albedrío en su extensión se enriquece de dimensión social; mérito social y responsabilidad de actos en la vida determinarán «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]. De ahí los fundamentos ideológicos, sociales y religiosos por los que Antonio de Zamora escogió este verso de *El burlador de Sevilla* como primera parte de su versión del don Juan [Tirso de Molina, 2004: 361, vv. 2868-2871].



DON DIEGO: El consuelo que me queda
es saber que en igual trance
se arrepintió de sus culpas.
CAMACHO: Yo testigo; y no soy sastre.
(vv. 3354-3357).

Ahora el prejuicio que una errática y criminal conducta ha podido causar a la convivencia social ha sido reprobado y reparado. Este final abre las puertas para la reconciliación del alma de don Juan y del honor de su padre con los agraviados por su hijo, pues Beatriz queda bajo la responsabilidad de don Diego Tenorio («Aunque tu honor no restaures, / Beatriz, por mi cuenta corres» (226, 3369-3370). No hay rastro de esta aceptación de la responsabilidad por parte del padre en *El burlador de Sevilla*; bien al contrario, hace todo lo posible para que «del cielo / rayos contra mí no bajen / siendo mi hijo tan malo» (367, vv. 2965-2967). Del mismo modo, en enero de 1713, antes de que se iniciara el sitio de Barcelona, Felipe V había dictado al duque de Populi estas instrucciones para el momento en que se hiciera efectiva la evacuación de Barcelona: «empezaba haciendo mención del indulto que concedía a los catalanes y de la disciplina que había que mantener entre las tropas, siempre y cuando los catalanes se rindieran» (Albareda, 2010: 363). Por ende, la rendición de los sublevados catalanes puede entenderse perfectamente del mismo modo que el arrepentimiento de don Juan: el acatamiento de la autoridad real que no es otra que el orden cristiano, divino y terrenal.

Como se ve, Zamora se preocupó no solamente de que su don Juan se arrepintiera y que don Diego asumiera los fallos de su hijo —en consonancia a la culpa proporcional en la educación y permisividad—, sino que estos dos aspectos, junto con el énfasis en la veracidad del arrepentimiento del burlador, propiciaran el perdón del rey, que no es otra cosa que la restauración del orden por la justicia de los actos: en el plano ético y general por el arrepentimiento de don Juan y en el plano individual con la indemnización a las víctimas por parte de su padre. A Zamora le



interesaba que la restitución no fuera únicamente teológica, sino también terrenal, social, pues el buen ciudadano es el buen cristiano.

En este punto, en el deseo de arrepentimiento que sugiere la rendición de la actitud rebelde, es donde se detiene la relación alusiva de semejanza entre la ficción de la obra y la realidad histórica coetánea. Como aplicación de la regeneración social y política que daba la rectificación, Zamora creía en la necesidad de la restitución cuanto antes de la armonía nacional después del conflicto civil, de la guerra fratricida. Esta, como se esperaba del posicionamiento del propio dramaturgo durante la contienda, era el acatar la autoridad de Felipe V como único y legítimo heredero de Carlos II por parte de los territorios de la Corona de Aragón que todavía persistían en su rebelión en 1713. Pero, como se ha visto en la dimensión de la ficción de la trama, también era la capacidad por saber perdonar, de la misericordia y del perdón por parte del rey, del gobierno de Felipe V, con la voluntad de evitar a toda costa las ansias de revancha o venganza debido, tal y como se proyecta en la obra, a la responsabilidad del bien común de una nación que ha de resarcirse de las heridas bélicas internas. Era necesario tratar de convencerlos, desde la asumible y segura derrota de los sitiados, de ese arrepentimiento que se materializaría en la rendición de manera digna y honorable para los vencidos, del mismo modo que don Juan había salvado la posteridad de su alma y su padre el honor familiar. Con ello habrían pagado la deuda entablada con su rey –deuda que ha de pagarse– y la justicia para los vencidos habría sido efectiva. Esta es la resolución a la que Zamora aspiraba pensando en el futuro del reino, ya sea desde la dimensión social de los ciudadanos como de la restitución voluntaria de la lealtad al elemento cohesionador y legitimador del rey y del reino, la monarquía.

Ese era el mensaje que el dramaturgo quiso divulgar al público madrileño. Hay en él un anhelo de esperanza de reconciliación nacional aglutinante y positiva. Pero, como ya se sabe, el tratamiento a los sublevados barceloneses distó mucho de lo esperado por Zamora, pero



también de lo idóneo por James Fitz-James, I duque de Berwick (1670-1734) y oficial al mando del sitio de Barcelona:

si los ministros y generales del rey de España hubiesen empleado un lenguaje más mesurado, conforme parecía reclamar la prudencia, Barcelona habría capitulado de inmediato tras la marcha de los imperiales; pero como Madrid y el duque de Populi no hablaban en público sino de horca y saqueo, las gentes montaron en cólera y desecharon cualquier esperanza. En verdad Populi sentía un odio personal y bien fundado contra los barceloneses, a causa de las ofensas que recibió su mujer cuando el Archiduque ocupó la ciudad en 1705 [Berwick, 2007: 405].

