FONDO MUÑOZ CORTÉS

La figura de Don Juan en el postromanticismo español (*)

POR EL
Dr. ANTONIO GARCIA BERRIO

INTRODUCCION

Abordar en nuestros días el tema del donjuanismo en general es tarea reservada a estudios de una profundidad analítica o una riqueza documental que superarían con mucho las de nuestro trabajo, bien trivial por cierto en punto a densidad y riqueza de contenido y documentación. Sin embargo el donjuanismo, tema eterno, sigue acaparando en estos momentos tanta capacidad de sugerencia como acaparó siempre; pues el de Don Juan es uno de esos temas de ejercicio crítico surgidos más para probar el filo de épocas y hombres que para aparecer perfectamente definido y resuelto en un momento determinado.

No obstante nuestra prudencia nos ha aconsejado refrenar los efectos de la viva simpatía por el tema, y contribuir a aportar algo nuevo a la cuestión que resultase de algún valor y novedad. Colocados ya en esta disposición, pensamos, aconsejados por el Sr. Baquero Goyanes, estudiar la suerte de Don Juan en la literatura española posterior al romanticismo; con ello nos hemos propuesto dos fines, el primero desmenuzar la evolución de un mito tan complejo como el de Don Juan, y en segundo

(*) Memoria de Licenciatura realizada bajo la dirección del Dr. D. Mariano Baquero Goyanes, y presentada en junio de 1964.

lugar, intentar caracterizar unos hombres y unas épocas de nuestra literatura, cercanas a nosotros, de acuerdo con su reacción frente a un idéntico estímulo.

Tras el romanticismo las olas literarias se serenaron, los, mitos, las artificiosidades y caprichos anacrónicos que introdujera la vieja moda fueron analizados por el nuevo prisma realista. Los nuevos hombres de la literatura tienen una nueva mirada para los mitos; y mientras, en general, el «Quijote», «La Celestina» o «Fausto», siguen manteniéndose, dada la calidad artística de las obras que las sostienen, en el trato respetuoso; Don Juan, por su falseamiento de la verdad real, su teatralidad continúa y por el defecto de un sólido sostén artístico cae en manos de los nuevos literatos que le someten a una severa revisión, cuya consecuencia en la mayoría de los casos reza la degradación poética del mito, que ve regateadas y aun negadas sus más genuinas cualidades so pretexto de visión positiva o de censura moral (1).

En nuestro país, Don Juan tuvo su período de epidemia realista, del que no logró sacarle un modernismo fantaseador que le entregó al ceño de escritores sabios y éstos le despedazaron sacando a revisión sus librescas entrañas de papel. Esta revisión del donjuanismo, insistimos en ello, nos ofrecerá la ocasión óptima de analizar el síntoma de cada período literario de nuestro país, pues un elevado porcentaje de los escritores más representativos de los últimos ciento cincuenta años de vida literaria española tienen unido a su nombre el título de un intento de recomposición donjuanesca.

(1) Cfr. en G. DE BEVOTTE, «La Légende de Don Juan», París, Hachette 1911.

DON JUAN Y LA NOVELA REALISTA

I. ALVARO MESIA

Cuando se apagaron en nuestro país los últimos ecos de la sinfonía romántica, o mejor dicho, cuando cada hombre sintió morir en sí el romanticismo, se buscaron, para contrastar, nuevos moldes artísticos que supusieron una contradicción con los postulados de la moda decadente.

Pero como movimiento que surge en reacción, con la negación del anterior, paga al tiempo que quiere sumir en el olvido mayor tributo del que él mismo querría. Y, a través de las negaciones mismas, revive la memoria de los principios negados.

Una creación notable del Romanticismo, español y mundial, fue la figura de Don Juan. Y fue notable porque no se trata de una afirmación ocasional surgida en su seno, sino por lo que supone de deliberada voluntad de definirse a través de ella.

Siendo el Realismo una moda literaria que pretende reaccionar frente al Romanticismo, pero que, al mismo tiempo, presenta numerosos débitos respecto a éste, no es extraño que la gran creación romántica, Don Juan, persista en los escritores de la nueva escuela. Claro es que la nueva sensibilidad encontrará en este típico motivo romántico, oportunidad de significar su nueva visión de las cosas. Y el Don Juan realista es un tipo degenerado, en el que las características más acusadas del Burlador están puestas en entredicho. El tema de la vejez de Don Juan, tan del gusto post-romántico, con negativos cuadros cargados de obscuras tintas aparece en Clarín y en Galdós; si bien en el primero esta labor de desmontar el mito a base de toques ultrarealistas es mucho más poderosa y persistente que en el segundo, muy ligado todavía a ciertos modos de sentimentalidad romántica.

Empecemos haciendo una somera sinopsis argumental de «La Regenta»:

La novela describe la vida de la protagonista Ana Ozores. Hay capítulos, como el III, el IV, etc..., en que se nos pinta la infancia de la niña,

triste siempre, huérfana de madre, sola junto a su padre descreído y desordenado de vida e ideas. Muerto también el padre, Ana pasa al encierro del caserón familiar, con sus tías, en Vetusta. Casada con D. Víctor Quintanar, regente de la Audiencia, viejo ya para esposo, caballero sin tacha, que adora a la Regenta y la mima como una hija, Ana se debate entre el tedio provinciano y el absurdo sacrificio de su sangre joven en aras de la fidelidad a un esposo al que ama como a un padre. El desequilibrio espiritual de la Regenta, sus inquietudes sin cauce firme desde niña, la llevan a un misticismo que mina su espíritu y no es poderoso para dominar el feudo debido a su juventud y belleza inútiles.

El cuerpo de la narración está ocupado por la lucha de Ana Ozores entre los requerimientos amorosos de Alvaro Mesía, y los principios morales y sociales de fidelidad conyugal. Con los principios sociales acaban pronto el ambiente galante y frívolo de la casa de los Vegallana y sus asiduos. Con los morales, que encarna su confesor, Fermín de Pas, acaba la propia Ana Ozores con el concurso de Mesía al sentirse defraudada y asqueada ante la pasión de su propio confesor, al que ella identifica con la Iglesia misma. Para Ana Ozores los principios de la moral eran creaciones caprichosas de Fermín de Pas, así al menos se produce. Todo esto se entrecruza con magníficas páginas descriptivas en las que aparecen ante nuestros ojos cuadros perfectos, con el desfile de una larga serie de personajes magníficamente trazados, unidos por lo general, por el común denominador de sus defectos, sobre todo las mujeres.

Descubiertos los amores de Mesía y Ana por el esposo de ésta, se promueve un lance del que resulta herido de muerte D. Víctor Quintanar. Las páginas finales son una maravilla descriptiva: la Regenta busca en el confesionario al amigo de su alma Fermín de Pas, pero hasta esto le es negado. En esta última parte la figura de Mesía, gallardo y virílmente inquebrantable en la primera parte, aparece aquejada por una nueva limitación. No conforme Clarín con habernos presentado a su Mesía, desprovisto de todo toque que le hiciera simpático, le carga en estas páginas finales el sambetino de una casi impotencia, el gallo de la juventud está viejo y tiene que dosificar y regatear sus efusiones amorosas.

Pero veamos con atención qué se ha hecho en manos de Clarín del viejo mito del Dios justo, y el valentón que defiende sus desafueros a punta de espada.

Ante todo dejaremos sentada la afirmación de que Leopoldo Alas, al hacer vivir al seductor Mesía lo hace como correlato del Don Juan tradicional.

La asociación en el ánimo del autor entre ambas figuras es patente en la presencia continua del nombre y apellido de Don Juan Tenorio. Veamos algunos casos:

«Mire Vd.; yo no sé como soy —dice D. Víctor Quintanar— pero sin creerme un *tenorio,* siempre he sido afortunado en mis tentativas amorosas».

«...conocían en la cara de gloria del tenorio, que esperaba el triunfo».

«¿Y por quién dejaba Ana la resolución de su alma?... ¡Por un don Juan de Similor, un elegantón de aldea...!».

«Pero al día siguiente, ayer por la mañana, cuando estaba ya nuestro Don Juan haciendo el equipaje para largarse»...

Y ejemplos como los anteriores podrían multiplicarse. No es pues un hecho ocasional, una denotación aplicada fortuitamente a un ser que resulta parecido en algún momento, sino una machacona afirmación de la intencionalidad del creador de Mesía de hacer de él un trasunto naturalista del sevillano Tenorio.

Pero abundando algo más en este sentido aún podemos precisar que el Don Juan que tiene en cuenta nuestro ovetense es precisamente el de Zorrilla. No hay alusión alguna a otro Don Juan distinto, y es que Clarín tomó su Don Juan de la calle; a él no le interesaba apelar a ningún registro donjuanesco distinto al de conquistador de voluntades y honras. Toda la inmensa carga de obsesión teológica que hay en el Don Juan de Tirso le estorbaba a Clarín. Su Mesía debía ser sólo un guapo mozo fundamentalmente efectista y teatral; un Don Juan pintarrajeado y alicortado, un ser todo instinto, en ininterrumpida actividad erótica; y éste es el Don Juan de la calle, el que sale del teatro junto a cada espectador el día de los difuntos cuando se interpreta la obra del poeta de Valladolid.

Un Don Juan rebelde, satánico, engreído frente a la amenaza de condenación eterna es demasiado vasto, demasiado sobresaliente para vivir en Vetusta. Si Don Juan así, grandioso en su descarrío, no es ya un contrasentido irreductible a baja apreciación, por lo menos es difícilmente encarnable por un español de carne y hueso en el siglo XIX, y que además pierda su tiempo seduciendo mujeres, asistiendo a los estrenos teatrales, y haciendo campañas electorales en pro de un cacique político.

El Don Juan de Zorrilla, aquel ser aventurado con las mujeres estaba en la calle, y aquel modelo tenían los señoritos que se encontraban con buen porte y favorable acogida por parte del bello sexo.

Además de esto, el propio Clarín nos hace asistir a una representación del Tenorio, precisamente del de Zorrilla, y estudia las reacciones de Ana Ozores con los distintos lances y situaciones.

En una palabra: Clarín adopta el Don Juan de Zorrilla, lo tiene siempre a punta de pluma en los apelativos, trae de él sus perfiles, la

sombra de su gallardía, incluso lo introduce en Vetusta sobre las tablas de su teatro; pero Clarín destroza la atractiva figura del galán romántico. Mesía no posee ninguna de las cualidades fundamentales que hacen simpático el Don Juan de Zorrilla, aquel que en su génesis, con Tirso, quiso ser, sin conseguirlo, portaestandarte de lo recusable, y ejemplo vivo de lo más feo, bajo y despreciable.

En Zorrilla Don Juan no es ya ejemplo a despreciar, es quintaesencia del héroe romántico. Sus hábitos eróticos se encauzan y subliman al contacto de un verdadero amor; al gozador de hembras que es Don Juan Tenorio, y que lo es por su buen porte, limpia sangre y buena renta, le desaparecen todos los resabios de su vida airada ante la figura de Doña Inés. Es capaz de una verdadera pasión desinteresada y esto bastaba para elevarlo a los ojos del espectador romántico. Mesía no es capaz de ningún altruismo ni elevación amorosa. Pero hay más, junto a este proceso de aburguesamiento erótico, Clarín despoja a Don Juan de la carga de problemática religiosa que le hacía enigmáticamente atractivo. En Don Juan, incluso en el de Zorrilla, la obsesión de la condena eterna es uno de los puntales fundamentales de su figura, y es lastre al mismo tiempo para la trivialidad casi grotesca a que pudiera abocar un seductor de oficio, un mero fantasmón vacío. Esta dimensión falta por completo en el Tenorio vetustense.

Contados son los rasgos que Clarín ha querido dejar claros en su Mesía en punto a su fisonomía religiosa. Mesía es un incrédulo por moda o por falta de capacidad intelectual. En una ocasión Mesía contempla una figura de procesión: «...Don Alvaro Mesía, al pasar cerca de sus pies la Dolorosa, tuvo miedo, dio un paso atrás en vez de arrodillarse. El choque de aquella imagen del dolor infinito con los pensamientos de D. Alvaro, todos profanación y lujuria, le espantó a él mismo». Pero esta visión que pudiera ser síntoma de una figura de conciencia, de una preocupación por problemas trascendentes no es más que un rasgo aislado, único. Mesía no sentirá ya más ese espanto de sí mismo, porque su retina es poco suspicaz en puntos sutiles. Tal como nos es presentada, esta figura de trapo, vestidas aún las galas del viejo Don Juan, no da más señales de que late en su intimidad una problemática religiosa.

Si acaso otro rasgo aislado, pero éste ya bien significativo de la nueva encarnación del mito, del egoista y cobarde solterón que teme a la muerte porque sabe bien de su insignificancia e infecundidad:

«Don Alvaro pensó en Dios sin querer. Esta idea aumentó su pavor, recordó que aquella piedad sólo le acudía en las enfermedades graves... en la soledad de su lecho de solterón...»

¿Quién reconocería ya en este Mesía, en este Don Juan burgués, el viejo mito del simpático rebelde sevillano? Y por no suponérsele, ni tan

siquiera se le supone el valor. Mientras en Zorrilla, el unilateral héroe, de ideas fijas si se quiere, repartía su actividad en enamorar mujeres y reñir con hombres. El gallo de Vetusta descompone su bizarra facha en las contadas ocasiones en que le llevan al terreno del honor sus desmanes de alcoba.

Ante Fermín de Pas siente miedo, cuando el magistral se ofrece a su imaginación destocado de sus vestiduras sacerdotales... «Dirían que un cura le había derrotado. ¡Aquello pedía sangre! Sí, pero ésta era otra. Si don Alvaro se figuraba al Magistral vestido de levita, acudiendo a un duelo a que él retaba..., sentía escalofríos»...

«Aquel valor que él sentía ante una sotana por la esperanza irreflexiva de que la mansedumbre obliga al clérigo a no devolver las bofetadas, aquel valor desaparecía pensando en los puños de Don Fermín».

Mesía pasa en la novela por dos contrates de valor, por dos desafíos. Del primero tan sólo tenemos noticia de su existencia y del desairado papel de los contrincantes. ¡Es la edad de hierro de los mitos! El que enfrenta al seductor con D. Víctor Quintanar se nos pinta con todo lujo de minucias. Y en él vemos a nuestro Don Juan falto de valor: «Lo que no le había dicho —es una entrevista entre Mesía y Frigilis— era que él tenía mucho miedo; que así como se alegraba de ver rotas aquellas relaciones que iban a acabar con la poca salud que le quedaba y dejarle en ridículo a los mismos ojos de Ana, le horrorizaba la idea de verse frente a frente de Don Víctor con una espada o una pistola en la mano...»

Del Don Juan tradicional ya no le queda a Mesía sino lo más epidérmico, su belleza física; mejor dicho, sus impecables dotes de iniciado en la elegancia. No regatea Clarín a su conquistador las dotes físicas, pero traspuestas siempre tras la capa de afeites y aditamentos al uso de un dandy de la época; sin que asomen en «La Regenta» tesis de femineidad u otros descarríos de Mesía, es la suya una belleza retocada, más femenina por lo cuidada y bien dispuesta que virilmente ignorada.

Una buena descripción de la endiablada perfección del porte y buena estampa de Mesía es la que se nos ofrece en contraste con las torpes pretensiones elegantes de Ronzal en el capítulo VII:

«Don Alvaro Mesía era más alto que Ronzal y mucho más esbelto. Se vestía en París, y solía ir él mismo a tomarse las medidas. Ronzal encargaba la ropa a Madrid... Siempre iba a la penúltima moda».

Clarín ha hecho hermoso a su Mesía porque no ha querido volver los ojos a lo evidente. Clarín reconocería, por supuesto, en Oviedo modelos más o menos directos de su Mesía, hombres que recibían el sobrenombre de tenorios al desfilar ante la ventana de un café y al pasar bajo un balcón con tertulia femenina; y aquellos hombres, como todos los que han si-

do motejados con el ya adjetival «tenorio», eran hombres afortunados con las damas, que les hacían tributo de sus distinciones en atención a su buen porte. Clarín ha querido conservar en este grado a su Mesía. Asistiremos en otros casos a depreciaciones más acusadas del donjuanismo. Pero la novela de Clarín tiene la obsesión de la realidad, de la vieja verosimilitud creada por la moda literaria de la perfección gráficamente verdadera del relato realista; y un Don Juan feo, grotescamente estúpido, afeminado en extremo, no es lo que en puridad se entiende por un Don Juan. Clarín tenía que colocar ante el prodigio de vida de su Regenta, un ser vivo, no una paradoja. Lo que sedujera a su Anita Ozores, esa señora que bien pudo ser vecina del Catedrático don Leopoldo Alas, habría de ser algo más que un ente de razón con facha de degenerado, habría de ser una figura de carne, porque si no Anita queda envuelta en esa atmósfera de irrealidad, de especulación caprichosa que tan mal casa con el mundo novelesco de Clarín.

Tomemos el mejor de los donjuanes del día, se diría el autor, y metámosle en la vida de Ana Ozores. ¡Ya es bastante caricatura de Don Juan, el mejor de los que en el mundo se tienen por tales!

Mesía es hermoso, pero la burla de Clarín se sirve de la misma hermosura de Mesía. Es un señuelo que atrae, que promete satisfacciones que después no podrá cumplir... Y Mesía se atormenta por la difícil situación en que le colocan unos atractivos que se le escapan por consunción. El dilema para este Don Juan es destrozar sus encantos poniéndolos en ejercicio, o contemplar cómo se marchitan, inútiles, ante la admiración general.

Hemos dicho ya que Mesía difiere del Don Juan tradicional en su incapacidad para captar la simpatía del lector o del espectador. El autor ha querido presentarnos algo diametralmente opuesto al arrebatado joven que fue Don Juan: este amador maduro, Mesía, es ya un vividor del amor, un político que medra a costa del apoyo femenino, un amador cerebral que ni siquiera busca el placer del contacto, persigue a la mujer pensando sólo la repercusión que su sometimiento tendrá en el concepto que los demás seres humanos tienen del omnipotente Alvaro Mesía.

Mesía se cree entre el grupo de los materialistas, pero el suyo es todo el materialismo necesario, ni un punto más allá, para sustentar su epicureismo. Lo que Mesía llama epicureismo no es una norma vitalista total y general, el epicureismo es para Mesía algo así como una teorética del trato con el sexo opuesto; trato que debe constreñirse a los límites de lo carnal, sin recibir el menor soplo de conformación intelectual. Lo mismo molesta a Mesía cualquier especie espiritual que informe la actividad vital de una mujer, es decir cualquier especie metafísica, como él la llama, que el materialismo atomista puro de Lucrecio. Mesía representa la repulsa

continuada contra todo intelectualismo que le abruma y del que a su vez él no es capaz; hay un punto flaco en la máquina afectiva de la mujer; dicho punto es el más bajo, el de menos valor, pero es para el único que tiene clave Mesía, y con su buena facha va viviendo, sin aceptar de la mujer más que lo menos valioso, pues no es capaz de recibir nada de más precio.

De la superficialidad de Mesía, de sus ideas obsesivas en torno a la mujer, al epicureismo y al materialismo, del modo de estar construído el bagaje teórico de sus conocimientos y lecturas darán idea algunos trozos aislados del capítulo IX.

«Además, don Alvaro era profundamente materialista, y esto no lo confesaba a nadie... Sin embargo bueno era ilustrarse, fundar en algo aquel materialismo que tan bien casaba con sus demás ideas respecto al mundo y a la manera de explotarlo».

Y esta ilustración la encontraba Mesía en «Fuerza y Materia», de Buchner, algunos libros de Flammarión, también leyó a Maleschatt y a Wirchow, traducidos, cubiertos con papel de color azafrán.

Mesía, así pues, se nos presenta adornado de una endeblez intelectual y de una vanidad afectiva nada comunes. En el retrato que Clarín nos ha trazado de este personaje estático se insiste machaconamente en esta vanidad radical de Don Alvaro, vanidad que agranda su propio orgulloso desdén: para él todo aquello de lo que no es capaz, lo que a él no se le ocurre o no juzga conveniente desarrollar, es en su opinión «romántico», y con este rótulo simplista sanciona, por ejemplo, todo el proceso erótico-espiritual de Ana Ozores: «...pero se impacientaba ante aquel romanticismo de la Regenta...», palabra esta aquí empleada del modo más vago y menos representativo, yo lo traduciría por actitud no vulgar.

Y no es que Mesia no recurra con frecuencia a auténticas actitudes y expresiones románticas, al contrario, en la parte notable de su estrategia amorosa que es el diálogo, abusa de los conceptos y «frases perfumadas», no desdeña las hipérboles amatorias, ni las expresiones más comunes de las novelas de Feuillet; claro que todo esto no puede imputarse a un mal gusto congénito de Mesía; todo este amaneramiento expresivo es sentido como ridículo por Don Alvaro quien no se aplica a prescindir de él ni a modificarlo en consonancia al concepto y respeto que le merece la mentalidad femenina.

Es que en Mesía, en nuestro nuevo tenorio, hay como en el viejo una enorme miopía socializadora. Quiero decir que lo se llama egoísmo, o egocentrismo, y que tiene como consecuencia la preocupación exclusiva por sí mismo y el olvido ignorante de las personas que constituyen el entorno social, incapacita a Mesía como al Tenorio de Zorrilla o de Téllez

para suponer en las mujeres movimientos afectivos o intelectuales independientes de los que les concede la propia idea que de ellas ha presupuestado el Burlador. El no ha descendido jamás a conocer la psicología femenina: la ha creado; y el verdadero poder del seductor, la evidenciación de su dominio, ha sido la conformidad sumisa de la mujer que ha aceptado, por el amor del varón, el angosto y caprichoso marco que Don Juan ha concedido a la movilidad de sus peculiaridades psicológicas. Para ganar los favores de Don Juan, las mujeres hubieron de pagar con su propia singularidad intelectual y afectiva, y entraron en el tálamo vestido el hábito comunal de la desnudez más absoluta, hábito de desnudez que fue someterse a las hechuras de Don Juan.

Incluso la fortuna en el amor con las mujeres, es una prueba que Don Alvaro necesita para alimentar su propio amor, o si se quiere su amor propio: «todo lo enamorado que podía estar —se dice de Mesía— de quien no fuera Alvaro Mesía».

Llegados a este punto, es imprescindible hacerse una pregunta que dé alguna luz sobre la actuación de Mesía: ¿Qué busca Mesía en su eterna peregrinación por los más variados mundos femeninos? Las mujeres han proporcionado a Mesía momentos placenetros. ¡Que duda cabe!, pero el seductor de esta novela no nos habla jamás del placer, de satisfacción de necesidades carnales, ni del gozo de identificación con otra vida que es la unión amorosa.

Mesía se comporta ante la mujer como ante una prueba, un lance difícil en un deporte determinado, y cuando remata airoso la suerte no revierte en sí la mirada para hundirse en la placentera satisfacción intimista, sino que se vuelve hacia la grada en que le contempla un público, sin sexo, que le aplaude asombrado y le dispensa su favor.