La naturaleza impulsiva, altiva y vengativa por la que se movía Felipe V resultó, para el duque de Berwick, «tan poco cristiana e incluso tan contraria a los intereses de su majestad católica» [2007: 404] como para Zamora hubiera sido la negación de opción de salvación espiritual y social para su don Juan.

A la postre, la acción de la obra se convierte en un ejemplo pedagógico para el público –rasgo este revalorizado por el pensamiento novator–, una lección constituida a partir del mito del burlador pensada y dirigida exclusivamente para el pueblo madrileño que ha presenciado el drama, tal y como se hace explícito en el final de la obra:

| | |
|----------|---|
| BEATRIZ: | Y aquí, ilustre senado, es razón que acabe... |
| TODOS: | <i>El convidado de piedra</i> vuelta a escribir de quien hace del deseo de servirte, razones para agradarte. |

(vv. 3374-3379)

No es baladí esta declaración de intenciones de Zamora: pretende el dramaturgo divertir al pueblo, a ese «ilustre senado», para que aprenda del ejemplo de todo lo que ha ido viendo. Estamos ante el clásico *docere et delectare* del que participó el madrileño en parte de su obra dramática²⁴: un

²⁴ Véase la nota 8 de este trabajo acerca de la concepción teatral de Zamora.



teatro con función pedagógica que desengañe del error social y colectivo de una parte de los compatriotas y se represente como verdadero *exemplum* conectado al presente de 1713. Con la denominación de «senado» al pueblo, Zamora alude a él como la «junta o concurrencia de personas graves, respetables y circunspectas» –tal y como reza la segunda acepción de la palabra en el *Diccionario de Autoridades*–, por lo que le atribuye la capacidad de dilucidar sobre los asuntos importantes para su bien e intereses comunes –como había sido la lealtad castellana a Felipe V durante toda la guerra, acto presentado como responsabilidad y raciocinio por toda la propaganda felipista–. Y, en la disyuntiva en la que se presentaba la situación de España a finales de 1713, ¿qué tema más importante era la confraternidad y el progreso de la nación? El legítimo rey, Felipe V, reinaba y debía reinar por la prosperidad de todos sus súbditos, todos, también aquellos que se habían apartado de la senda pero que, como el don Juan de Zamora –y así lo esperaba el dramaturgo de los catalanes–, habían retomado la correcta y racional senda. Así el pueblo había de hacer honor a la heroicidad demostrada en la contienda; así había de declinar ese «ilustre senado».

En conclusión, la proyección hacia el futuro desde el presente producida por la desmitificación del don Juan no solamente es en el plano social, sino también en el plano inmediato de la guerra civil hacia la paz y cohesión nacional necesaria para el progreso. En la producción literaria de Zamora durante la guerra –en la que se debe insertar *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*– se intenta proyectar también un discurso de posibilidad de regeneración y reinserción en el bien común de los rebeldes austracistas derrotados y arrepentidos, así como de las necesarias compasión y magnanimidad de la autoridad, del rey que ha de velar por el porvenir de todos los españoles. Todo mediante un teatro con grandes dosis de pedagogía de corte ilustrada para desengañar del error mediante su ejemplo. El bien común ha de prevalecer sobre el particular; ha de ser el mismo bien común tanto para los compatriotas equivocados como para el



rey que ha de saber perdonar para gobernar en paz y prosperidad a todos sus súbditos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBAREDA, Joaquim, *La guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- BÈGUE, Alain, «Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo», *Cuadernos AISPI*, 1, 2013, pp. 63-88.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, pp. 884-887.
- _____, «La desmitificación del mito por un barroco ilustrado: el don Juan de Antonio de Zamora y la razón social de su salvación», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 35, 2018a, <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/60347>> [consultado el 15-7-2019].
- _____, «Perdón, restitución y teatro musical: Antonio de Zamora y su visión poético-musical de los sublevados españoles durante la Guerra de Sucesión», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 11, 2018b, pp. 237-257.
- BERWICK, Jacobo Fitz-James, duque de, *Memorias*, Pere Molas (ed.), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.



- GILARD, Céline, «Héroes y guapos: la Guerra de Sucesión española en los pliegos de cordel», *Revista de Literaturas Populares*, 2, 2005, pp.310-331.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Fernando, conde de Fernán-Núñez, *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold (eds.), Córdoba, CajaSur, 2000.
- KAMEN, Henry, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Planeta, 2010
- MANCINI, Guido, «Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora», en Mario Di Pinto, Maurizio Fabbri, Rinaldo Frolidi (eds.), *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 255-266.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael, *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reinchenberger, 2000.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Risa “costumbrista”, carcajada romántica (De Zamora y Zorrilla)», *Scriptura*, 15, 1999, pp. 99-121.
- _____, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiais*» en Carmen Pinillos, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina, del siglo de oro al siglo XX: actas del coloquio internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, pp. 283-296.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988, 55-63.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971.
- TIRSO DE MOLINA, atribuido a, *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
-



VAREY, John E., y DAVIS, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España XVI, London, Tamesis, 1992.

ZAMORA, Antonio de, *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.

_____, *Comedias de Antonio de Zamora, gentil-hombre que fue de la Casa de Su Majestad y su oficial de la Secretaría de las Indias, Parte de Nueva España. Dedicadas a su autor*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744.

_____, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.