Además de la satisfacción que le produce el sentirse maestro admirado en el difícil arte de la seducción, Mesía obtiene sus frutos positivos del dicho ejercicio; su talento casi permanente es más bien el del fatuo que se afirma sobre los semejantes precisamente haciéndoles sentir su fuerza, su irresisitble atracción; pero tampoco es insólito en él aprovecharse de las mujeres para ganar influencia política: «El era, ante todo, un hombre político, que aprovechaba el amor y otras pasiones para el medro personal. Antes conquistaba por conquistar. Ahora, con su cuenta y razón; por algo y para algo... La señora del personaje de Madrid era de las que exigían años. Pero el triunfo en este caso aseguraba grandes adelantos en la carrera. y esto era lo principal en Mesía, el hombre político».

El Don Juan de Oviedo ha cambiado la correspondencia tradicional de órganos y funciones; parece como si hubiera hecho del cerebro el centro del amor, en detrimento del corazón. A menudo hemos hablado

de estrategia amorosa y es que eso es lo más sobresaliente de Mesía. Es su cerebro el que determina el objetivo y plantea el asedio, su corazón queda indiferente, sólo sensible a los afectos de amor propio y sentido del ridículo. Don Juan ya no es capaz de sufrir como tampoco es ya capaz de amar.

De Mesía en la novela no presenciamos más planteamiento estratégico, más asedio amoroso, que aquel de que hace objeto a Ana Ozores; en él le veremos paciente y precavido, al mismo tiempo que casi permanentemente chasqueado con la insatisfacción de ver perdidas las riendas de los acontecimientos a él, que siempre encauzó campañas y capeó temporales sin descomponer su figura ni alterar su plan. Nada más opuesto al «llegué, ví y vencí» del donjuanismo tradicional.

En otras aventuras narradas por este Don Juan, admite el empleo, si necesario fuere, de recursos poco caballerescos: dolosos disfrases, supercherías, simulaciones, sobornos, falsas promesas matrimoniales, y, en fin, todo el amplio arsenal de recursos de que se servía el viejo Don Juan de Tirso, y del que en buena parte abdicó el caballero sin tacha en lides de amor que el Romanticismo hizo de Don Juan. ¡La fuerza del siglo, la férrea edad lo justifica todo!»... El verdadero Don Juan del siglo, y de todos los siglos tal vez, vence como puede; es romántico, caballeresco, pundonoroso cuando conviene; grosero, violento, descarado, torpe si hace falta»... He aquí el principio, a tenor de él discurre la azarosa carrera de los amores de Mesía.

Y en fin, la preocupación por el concepto de los demás, el terror que siente ante la idea de la difusión de sus fracasos y la fuga del ridículo, los acicates más fuertes a la tenacidad seductora de Mesía: «¡Oh. A él, a Don Alvaro Mesía le pasaba aquello! ¿Y el ridículo?. ¡Qué diría Visita, qué diría Obdulia, qué diría Ronzal, qué diría el mundo entero!».

Una vez trazada la catadura del seductor tanto en sus rasgos más externos como en su caracterización íntima, pasemos a ocuparnos de la mujer que en la novela de Clarín aparece opuesta al Don Juan.

Con Ana Ozores tiene el autor la opción de crearla a su gusto, con Mesía no; nos podrá aparecer un Don Juan novísimo, muy en consonancia con lo que puede alcanzar de don Juan un tipo burgués, estúpido y limitado, pero el fondo fatalmente idéntico del Don Juan que es su inflexibilidad de estatura, su carencia de pulso y de calor, hace que el nuevo donjuán no nos sorprenda con una salida inesperada en lo esencial.

Mientras Mesía es un *leit-motiv* en la sinfonía viva de Vetusta, Anita es el cambio perpetuo, el contraste variante al estribillo; el ser más interesante y más minuciosamente y certeramente caracterizado.

Aunque si bien es cierto que en los grandes novelistas, como sin duda

lo es Leopoldo Alas, ningún personaje hay tan falso, que viva a costa de otro o para apoyo de su existencia literaria, también lo es que, salvada esta singularidad interesante, sentimos que Mesía y todos los demás personajes viven en conjunto para completar el perfil psicológico de Ana Ozores. Y es que ante Anita nos sentimos en presencia de un ser de aplastante independencia, es un ser de ficción, que está reclamando la persona en que arrojarse al mundo auténtico o que nos está señalando su parecido con tantas personas vivas a las que conocemos y tratamos cada día.

Ana no cae en las manos del seductor empujada por el tedio, sino por el desengaño; él es el más vulgar y pedestre de los seductores, pero ella no es en modo alguno la más común y frívola de las seducidas. Ana es toda una mujer, que siente la necesidad de darse a algo o alguien, que cree en sus propios valores, y que se horroriza ante la idea que éstos se le marchiten en una inanición estúpida.

Asistimos al relato de la infancia de nuestra heroína, Un espíritu delicado, y una inteligencia poco común estaban destinados a engendrar una niña hipersensible. Dicha niña vive casi en la ausencia de todo cariño, no tiene madre y tampoco sabemos que tuviese amigas; su única experiencia de contacto con un ser que no fueran los amigos de su padre, librepensadores y tronados, se transforma en un escándalo: la niña tiene que descubrir que pasar la noche en una barco con un niño tan inocente como ella, es una cosa que horroriza a las pícaras personas encargadas de poner cerco de hipocresía a su bondad ingenua.

Y así, entre salidas tímidas a la poesía y a la contemplación mística, va creciendo la niña, cuya alma no encuentra ni un solo momento de expansión ni comunicación con otro ser.

Más tarde Ana Ozores vive con unos tíos obsesionados por «colocar» a la niña en una sociedad a la que es menester hacer olvidar ciertas herencias de sangre y episodios de la vida que comporta esta Anita que, por si fuera poco, es una bachillera recalcitrante, y que tiene ocurrencias como la de escribir poesías... tacha singularísima en el mercado de los buenos matrimonios burgueses en que el primer requisito es, para la mujer, el no pasar de menos que mediana en punto a agudeza intelectual y sensibilidad de afectos.

Afortunadamente, Anita se hace perdonar todo, porque la niña se ha convertido en la mujer más hermosa de Vetusta...

Y Ana Ozores se frusta de nuevo. Ahora es sacrificada a la conveniencia social en aquello que más importancia reviste para cualquier mujer, en su matrimonio. Ana es empujada al altar junto a un hombre excelente, caballero dignísimo con sus puntos y ribetes de chiflado solterón, hombre que la amará como un padre, sin deponer jamás sus pequeñas

manías egoistas. Un hombre bueno es sin duda el Regente de la Audiencia Don Víctor Quintanar; bueno para cualquier menester excepto para el de marido de una mujer sedienta de amorosas ternezas, joven y con la imaginación desenfrenada del que ha vivido permanentemente constreñido en el refugio de su intimidad.

El matrimonio de la Regenta es todo un fracaso. La sangre protesta desde las entrañas de la mujer joven contra el marido viejo, el varón agotado. Ella siente en su carne la tremenda injusticia de su vida conyugal, el tremendo fraude de que le han hecho objeto los que la han arrojado a una existencia absurda; y en este estado de ánimo pasan por su cabeza las asociaciones de ideas más curiosas. Valga como ejemplo el pensamiento de la Regenta al observar el cigarro a medio apurar de su esposo: «Todo esto miraba la Regenta con pena, como si fuesen ruinas de un mundo... Además pensaba en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer. Ella era también como aquel cigarro, una cosa que no había servido para uno y que no podía servir para otro».

Fracaso, pues de la mujer amante, impotente en su augusta belleza, atormentada por la pasión de su cuerpo joven, lleno de vitalidad vigorosa; y fracaso también de la esposa madre. ¡Si yo tuviera un hijo!... Ahora besándole, acariciándole...

Ante esto cualquier mujerzuela hubiera resultado presa fácil para un donjuán de ocasión; pero no así la Regenta, llena de orgullo virtuoso, que acepta su situación conyugal como un sacrificio más en el conjunto de la amargura continuada que ha sido su vida, y que se ofrenda ella y su castidad obligada ante las aras de una vida de perfección religiosa, de una mística de la vida.

Lo que a Alvaro Mesía cuesta trabajo derribar es, precisamente, la resignación de la Regenta, que se ve ennoblecida por esta superación de todo egoismo, si es que se puede llamar egoísta al que exige algo a lo que tiene derecho. Y así, el mayor tormento de la Regenta en el desenlace de la novela es precisamente el pensar que ha sido su obcecación momentánea, su egoista rebelión contra su yugo, contra su obligación, la que ha promovido tanta desdicha: «...y la idea de su sacrificio se le ofreció de nuevo, pero ahora grande, sublime como una gran corriente de ternura capaz de anegar el mundo...».

Junto a esta honestidad heroica de la Regenta, basada en su concepto del deber conyugal de la fidelidad, Ana Ozores encuentra otro puntal firme contra los asedios de nuestro seductor en su religiosidad acendrada. Esta religiosidad encuentra una vía por donde encauzarse en la persona de Fermín de Pas, el confesor, el espíritu hermano de la Regenta, esa va-

sija digna en que vaciar las sutilezas del alma que tanto anheló encontrar Ana toda su vida.

Y Fermín hubiera sido un valladar insalvable a las arremetidas de Mesia, si él mismo no hubiera complicado su posición con un amor irrefrenable, con la impetuosidad que le permiten un vigoroso cuerpo, lleno de juventud y un alma delicada y virgen casi en amores.

Sería interesante estudiar el proceso espiritual del Magistral, la más digna figura literaria, junto con la Regenta, de toda la obra, y ver también hasta qué punto puede ser un verdadero donjuán, varón modélico, este Fermín de Pas, atenazado por sus sotanas. Pero dejemos sólo constancia que Fermín encarna la Iglesia misma para Ana Ozores, y que el fallo del confesor es para la Regenta como el fallo de toda la Iglesia; quizá porque, no pudiendo resistir más su carne la viudez en que la sepulta D. Víctor se acoge con demasiada prontitud a este pretexto, quizá porque en realidad la Iglesia, representante de los principios morales, nunca ha gravitado tanto sobre la Regenta como la persona de Fermín de Pas, en quien ve aquella quintaesencia de todas las virtudes que ella para sí quisiera.

El caso es, pues, que la caída de Fermín de Pas, es la caída de las últimas barreras que la Regenta opone a nuestro Alvaro Mesía.

Por lo que respecta a la mecánica de la génesis del sentimiento amoroso en la mujer nos inclinamos a considerar que su entrega al seductor es una cuestión de apetencias físicas y rebeldía contra lo que ella considera la más flagrante de las injusticias; a saber: sumergirse en la vejez sin que su juventud y su belleza hayan recibido la placentera compensación que merecen. «Sentía en las entrañas gritos de protesta, que le parecían que reclamaban con suprema elocuencia, inspirados por la justicia, derechos de la carne, derechos de la hermosura».

Parece, pues, evidente que en la base de partida no hay ninguna carga intelectual ni afectiva que exceda el instinto erótico, aunque en ocasiones nos resulten desconcertantes afirmaciones como ésta: «Si alguna vez le sobrecogía la idea de perder a su Don Alvaro, temblaba horrorizada como cuando en otro tiempo temía perder a Jesús». ¿Supone esto quizá que en Ana Ozores se haya efectuado un proceso de sublimación de lo que empezara siendo una atracción puramente carnal? Creemos que no; lo que ocurre es que Ana ha encontrado en Mesía un principio de afirmación contra el estúpido capricho de las gentes que han dispuesto libérrimamente de su vida y su libertad, y en esto Mesía ocupa momentáneamente en la vida de Ana el lugar que siempre había ocupado Jesús.

Bien se cuida Clarín en muchas ocasiones de informarnos sin obscuridad, ni libertad a nuestra conjetura, sobre la procedencia del sentimien-

to de la Regenta hacia Mesía. Veamos un ejemplo en que, precisamente, contrapone la atracción que siente Mesía a su afección espiritual al Magistral: «A Don Fermín le quiero con el alma, a pesar de su amor que acaso él no pueda vencer, como yo no puedo vencer la influencia de Mesía sobre los sentidos».

De encantos percibidos a través de la vista y del oido va nutriendo Anita la imagen de su amado Mesía. La vista se extasía ante el gallardo jinete que le hace sentirse en otro mundo en el encanto voluptuoso de una tarde otoñal. Anita en el balcón, Don Juan en la calle encendido de amor y caracoleando su caballo, y a lo lejos las campanas gravemente machaconas en la víspera de los difuntos...

Por el oido llega a la Regenta primero el murmurar confidente de la amiga con la noticia de la última aventura del guapo caballero, después la voz misma del seductor en todas las tonalidades, del respeto más helado, al apasionamiento más audaz... y todo ello se va depositando en el inmenso vacío íntimo de la Regenta, cuanto más se resiste ella, más es de él, pues más y más llena Don Alvaro el vacío receptáculo de los hechos de amor de Ana Ozores.

Y cuando Ana se entrega, cuando sus sentidos y cada una de las fibras de su cuerpo quiere embriagarse en el amor por primera vez, Mesía acaba de descomponerse ante nuestra mirada. Si Clarín nos ha presentado hasta ahora un Don Juan antipático y pedestre, pero provisto al fin de esa inefable facultad de dispensar el amor hasta el hartazgo; es en este momento de la entrega misma cuando el novelista desbarata el último decorado del montaje donjuanesco. La intención del autor ya está clara, el sarcasmo de su Don Juan es completo, en adelante Mesía es ya sólo un personaje grotescamente trágico, un pobre hombre que ha prometido lo que no puede dar, cuya vejez (¡Maravilla es ya el Don Juan Viejo!) le invalida para derrochar sus energías. Y le vemos ahora en el único arranque valeroso de su actuación, pero es un valor sin mérito, ya que lo dicta su orgullo, su prurito de gallo envejecido: Morir en el placer, antes que deshacerse en la decadencia y declarar la impotencia.

* * *

De acuerdo con sus ideas sobre la seducción, y sabiendo bien lo que la Regenta le va a costar en relación a sus ya menguados bríos, don Alvaro se prepara concienzudamente antes de ponerse en campaña; asistimos a estos preparativos del donjuán caduco con la misma lastimera sonrisa burlona con la que vimos en nuestra infancia al cómico, empingorotado en sitial de rey la noche anterior, zurciendo a la mañana siguiente su manto purpurino mientras toma el sol recostado sobre las tablas de la carpa:

«Leyó libros de Higiene, hizo gimnasia de salón, paseó mucho a caballo. Y se negó a acompañar a Paco Vegallana en sus aventurillas fáciles y pagaderas a la vista...».

A pesar de todas estas prevenciones Mesía se agota, y de vez en cuando se ve asaltado por un pánico feroz; es, más que el miedo a la muerte de placer, la obsesión de la vejez. En realidad Mesía es un gran cobarde y no saluda a la muerte con una sonrisa. Como todo egoista, Mesía no ha llegado a plantearse en serio que la muerte le pueda arrebatar. No ha sentido jamás en la carne la brasa de esa gran verdad que es que la muerte es cierta para todos; en un duelo ante una pistola cargada le veremos después aterrorizarse con la idea de dejar el mundo; pero en definitiva la muerte es algo que no ha palpado aún, un «largo me lo fiais» está a flor de sus labios. Pero lo que si está ya sintiendo y bien de cerca es su propia madurez pre-senil, que le acarrea irremediablemente la triste secuela de la impotencia y el descrédito.

«Y lo que él temía no era la enfermedad por la enfermedad, la vejez por la vejez; no, era buen soldado del amor, héroe del placer, sabría morir en el campo de batalla. Morir, bueno; pero decaer y decaer en presencia de Anita era horroroso; era ridículo e infame... Aquel fingir juventud, virilidad, constancia en el amor corporal, parecíale a Don Alvaro semejante de los recursos de la pobreza ostentosa que describe Quevedo en «El gran tacaño». El también había sido más de una vez, después de pródigo, el «gran tacaño» del amor... Pero las horas antiguas serían imposibles ahora, si llegara el caso de necesitarlas...

No nos extrañamos, a la vista de lo que le cuesta a Mesía el orgullo de gozar a la Regenta ya vencida, de que se alegre cuando, tras el lance con Quintanar, ve rotos los vínculos que le obligaban respecto a aquel despeñadero de su salud y lozanía milagrosa que era el tálamo de la Regenta. Así, desaparece este Donjuán decimonónico, en busca de nuevas plazas pero ya no con el desenfado y arrogante porte del donjuán mítico; Mesía lleva junto al orgullo de su última victoria, el mortificante estigma de una pesimista desconfianza en el porvenir de sus empresas amorosas... y es que el donjuán de la Primavera ya se nos ha muerto.

* * *

II. ALGUNOS DONJUANES DE GALDOS

Examinemos a continuación dos de los casos más claros de donjuanismo degenerado dentro del amplio marco de la novela galdosiana:

El Don Juan de Urries, el de «España sin rey», es ciertamente menos

interesante que el Don Lope de «Tristana», y lo es en razón al poco cuidado con que está trazado su perfil dentro del marco de las figuras que componen este episodio.

Don Juan no es la figura en que ha buscado Galdós centrar más el interés del lector: comparado con el papel del Bailio don Wifredo, el suyo, el de Don Juan de Urries, es papel muy de segundo término. A través del Bailio de Siete Villas nos entra la visión de la corte sin rey, del salón de sesiones del Parlamento; con él conocemos las figuras más salientes del período provisional, los buscadores de reyes, los montpensieristas, los brotes republicanos, los sagaces y prudentes restauradores de Alfonso XII. Una de estas figuras es Don Juan de Urries, que compone en la narración, junto con Don Wifredo, el puente entre la tranquila villa provinciana de Vitoria y las turbamultas de la corte; y Don Juan se destaca en la perspectiva del relato porque su buena estrella le lleva a Vitoria, donde sus irresistibles dotes de seductor de vieja escuela deslumbran a la encantadora Fernandita Ibero.

La impresión que nos produce Don Juan de Urries no es la de viva antipatía que se granjea en Alvaro Mesía de «La Regenta» ni la conmiseración que nos proporciona el sarcasmo vivo de Don Juan que es Don Lope Garrido. Juanito Urries no llega a ser antipático, porque no es más que un niño mimado sin idea de la responsabilidad que le impone el papel que encarna. A Juanito Urries le asusta tanto perder el cariño de su novia como el tenerse que enfrentar con los deudos de alguna de sus seducidas. No le faltan a nuestro Don Juan las características de gallardía corporal y limpia sangre que comporta el típico Burlador, y que son esos «sine qua non» que requiere el que pretende anadar con fortuna en el comercio de amores. Aunque medio en chanza, no regatea flores Galdós para su Don Juan.

«Por de contado, primero aposentó en su casa y agasajó cumplidamente al señor de Urries, caballero de acabada hermosura varonil, años 27, soberbia estampa, realzada por un hablar fácil y gracioso, que era el encanto de cuantos le oían... Don Juan respiraba nobleza; elegancia; su traje y modales eran la misma distinción; sus pensamientos, expresados con exquisito donaire revelaban un alma tan selecta como sus corbatas, y sentimientos primorosos, bien limpios y esmeradamente planchados».

Pero este Don Juan, es un hombre de su tiempo, que sabe bien su oficio. Político profesional en quien la pasión amorosa no es siempre un fin en sí, sino un aditamento grato al quehacer público, cuando no un medio de actuación en el escalafón político.

Pero en esto acaba el donjuanismo puro de Urries, es un pollo de buen porvenir y de una simpatía arrolladora como buen andaluz, por lo

demás es como el niño que arrastra por tierra con su poca talla el viejo espadón del Don Juan de antaño.

Por lo pronto Urries no es electrizante ni alucinador como la encarnación del viejo mito, mientras que para Don Wifredo es «un calavera libertino y voluble que a diferentes mujeres engañaba», la vieja taimada que es la marquesa de Subijana le considera «...hombre agradabilísimo, fino y servicial como él solo»; pero poco recomendable en respetar «las buuenas costumbres, a la familia y a nuestra religión sacratísima». Don Juan de Urries es pues, un cabezarrota fácil de manejar si se le conoce a tiempo. Más allá llega todavía la expresa opinión de una seducida, Céfora, sobrina de la Subijana quien habla de Don Juan en tonos inconcebibles:

«¡Ah!, ese pobre don Juan quiere ser listo, pasarse de listo y lo que hace es pasarse de tonto».

En resumen, que Don Juan, personaje de una narración realista no deja de proyectar variadas sombras según las personas que le conocen; como cualquier otro ser del mundo, es juzgado de modo distinto según las distintas perspectivas de los seres que le rodean.

Como en el Don Juan de Vetusta, nuestro Urries no siente para nada el problema de su condenación, en realidad él no es ya el infamador puro, es un señorito andaluz, un niño, que tiene suerte.

Ni piensa en seducir a Fernanda Ibero, ni se atreve a oponerse a la voluntad de su hermano cuando éste le ordena la ruptura de sus relaciones con ella.

Para él el amor es poco más que un entretenimiento, un «jugo icariano »en que manejaba los corazones lanzándolos al aire y recogiéndolos a placer. Ni siquiera tuvo tiempo ni ganas Galdós de ensombrecer este personaje presentándolo envanecido por sus empresas; Urries es pura y simplemente un niño, el mismo Galdós lo dice:

«El niño que hay siempre dentro del calavera o libertino le sugería procedimientos muy elementales: arrojar sobre la mujer engañada flores bonitas y galanos requiebros».

Y no deja de resultarnos verdaderamente simpático y atractivo en los momentos en que se pierde en la naturaleza que le rodea, y de ella saca sus lecciones de amor: «En la madera de esos árboles, que puede ser algún día mi cama, mi mesa, mi ropero, duermen ahora los pájaros tan tranquilos». Luego enzarzando ideas se decía: «A diferencia del hombre los pájaros no aman nunca de noche... De día se dedican al canto, a sus amores y a robar para comer... El ser que no ama no vive. Como el pájaro busca el grano, busca el hombre a la mujer, y donde la encuentra allí se para y come... toma lo suyo y lo ajeno...».

Muchos rasgos vinculan este donjuán galdosiano con el de Clarín a que nos hemos referido antes, pero apesar de ello en esta somerísima caricatura, no campea jamás el talante cínico y calculador, y el grosero materalismo de que aquél está informado. Urries dispone también de un «riquísimo arsenal de pertrechos amorosos», de donde saca sus «trampas y redes más eficaces», pero los maneja con una despreocupación más irreflexiva, más cargada de tonos espontáneos, con una fe en su buena suerte que excluye las cobardes tribulaciones del orgulloso Mesía.

Como aquél, Urries es un político que alterna su dedicación oficial con los devaneos amorosos, «Este consagraba parte de su tiempo a la política, y al congreso asistía con la puntualidad de los que allí laboran por sus intereses o apetitos, despojados de todo ideal; otra parte, la mayor quizá de sus horas, dedicaba al mujeril enredo que era en él conveniencia, tanto como diversión o deporte».

A raiz de esta dimensión política es como empiezan a columbrarse en el Don Juan de Urries las más acusadas notas de degeneración del carácter donjuanesco acuñado por el romanticismo: Nos referimos a la costumbre practicada por nuestro seductor de cubrirse, cuando no de ganar favores, mediante la distribución de prebendas y privilegios a los parientes de sus enamoradas. Don Juan prescinde ya de la huída arrebatada, de la cabalgada o el lance subsiguiente a sus fechorías; no opone ya a los aceros de los vindicadores de virtudes escarnecidas el muradar de su pecho sino su credencial de diputado y sus relaciones con los caciques más poderosos.

Con frases bien plásticas traza Galdós la semblanza de este nuevo y singular donjuanismo...

«La fama del héroe popular andaluz, conquistador de mujeres, no cabía ya en los términos familiares... Cierto que en el trasplante se ajaban y desteñían los colorines de la poesía donjuánica; pero en la airosa figura quedaban todavía el penacho y caireles que el pueblo modificó a su antojo».

Todos los actos eran resueltos en el mismo tono por nuestro buen muchacho, que no dejaba tras sí más que una estela de placentero agradecimiento.

La cuestión del honor está ahora ya ausente, Galdós no puede presentarnos al pretendiente a «joven de lenguas» de Orduña, ni al tío cura de la joven de Ulibarri ni a los demás perjudicados por sus desmanes amorosos clamando por el honor perdido, mientras que de su corazón no pueden sacar el estigma de ese cargo anhelado y no conseguido o de esa pequeña fortuna que tanto se ha soñado y que de repente cae del cielo como compensación de una discreción prudente: «En fin, que el Don

Juan indemnizaba cual si acometiera y realizara sus aventuras por cuenta del Estado».

Y añade más adelante: «El tipo evolucionaba en pos de un maritaje discreto del romanticismo con la administración, y esquinaba el paso por encrucijadas dramáticas, llevando en su corazón el fuego de amor, en su escarcela el oro, las leyes, decretos, reales órdenes y todo el positivismo decoroso de las mejoras locales... Entraba en los pueblos como paladín de la Inmoralidad, y se despedía con esta tarjeta: Don Juan Tenorio, miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País».

En realidad en el Don Juan tradicional estaba implícita esta condición dadivosa de Urries. El Don Juan de Zorrilla, y el que la gente se forjó en sus cabezas, no podía por menos de ser un hidalgo rico; puestos a sentir al héroe de todos los atractivos humanos ¿cómo despojarle de una buena fortuna? los personajes que la tradición ha señalado como modélicos en materia de donjuanismo: Mañara, Osuna, Villamediana, son hombres ricos. Don Juan Tenorio en Zorrilla se jacta de su noble origen y dispone de un adecuado marco amoroso en su deliciosa propiedad junto al Guadalquivir. Y no lleguemos al más antiguo de Tirso, que seduce a la labradora de Dos Hermanas con la promesa de darle nombre y fortuna al tiempo que la desposara.

Pero lo que no estaba previsto en ninguno de los casos para el tradicional Burlador es que se iba a servir, junto del brillo del oro y la limpieza esplendorosa de la sangre, del complicado y prosaico sistema de las concesiones administrativas. Y sobre todo que se iba a servir de su largueza para cubrir sus espaldas en la huída.

* * *

La novela «Tristana», escrita en el año 1892, enmarca la actuación de otro tipo donjuanesco, perteneciente también como Don Juan de Urries a esta poblada familia de los donjuanes marchitos y decadentes. En el caso de D. Lope Garrido nos encontramos ante el Don Juan al que no se regatean casi ninguno de los más significativos atributos del Don Juan mítico, pero todos ellos en un pretérito mortificante. Don Lope fue espejo de seductores en su juventud, pero de aquel esplendor queda solo a flote la ruina, todavía hermosa al principio de la narración, pero que va resquebrajándose y descomponiéndose a medida que discurren las páginas de la novela.

El libro no es tampoco de los más acertados de D. Benito, pero no es tan malo como para haber caído en un olvido lamentable. Los caracteres del viejo burlador, con abundantes toques quijotescos, y de la niña ajada y desengañada muy joven, pueden entrar con toda justicia en la galería

de las mejores creaciones galdosianas, en esa línea de infelices pero resignadas criaturas que Galdós trazó con mano maestra.

Tristana, la última y quizás la más preciosa conquista de D. Lope Garrido, vive al lado del viejo, en parte por agradecimiento a los favores queel quijotesco D. Lope hizo a su difunto padre, en parte porque no tiene donde ir; el Don Juan en declive la llevó al placer sin haber encendido en ella un verdadero amor. En realidad el alma de Tristana está en estado de virginidad amorosa hasta el momento en que se encuentra con el joven pintor Horacio.

A partir de este momento se entabla la lucha desigual entre la vejez sabia y artimañosa de nuestro Don Juan y la juventud de los enamorados. D. Lope lleva la peor parte en esta pugna hasta que una enfermedad deja coja a Tristana quien en un remanso de serenidad ve impasible como el amor de Horacio se va diluyendo y entibiando hasta que un día llega a saber nuestra Tristana que el pintor se ha casado con otra.

Don Juan ha triunfado una vez más. ¡Pero cuán triste es este último triunfo del Burlador! Ha necesitado el concurso de una desgracia para provocar la fuga del adversario. Pero él no se aflige por esta circunstancia. En la metamorfosis que vemos va sufriendo, pasa de ser el amante a ser el padre amoroso, y todo esto sin protestas ni extemporáneas nostalgias de su viejo estado. Don Juan es un buen hombre sin prejuicios ni pruritos orgullosos, quiere entrañablemente a Tristana y lo único que le importa es que otro amor más poderoso y juvenil no se la lleve de su lado.

Desde el primer capítulo de su novela, Galdós aborda la cuestión fundamental: La vejez de D. Lope, y su ridículo contraste con la pujante juventud de Tristana: «La edad del buen hidalgo, según la cuenta que hacía cuando de esto se trataba, era una cifra tan imposible de averiguar como la hora de un reloj descompuesto... Se había plantado en los cuarenta y nueve como si el terror instintivo de los cincuenta le detuviese en aquel temido lindero del medio siglo; pero ni Dios mismo, con todo su poder, le podía quitar los cincuenta y siete».

Junto al castigo de su vejez comporta nuestro D. Lope de Sosa, como él se hace llamar, otro no menos mortificante a su condición de caballero sin tacha: una pobreza progresiva que le lleva en algunos momentos al borde de la miseria absoluta cuando no a ella misma. Y cuando la economía empieza a dar los postreros traspiés, vemos a D. Lope entregado a menesteres poco en consonancia con el tipo que él ha representado durante tantos años.

«Minucioso y cominero, intervenía en cosas que antes estimaba impropias de su decoro señoril... Pues de estas miserias, de estas prosas tras-

nochadas de la vida de Don Juan caduco sacaban las dos hembras materia para reirse y para pasar el rato».

El contemplar el mito desde nuevas y cambiantes perspectivas ha llevado a los varios escritores post-románticos que se han ocupado del viejo Don Juan a ofrecernos imágenes casi siempre absolutamente negativas del Burlador; pero en Galdós, tan fiel al romanticismo en muchos sentidos, la interpretación del tema no está exenta en su totalidad de una fe en el mito ni cargada de resentimiento alguno hacia Don Juan. El modo de hacer literatura de realidades, y aún el escorzo popular, humilde, de barro bajo con que aparece abultada la realidad en ésta y otras claves en la producción novelística del autor canario, forzaban a Galdós a ver un Don Juan en fricción continua con la sociedad, un Don Juan sin fogosidades satánicas, sino con una cariñosa bonachonería como lo era Urries, o un Don Juan a punto de recoger su cese. Pero hay que insistir no sólo en el hecho de que Galdós ha modelado a sus donjuanes en el barro de una franca y simpática bondad natural, sino también en que, sobre todo en el caso de D. Lope más donjuán en su juventud que Urries, Don Juan ha pasado por las mujeres sin odios ni complejos, practicando la ley del amor en la que él cree sin titubeos, haciendo felices a las mujeres y con felicidad él también; sin un gesto de amargura ni un destello en los ojos de permanente vanidad satisfecha. Incluso en la secuela donjuanesca que es el desafío, Galdós no ha cargado la mano en las tintas negras; él está todavía muy cerca del espíritu romántico medieval del desafío entre caballeros, como cree de buena fe en que la seducción de muchas mujeres es tarea de un verdadero hombre, aunque tan bien dotado y con tanta fantástica carga de espíritu de aventura que en medio del empecatado mundo burgués de su siglo resultaría inverosímil y anacrónico incluso el evocarlo.

Don Lope Garrido aparece como un resto todavía hermoso de un pasado hermosísimo; descripción como lo que sigue nos ilustran sobre la retina con que Galdós ve al viejo conquistador:

«Tristana encontrándole paseándose por el cuarto, con un gabán viejo sobre los hombros, porque su pobreza no le permite ya el uso de un batín nuevo y elegante; la cabeza descubierta, pues antes de que ella entrara se quitó el gorro conque solía cubrírsela por las noches. Estaba guapo sin duda con varonil y avellaneda hermosura de Cuadro de las Lanzas».

Pero, no nos hagamos ilusiones, la vieja criada, Saturna, en otra ocasión se cuida bien de precisar los límites entre pasado y presente... «Que Vd. fue el acabóse, por sabido queda; pero eso pasó. Mírese al espejo y verá que ya se le fue la hermosura...».

Hay en todos los personajes como una complacencia íntima, expresa-

da con reiteración, de aludir a la hermosura y éxitos pasados de Don Lope, es un efecto sin duda de simpatía al viejo tipo, que no llegará a resultar repugnante jamás, pues sabe a tiempo realizar un trueque en la índole de sus afectos, y, como más adelante veremos, cambia la pasión de amante que en un hombre como él ha de ser forzosamente ridícula, por la de «padre noble», lleno de desinteresada ternura hacia la enferma abandonada.

Es en los diálogos entre Tristana y Horacio donde más explícitamente recibimos información sobre las andanzas y méritos de D. Lope, dice Tristana:

«¡Ah, no creas! ha sido muy afortunado en amores. Sus conquistas son tantas que no se pueden contar. ¡Si tú supieras...! Aristocracia, clase media, pueblo... en todas partes dejó su memoria triste, como Don Juan Tenorio. En palacios y cabañas se coló y no respetó nada el muy trasto... En fin, es hombre muy dañino porque además tira las armas con gran arte y más de cuatro les ha mandado al otro mundo. En su juventud tuvo arrogante figura, y hasta hace poco tiempo todavía daba un chasco. Ya comprenderás que sus conquistas han ido desmereciendo en importancia según le iban pasando los añitos. A mí me ha tocado ser la última. Pertenezco a su decadencia».

Muy semejante a esta es la descripción qué la propia Tristana hace de las aventuras y talante de Don Lope en el Capítulo XV:

«...Lo de la Marquesa de Cabañales de lo más chusco. El marido mismo, más celoso que Otelo le llevaba... ¿Pues y cuando robó del convento de San Pablo en Toledo a la monjita? El mismo año mató en duelo al general que se decía esposo de la mujer más virtuosa de España, y la tal se escapó con Don Lope a Barcelona. Allí tuvo éste siete aventuras, en un mes, todas muy novelescas». Tras esto Tristana no concluye con frases de execración, antes bien de alabanza y admiración al «Tenorio arrumbado», como le llamó Horacio: «Debía de ser atrevido el hombre, muy bien plantado y muy bueno para todo».

Ante este hombre aparece por primera vez un adversario afortunado, el pintor Horacio. En adelante asistimos a lo que podríamos llamar la lucha del Don Juan con la juventud. Con la de Tristana y con la de Horacio.

Horacio, no en balde es pintor, no puede menos que respetar la severa e imponente presencia del caballero español, del capitán de Flandes, como le llamó amenudo Galdós; sabe bien que su victoria sobre Don Lope es un capricho de cronología. ¡Quien resistiría a Don Lope joven y brioso, con su alma y cuerpo de caballero sin tacha de los siglos aúreos?

Además el triunfo definitivo de Don Lope al abandonar Horacio a

Tristana, es también el triunfo de sus ideas sobre el amor; el que pudo ser el antidonjuán, Horacio, no llegó a asestar el último golpe al viejo porque en cierto modo sus ideas no eran muy distintas de las que habían sido el código de actuación de éste. El Burlador caduco no concibe otro amor que el corpóreo, el más material, el puramente físico: «...pues esas bobadas del amor eterno, del amor ideal, sin piernas ni brazos no son más que un hervor insano de la imaginación...».

Las ideas sobre el amor de Horacio, en el fondo, son las del viejo seductor. Cuando vuelve su espalda a Tristana al final de la historia, asiente al ideal amoroso del otro... La verdadera tragedia de Tristana no es otra que la de ser sólo el objeto de dos egoismos idénticos.

La joven es la figura más atractiva de toda la obra, es una de esas criaturas que llevan su desgracia con una incomparable resignación. Vencida su honestidad por el viejo sin lucha alguna; poco a poco, a medida que se va creando su capacidad de amar con verdad, la niña va descubriendo la horrorosa injusticia de la que ha sido objeto.

Y es por lo que al encontrar el amor natural en un hombre joven como ella, no vacila en denunciar la aberración del viejo en medio de sus buenas cualidades, que ella es la primera en aceptar y apreciar: «es una monstruosa combinación de cualidades buenas y defectos horribles: tiene dos conciencias... La conciencia negra y sucia la emplea para todo lo que al amor se refiere».

En esta pugna del Don Juan y la juventud, representada por la amada y el rival, asistimos a una evolución completa en la psicología del vieo Don Lope: Le vemos pasar de la sacudida de violencia y celos del comienzo a una sabia posición de espera, prudente y eficaz si se quiere, pero poco a tono con las costumbres pasadas del Burlador. El mito pujante tiene su caracterización en el arrebato, en el poder, en la fascinación; no en «lo sabio» y lo prudente.

Con la mutación de amante en padre, Don Lope se nos despide definitivamente como Don Juan, a partir de este punto asistiremos a la pugna no de dos hombres, de dos virilidades, por el amor de una mujer, sino a la del amor contra el respeto paterno: «Te quiero como esposa o como hija, según me convenga», dice Don Lope en el Capítulo XII, en un rapto de egoismo que más o menos se mantiene mientras no se enfrenta con la clarísima evidencia del amor de los jóvenes.

La lucha en contra del chisgaribis Horacio la emprende Don Lope a base de bondades, de regalos, de ternura paterna: «La querré como a una hija», dice en el mismo Capítulo XX. Este proceso culmina en el momento en que la grave dolencia de Tristana se declara con toda evidencia.

El viejo conquistador, pierde ya todo resentimiento orgulloso y todo

egoismo interesado. Como en la figura donjuanesca de Zorrilla, la carrera de desafueros de Don Juan se corta en una mujer, se obra el milagro del amor sempiterno en el corazón del libertino; por ese amor se olvida todo lo anterior, a él se entregan las vanidades y el goce, pero el caso no es el mismo: mientras en el héroe romántico toda mancha de egoismo desaparece, pues el cambio de vida es un verdadero trueque; en el viejo Don Juan arrepentido la tacha de egoismo y fealdad no queda ni mucho menos lavada; la juventud en flor del sevillano romántico, no es ya la senectud helada de Don Lope que ya no renuncia a nada, a ningún goce, sino tan sólo a su pertinaz permanencia en una actitud ridícula, lo suyo no es una renuncia a sucesivos empeños sino una abominación de los pretéritos cada vez más lejanos.

Por eso en Don Lope no hay sublimidad. Hemos sostenido desde el principio que Galdós no persigue el enfrentar su simpatía y la de sus lectores con el mito en decadencia, pero jamás hemos dicho que, en tanto en cuanto Burlador, la figura del encopetado hidalgo no esté llena de vulgaridad y adocenamiento.

Recuperada ya su Tristana, el anciano Don Lope entra en la esfera de influencia de la mujer; las últimas páginas del libro nos hablan ya de Don Lope como de un anciano aburguesado, dedicado a la horticultura, incluso con una beatería insólita.

Esta es la figura del Don Juan al final del relato: «Anublóse su entendimiento; su cuerpo envejeció con terrible presteza, arrastraba los piés como un octogenario y la cabeza y manos le temblaban... «Próximo al acabamiento de su vida sintió que le nacían inclinaciones que nunca tuvo, manías y querencias de pacífico burgués».

Don Lope Garrido es pues el caballero del Cuadro de las Lanzas, el viejo soldado de Flandes que en él quiso ver Galdós; y, si bien es cierto que el donjuanismo ha sido la nota característica de su existencia, el fermento quijotesco que conlleva su alma hace más simpática y tolerante su figura. El saber que ha llegado hasta la ruina por sus amigos y que no ha sufrido la injuria para nadie (excepto en las cuestiones de faldas) nos lo hacen más simpático desde el arranque de nuestra relación con él: «Jamás tomó nada que no fuera suyo, y en cuestiones de intereses llevaba su delicadeza a extremos quijotesscos... dando pruebas frecuentes de abnegación». Y posteriormente este quijotismo, patente en su amor al desvalido, le salva definitivamente de caer en el egoismo mezquino del viejo que violenta la libertad de una concubina cuyo corazón pertenece a otro. La renuncia al libertinaje por amor, bien que deslucida por lo tardía, es todavía una gallarda resolución para la perspectiva del Don Juan acabado que aureola un tanto su figura.

Galdós, amante aventajado de Don Quijote, que abraza en su ceguera la obra de Cervantes, quizá se mimetiza con éste a la hora de trazar muchos rasgos de la existencia y la figura de Don Lope (recordemos como coincidencia de forma el arranque del capítulo I). Y precisamente, porque gravita sobre el viejo disoluto la sombra tutelar del desinteresado idealista hidalgo manchego, es por lo que Don Lope Garrido, imagen contrahecha del caballero español de antaño, conserva siempre un toque de dignidad que resalta poderosamente sobre el negro fondo del ridículo y monstruoso egoismo al que le empuja la inercia de su existencia de Don Juan.

MODERNISMO Y GENERACION DEL 98

En este capítulo van uniros dos tipos donjuanescos. Se discutirá siempre la conveniencia de agrupar a los escritores por generaciones, grupos y escuelas. Lo que aquí hemos agrupado no son dos escritores sino dos modos de engendrar un Don Juan: dándole el alma misma del escritor y convirtiéndolo en el mejor de sus modelos vitales. Los dos modelos que aquí se agrupan son tan distintos como los hombres mismos que los engendraron, sus modos de darles le encarnadura literaria son también diversos, pero con un denominador común, «el afán de perfección, que para Azorín es lo que marca el tránsito de unas generaciones a otras» e identifica a los hermanos de generación a despecho de morfologías y y peculiarismos.

III. EL «DON JUAN» DE AZORIN

La novela «Don Juan», de José Martínez Ruiz, lleva la fecha de 1922. La figura del Burlador apenas si se deja sentir en el bello relato azoriniano. No es ya la mera caricatura del tipo rancio resultante de mirar a Don Juan, mejor dicho a sus émulos, a la luz del realismo o el naturalismo; como tampoco es la endeble corporeización de una tesis, la marioneta que se mueve según los impulsos de los hilos en el tinglado de la especulación ensayística: Antes de Azorín, Galdós y Alas, han formado el mito incitador según los modelos verosímiles en una edad de burocracia y burguesía; después de Azorín y Valle-Inclán, serán los ensayistas, los críticos, biólogos, psicólogos, etc... los que someten a revisión el mito y los que crean figuras de ficción a tenor de sus ideas. Serán «El Hermano Juan» de Unamuno y sobre todo «El Tigre Juan» de Pérez de

Ayala los casos más característicos de esta tendencia analítico-imaginativa en la serie de recreaciones de Don Juan.

Don Juan no pudo dejar de interesar a un escritor que, como Azorín, se miraba contidianamente en el espejo de la tradición literaria española. Don Juan tiene en Azorín un jalón en esa dilata vía de la presencia donjuanesca en las letras post-románticas de que nos venimos ocupando. Pero ahora parece revestido con el manto del peculiarismo azoriniano; el maestro de Monóvar no rompió sus moldes consuetudianrios al ocuparse del Tenorio, ni siquiera lo evocó como tal Tenorio en épocas pretéritas; el suyo es un Don Juan del día azoriniano, que, por otra parte, es tanto como decía un Don Juan del siempre y el nunca.

Don Juan del Prado y Ramos, tan sólo burlador porque lo afirma taxativamente el autor en el prólogo y lo recuerda nuevamente en el Epílogo, pasa por el relato como lo hacen tantas otras figuras y semblanzas humanas que llenan las páginas de los libros de Azorín: Es uno más de esos caballeros solitarios en medio de las cosas, aún a pesar de su amor a ellas; uno de esos retazos fugases, de esos perfiles insinuados apenas, pero fuertemente significados con trazos indelebles. Llegamos a Don Juan, como casi siempre llegamos a los personajes de Azorín, porque suplantamos en sus ausencias su lugar entre las cosas y los hombres. Si entramos en un cuarto y miramos la vieja ciudad y sus contornos, sentimos a Don Juan y conocemos sus sensaciones y sentimientos naciendo a las impresiones ópticas que nos proporciona tal visión y convivimos en esa despreocupación serena y ese estoicismo melancólico que Don Juan comporta por su inserción en la familia azorinesca.

Azorín, así nos pone en comunicación, en simpatía con el alma de su criatura no por medio de largas narraciones en las que nos enumerase los giros y cabriolas de sus afectos e ideas, sino presentándonos los cuadros que ve su Don Juan a diario, las personas con las que habla alguna vez, la alameda por la que pasea, los campos por los que discurren sus excursiones. Sólo en contadas ocasiones, fugacísimamente, nos presenta en directo al personaje como sujeto de una acción, es en la caricia a un niño, en el éxtasis ante los bellos ojos de una bella abadesa, en la limosna a una desgraciada... pero en todos estos casos la aparición de Don Juan es tan rápida y su permanencia tan restringida que apenas si podemos quedarnos con alguno de los rasgos de su fisonomía.

«Don Juan es un hombre como todos los hombres», nos dice Azorín en las escasas líneas que le ocupa el preesntárnoslo. Don Juan, pensamos nosotros, es un hombre como el mismo Azorín, que tiene mucho de su creador y animador providente; funcionan ambos con unas vísceras y un sensorio común, lo que les diferencia es la historia diversa de sus vi-

das.. «No es alto ni bajo; delgado ni grueso. Trae una barbita, en punta, corta. Su pelo está cortado casi al rape. No dicen nada sus ojos claros y vivos: Miran como todos los ojos. La ropa que viste es pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas... Cuando nos reparamos de él, no podemos decir de qué manera iba vestido... Habla con sencillez. Ofrece y cumple... ¿Hay, a veces, un arrebol de melancolía en su cara? ¿Matiza sus ojos de cuando en cuando la tristeza? Sobre sus pesares íntimos coloca en bien del prójimo la máscara del contento. No se queja del hombre, ni —lo que fuera locura— del Destino. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad».

No es, pues, la de Azorín, la vieja estampa del seductor romántico. Don Juan es un hombre cualquiera, uno de tantos que cruzamos en la calle sin reparar en ellos, o el vecino del café en quien no repararemos jamás.

Azorín, en el Capítulo II, nos informa de nuevos extremos en la etopeya de Don Juan, y, si el viejo tipo es un solitario con un afán de comunicación truncado por sí mismo, el nuevo Don Juan, el de Azorín, es un caballero sociable que añora la inefable expansión de la fecunda soledad: «Don Juan —nos dice Azorín— no se desparrama en vanas amistades, ni es un misántropo. Gusta de alternar la comunicación social con la soledad confortadora».

Como Azorín mismo Don Juan es un hombre que no ama la estridencia, que sabe estar en un grupo sin hacerse notar ininterrumpidamente, que sabe eclipsarse con discrección cuando se lo demanda su pasión por la soledad; y como el gran escritor alicantino, Don Juan viaja leyendo en los libros, en las gentes, en las tablas de los museos y en las espeteras de las alquerías. «La observación de los encontrados usos y sentimientos humanos le ha ensemado a ser tolerante. No tiene para el pobre la fingida y brillante cordialidad de los grandes señores: su afecto es campechano compañerismo».

Ya hemos dicho que lo magistralmente resuelto en la novela de Azorín es la comunicación con el personaje central a través de las cosas y las gentes. Don Juan no hace la novela, ni la lleva, pero Don Juan está en todas partes. Es un ser que no nos molesta con su continua presencia, pero que encontramos en todos los lugares y en todas las gentes de la pequeña ciudad. Vamos a una vieja casa en busca de antigüedades y se nos dice: «—Aquí posa Don Juan», y en el momento en que nos introducimos en la estancia «sensiblemente aderezada», nos embarga idéntico sentimiento que al héroe «Desde el balcón se contemplaba el río en lo hondo. Iba muriendo el día... Un caminito de cipreses se perdía, a la otra parte del río, entre las lomas. ¿A dónde irá ese caminito? ¿Cuántas veces lo con-

templará Don Juan —eternidad, eternidad— desde el balcón que dá al río?».

Otra vez conocemos a un maestro de escuela ...nos dice Azorín su nombre, Reglero, y asistimos a su clase con los cuadros de Historia Natural colgados en las paredes blancas, o salimos al campo para que nos enseñe el nombre y el secreto de los insectos y las hierbas, con una precisión magistral que hace innecesaria una exégesis prolija llegamos a conocer íntimamente al maestro, y entonces descubrimos que es amigo de Don Juan. «Vuelven los niños cargados de ramas olorosas y de florecitas de la montaña. Don Juan les acompaña algunos días»...

Las apariciones de Don Juan no son más que una insinuación, una frase lacónica, pero de una intensidad de sugerencia verdaderamente abrumadora. El viejo Obispo ciego «camina lentamente con su capa morada y su bastón hacia la capilla del Maestre. Don Juan viene alguna mañana a verle».

Y es que Don Juan es el alma que se nos muere como agoniza la vieja ciudad; Don Juan está fuera del tráfago, fuera del humo de la moderna máquina espantosa, fuera de la gran ciudad, Don Juan se asfixia en la capital moderna como se asfixiaba Azorín fuera de sus naranjales o de los inmensos campos llenos de sembradura. El de Azorín es el Don Juan de la quietud, que ha salido sobrenaturalmente de una existencia tormentosa y que vive una etapa de preparación antes de convertirse totalmente a la soledad caritativa y a la meditación de un convento. Pero en realidad, está tan lejos de nuestro buen caballero la sombra romántica del dinamismo erótico irreverente, que a duras penas podemos convencernos de que el Don Juan de Azorín haya sido alguna vez un libertino demoledor de barreras y preceptos, un egoísta e impenitente gozador de voluptuosos encantos femeniles. Azorín nos advierte que el suyo es un nuevo retoño en el añoso tronco del donjuanismo eterno, pero aparece en la novela tan lejos ya de la lujuriosa eclosión que nos es imposible reconocer en él la sabia y médula del donjuanismo castizo.

Don Juan es bueno por convencimiento y porque su sangre no le pide otra cosa, es cristiano respetuoso de dogmas y normas, al menos Azorín no afirma lo contrario, y asiste con melancolía impotente a la instauración de las nuevas cosas y a la demolición de sus entrañables amigas las cosas viejas y las viejas gentes.

Un día Don Juan teme por la vida de su amigo, el viejecito amigo de los árboles, al ver como talan los del recoleto paseo en que los dos conversan cada día. Otro día Don Juan va a visitar al nuevo Gobernador, sustituto del poeta que ha cesado, y sufre su afabilísima negativa, correcto modelo de frialdad e incomprensión burocrática. Muchas veces pasó horas

enteras en la vieja casa del aurífice escuchando el repiquetear monótono del menudo martillo o del runrún de la limita que viejas manos manejan diestramente; la vieja casa con la hermosura embalsamada de lo perenne y lo sencillo ha sido convertida un buen día en un caserón de ladrillo y sobre ella un cartelón ostentoso: «Gran Bazar Moderno».

Mas a la vida del libertino de antaño, ha hecho asomar Azorín la sombra inquietadora y hermosa de la mujer. En la vieja ciudad se produce el encuentro misterioso de Don Juan con la belleza de dos mujeres. Nada aclara Azorín en el misterio erótico de su Don Juan, son dos retablos apenas insinuados. Una mujer, en maravillosa sazón, baldía por los votos monásticos, es la abadesa Sor Natividad: «Con la cara hacia el cielo, luminosos los ojos, tenía Sor Natividad el gesto amoroso y sonriente de quien espera o va a ofrendar un beso —Verdaderamente... hermosa (es la exclamación de Don Juan). Dos rosas tan rojas como las rosas del jardín han surgido en la cara de Sor Natividad. Ha tosido nerviosamente Sor Natividad y se ha inclinado sobre un rosal». Jeannette es la otra mujer: sentimos que desborda a nuestro Don Juan que es ya viejo al menos en espíritu. Jeannette es la «terrible tentación» para Don Juan; tenemos que intuir en el relato el sentimiento recóndito del alma del seductor de antaño: Jeannette es la juvenil imagen deliciosa que hubiera enloquecido en el pasado a nuestro Don Juan.

Don Juan ahora está entregado junto a Jeannette a ingenuos juegos de sociedad: no hay seducción forzosa. Una rosa seca conservada por Don Juan y descubierta por Jeannette, la infinita ternura puesta en frases vulgares y de tono común en el trato diario, son los únicos testimonios externos a contabilizar. No hay burla ni burlador: el alma de Don Juan está velada como siempre por el claroscuro misterioso del infinito enigma de un corazón ajeno.

La visión futura del retiro y la fusión diaria con el alma de las cosas no han apartado a Don Juan de la evidencia inmediata de la mujer. Virginia es una hermosa campesina que baila, por la fiesta, en su lugar y «Don Juan contempla, embelesado, la gracia instintiva de esta muchacha: su soisego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto».

Un día Don Juan en su paseo se encuentra con una pobre muchacha, arrojada infeliz de la casa de la Tía, que «vivió antaño en la cuesta del río, junto a las tenerías».

«Don Juan la veía llorar desde lejos. Se fue acercando despacio, dejó caer en su falda unos papelitos azules y se alejó deprisa». Mas en Don Juan la ternura o la admiración a la mujer no cuajarán en actos. En toda la obra no necesita, con verdad, hablar Azorín de las manos de Don Juan más que para decirnos que con ellas acarició y curó al niño descalzo:

«El niño del haz de leña ha hecho un esfuerzo para levantar la cabeza. Sus pies descalzos están sangrando. Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan va limpiando sus piececitos. El niño tenía al principio la actitud recelosa y encogida de un animalito montaraz que ha caído en la trampa. Poco a poco se ha ido tranquilizando, entonces el niño le coge la mano a Don Juan y se la va besando en silencio ¿qué le pasa al buen caballero que no puede hablar?...».

Todo el sereno amor inefablemente infinito de Don Juan sólo se desborda a lo largo del relato en las ocasiones en que, como ésta, aparece un niño. El amor al niño, por débil y desgraciado, es otra característica común de este Don Juan y Don José Martínez Ruiz. Esa viril ternura tímidamente aniñada, que campea en uno o en otro se revela con carácter de sublimidad a la vista de los niños, en el coronel de la guardia civil, en el joven gobernador poeta, en el viejo aurífice que toma un aprendiz. ¿Añoranza tardía en Don Juan de una familia, de una perpetuación de su sangre, del roce indefinible de la piel de un hijo sobre la mejilla velluda? Sinceramente no creemos en tanto. La línea de la vida del Don Juan de Azorín está trazada bajo el signo de la eterna soledad infinita, su figura es grandiosa porque está sola y es hermosa porque en su soledad está hecha de amor.

Tiempo es ya de aquilatar el valor del nuevo donjuanismo azoriniano, y de apuntar su significado en la cadena de los donjuanes postrománticos.

Las primeras palabras del prólogo nos ponen en contacto sin dejar lugar a titubeos, con un Burlador libertino que lleva por nombre Don Juan: «Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador; un día adoleció gravemente...».

En el Epílogo el autor nos traza la figura del nuevo estado de Don Juan: preguntado el solitario anacoreta sobre sus riquezas, sus criados, sus festines, y por fin sus amores, responde como lo hubiera hecho el santo Miguel de Mañara, pero con más severidad que mansedumbre: «—Hermano Juan: no me atrevo a decirlo; pero he oido contar que V. ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían.

—El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo».

Entre estas dos alusiones a lances connaturales con la esencia tradicional donjuanesca, discurre la narración de Azorín, que es una nueva historia de Don Juan. Insistimos aquí en que Don Juan es un personaje de tal notoriedad y atractivo, aunque difícil y volátil, que muchos son los escritores de los nuevos tiempos que se han interesado por él; y que al volcarse sobre la figura la han transformado y matizado según su tempe-

ramento personal o escala artística. La versión donjuanesca de Azorín e s la que hemos analizado.

Ha tomado a Don Juan en un entreacto, entre dos movimientos teatrales, el arrepentimiento y la vida de pública penitencia. Azorín no hubiera resistido la teatralidad del adefesio declamatorio; tenía que ocuparse de Don Juan en un momento de sinceridad, por decirlo así, de reflexión en su camerino. Era la única forma de hacer un Don Juan que llevase algo del alma de Azorín —el autor tributa a sus criaturas partes de sí mismo—.

No importa que haya retrasado el momento de la penintencia de Don Juan, en Azorín el tiempo es una dimensión peculiar.

Gracias a este juego con el tiempo y con la vida Azorín ha congelado el desarrollo vital del mito, y nos ha proporcionado su propia versión. Ni retrato, pues, ni caricatura en negativo del Burlador; sino una vida distinta que no tuvo tiempo de vivir el viejo ciclón sevillano confinado en su misma teatralidad por el tiempo y el espacio.

IV. EL MARQUES DE BRADOMIN

Al ocuparnos de Valle-Inclán y de la figura donjuanesca que incorpora a esta serie que venimos estudiando, nos encontramos con un nuevo perfil de la recreación y con uno de los casos de mayor persistencia de un personaje donjuanesco en la obra de u n escritor: Bradomín se afilia al grupo de los donjuanes con el subtítulo o característica de Don Juan del Modernismo, y por otra parte su figura, dentro de la obra de Valle-Inclán, campea con matización diversa en obras características de todos los estilos y etapas del autor; desde las «Sonatas» al «Ruedo Ibérico», pasando por «El Marqués de Bradomín», «Luces de Bohemia», y sin dejar de arrojar su sombra en la serie de las Guerras carlistas.

En ningún otro caso de las letras post-románticas, y aún de la literatura española de todas las épocas un Don Juan, confeso como tal por su creador, ha sido la figura clave, el testigo casi perenne de toda la producción literaria de un escritor. Al analizar a Bradomín se nos ofrecerá la oportunidad de observar la trayectoria casi completa de un mismo motivo en la vida de un autor, en este caso de Valle-Inclán.

Quizá es que Valle-Inclán identifica en todo momento el señor que él lleva dentro con la recia figura del señor feudal gallego, del cazador de ágil córcel y lebrel diestro; con el joven guardia noble huésped de una corte de amor; con el singular Marqués que ofrenda su vida y sus riquezas a una causa perdida. Bradomín como Valle-Inclán no sufre otro de

su especie «—los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: Uno, el Marqusé de Bradomín, y en el otro todos los demás».

Pero el hombre ideal en que se trasmuta el escritor gallego tiene también sus limitaciones lacerantes, está sometido al prosaismo vulgar de una edad férrea; Bradomín tenía que llevar en sí el gesto de desgarro y excepticismo de Valle-Inclán para ser completo trasunto de éste, y, si bien es el hombre altivo por la sangre y la riqueza que quiso ser Valle-Inclán, es también la víctima de los malos tiempos que han tocado vivir. ¡Ni aún a los héroes puros son propicias las modernas edades!: «Yo sentí abrazarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótivo, feudal, este noble ánimo atávico que haciéndome un hombre de otros tiempos, hizo en estos mi desgracia».

Al fondo de este anhelo de trasmutación, de esta expansión literaria de una serie de sueños, está un modo de producirse muy influído por la estética modernista.

En Azorín, más puro hombre del noventa y ocho, Don Juan está más cerca de una teoría de la vida. Azorín ha incorporado su alma misma al Don Juan, y éste se comporta respecto a las cosas y a los seres vivos según la personal idea del amor y la contemplación del autor; Bradomín, por el contrario, no es Valle-Inclán, sino lo que él querría haber sido, y por consiguiente su posición ante las cosas y la retina con que las capta, están más próximas al capricho onírico, a la posición ideal esteticista que a una línea de actuación real, planteada en presupuestos teóricos.

En definitiva Bradomín y cuanto le rodea se resuelve en un juego intrascendente, en un contrasentido a veces, en una música de palabras desgranadas con el mismo ritmo que el viento desnuda una rosa de sus pétalos:

«Yo, sin querer, recordaba tiempos mejores, aquellos tiempos cuando fuí galán y poeta. Los días lejanos florecían en mi memoria con el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y una vieja armonía de versos ¡Ay!, eran las rosas y los versos de aquel buen tiempo, cuando mi bella aún era bailarina».

Y bajo todas estas imágenes, en el fondo de este sabor, buscado y logrado, que nos pone en los labios cada página de las Sonatas, ni una norma, ni una enseñanza, ni la sombra de una tesis, todo está resuelto en ameno juego, en bagatela:

«—Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreir, es la mayor conquista de la Humanidad».

En el breve, pero significativo prólogo, que Valle-Inclán coloca en la

cabecera de sus Sonatas quedan definidas las características fundamentales del Don Juan singular que es Bradomín. Valle-Inclán concibe a su perfecto amador desprovisto de algunas cualidades y defectos tradicionalmente inseparables de Don Juan: No se concibe un Don Juan feo, sino más bien lleno de endiablado encanto y apostura; apostura que lleva a Marañón a ver una belleza casi femenil en los retratos conservados de los hombres que en diferentes épocas encarnaron el donjuanismo. Don Juan es la hermosa visión que conmueve los ánimos femeninos haciéndoles olvidar las más varias y sagradas obligaciones; asimismo su cristianismo, a parte de la confesión continua de la existencia de un Dios remunerador que la vieja figura confirmaba a diario con su rebeldía, no cuajaba en obras y actos de religión; por último el viejo tipo no se siente solidario de nadie, no hay en él sino sentimientos que podríamos llamar negativos, no se vincula afectivamente a nadie fuera de sí mismo, ni es capaz de entregarse en cuerpo y alma a una mujer concreta, ni se embarca en más aventuras, que sepamos, que aquellas a que le mueve su propio interés. En contraposición Bradomín es, por definición, feo, católico y sentimental: ¡Original giro cobra con Bradomín el donjuanismo! Estudiemos pues este Bradomín primero, el de las Sonatas, a fin de conocer el tipo ante el cual nos coloca Valle-Inclán cuando por primera vez quiere darnos el trasunto de su yo, y la contrafigura desconcertante para el lector burgués que Valle-Inclán se complace en «epatar».

El Marqués de Bradomín, nuestro Don Juan modernista, es feo por defición, pero el caso es que la fealdad de nuestro Don Juan no le impide encender arrebatadoras hogueras en los corazones femeninos. Valle-Inclán hizo feo, quizá, a su Bradomín porque él mismo no era acabado modelo de belleza, pero sabía que esto nada significa ante el resplandor íntimo de un alma verdaderamente señoril, aristocrática y heroica. No necesita un alma tal de la presencia de un cuerpo hermoso para alcanzar el sueño bradominesco de ser «confesor de princesas».

A mayor abundancia lo feo es defecto que no está frecuentemente aludido en las Sonatas. Parece como si no tuviera importancia, o incluso está en contradicción con la tácita afirmación de las mujeres conmovidas ante la presencia de Bradomín. En la Sonata de Otoño, cuando Bradomín compara su figura en la niñez con la de Florisel, hay una confesión de la fealdad de Bradomín, realizada con un gracioso dejo, con una de esas frecuentes inflexiones que hacen ágil y atractivo el personaje en todo momento:

«...Pero tú no eras más bello que Florisel?

—Ay, Concha. Yo era menos bello».

Esta es la única ocasión en que se alude a la fealdad de Bradomín (y no

dice sino que era «menos bello») excepción hecha de la confesión del prólogo, reitearda por la anciana marquesa de Tor, tía de Bradomín en las páginas finales de la Sonata de Invierno... «Eres el más admirable de los Don Juanes: Feo, católico y sentimental» en la que hay más cariño que reproche.

En el resto de la obra de Bradomín se mueve entre las damas sin prejuicios a cuenta de su fealdad, incluso en escenas como las que transcribimos ahora el juego valle-inclanesco de fluctuaciones nos hace perder de vista al Don Juan feo que se nos presentó en la base de relato, y sentimos la necesidad de imaginar arrebatadoramente hermoso al ser que causa tales efectos de admiración.

«El salón era dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso. Amorcillos... Yo me detuve un momento en la puerta. Al verme las damas que ocuparon el estrado suspiraron».

Resulta obvio hacer la salvedad inicial de que el catolicismo de Bradomín no responde a una categoría modélica en el sentido más ortodoxo. El catolicismo de Bradomín nos parece a menudo atávico, su desafío continuo a los preceptos divinos en materia de moral sólo se armoniza con el catolicismo sentido como una más de las emociones tradicionalistas y con una naturaleza última frecuentemente estética. A este propósito Valle-Inclán pone en boca de su personaje frases de tanta vacuidad de sentido como hermosa factura: «Yo soy un santo que ama siempre que está triste», nos dice en la Sonata de Otoño.

Bradomín nos parece propenso a cualquier tipo de superstición de hechicería, de manejos de curanderos y brujas. Pero al mismo tiempo que asistimos al desarrollo de estas poéticas supersticiones y a la cadena de sus amores pecaminosos, le acompañamos también en sus momentos de práctica católica. La presencia de alusiones a personales prácticas devotas nos dejaría ante la más radical sorpresa si no conociéramos la naturaleza del sentimiento católico de Bradomín, que no es causa de todas sus otras creencias y sentimientos, sino una más de las consecuencias de su mística de la caballería tradicional, en concomitancia con intemperancias de todo tipo. El catolicismo del Marqués de Bradomín está razonado y medido desde el ángulo sempiterno de la ranciedumbre aristocrática y de la estética, es un catolicismo que, cuando aparece lo hace en circunstancias y bajo formas bellas:

«Tocaba el esquilón de las monjas: Penetré en la Iglesia y a la sombra de un pilar me arrodillé. La Iglesia aún estaba oscura y desierta. Se oían las pisadas de dos señoras enlutadas y austeras que visitaban los altares».

Pero todo el sentimiento de que Bradomín resulta embargado se de-

tiene aquí. No es el gran pecador que tiene las grandes crisis de arrepentimiento, es el esteta de la liturgia, que, más adelante de las líneas que hemos transcrito, ante el rosario de las señoras, recuerda que Concha tiene otro igual con el que no lo deja jugar, y a esta idea asocia la imagen de lo en cierto sentido pudorosa y atormentada Concha y el amor loco que hacia ella siente el Marqués. Por razones de este tipo no hemos de suponer en ningún caso que la meditación religiosa pase jamás los límites de lo más epidérmico. Bradomín admira a los santos porque vencieron heroicamente una serie de pruebas, que, por supuesto, no son aquellas a las que él se ha de someter; quizá incluso piense, con palabras muy suyas, que ha nacido demasiado alto para ciertas dedicaciones. El catolicismo de Bradomín distingue clases, y él en la suya es un místico, un santo o un confesor de princesas. ¡Cuán sugerente y a la vez representativa es el siguiente retrato de Bradomín en el solar de Brandesco!

«La tarde caía en medio de un aguacero. Yo estaba refugiado en la biblioteca, leyendo el «Florilegio de nuestra Señora», un libro de sermones compuesto por el Obispo de Corinto».

Asimismo es curioso el hecho de que todas las mujeres que aparecen ligadas a él por vínculos amorosos viven en un doloroso calvario de escrúpulos morales; todos sus amores son de una irregularidad que raya a veces a un paso del sacrilegio, como ha observado Fernández Almagro: María Rosario, a quien Bradomín asalta en una ocasión junto a la cámara funeraria de su padre, tiene ya en su casa los hábitos de novicia. Concha muere instantes después de expresar entre lágrimas su terror al castigo eterno. La niña Chole añade interés a su enigmático exotismo a base de sus amores incestuosos. En la Sonata de Invierno aparece la condesa de Volfaní de alma entre mística y cortesana, y la hija de Bradomín de ingenuo mirar de terciopelo, que quizá colma ya toda medida.

Sin embargo todo lo visto en torno a esta irregularidad entre satánica y sacrílega de los amores de Bradomín no nos permite, en puridad, llegar a la formulación de un juicio inconmovible sobre el grado de perversión o satanismo de Bradomín, puesto que Valle-Inclán no procede aquí con la rectilineidad de quien está sosteniendo un tesis a través de un arquetipo novelesco, sino más bien juega con las situaciones y los pecados, en un juego de factura muy modernsta, de modo semejante a como dejaría caer el multicolor haz luminoso de una linterna. Se preocupa sólo de estudiar los resaltes, el efectismo plástico de su personaje, sometido a cada una de las tonalidades luminosas. Por esto Bradomín es el ser que fluctúa entre el pecado más grave y la devoción más natural, que peca bellamente y oye misa en rica y añosa capilla.

El viejo Burlador respondía con el «si tan largo me lo fiáis» para

aferrarse en seguida al placer, esperando desvincularse de él instantes antes de la muerte.

El Marqués de Bradomín espera la muerte sin inquietud, devoto sempiterno del amor, uno de cuyos ritos ocasionales el el placer más paganamente refinado, y otea sin inquietud las postrimerías de su existir con la esperanza presuntuosa del que tiene por nacimiento boleto de entrada en el Paraíso, o al menos localidad ed excepción en los Infiernos.

En Bradomín no luchan los irreductibles antagonismos catolicismo-pecado, sino que viven en inverosímil armonía merced a la especial naturaleza de este catalicismo estético, cuyas normas morales están redactadas al parecer en unos términos de excepción para uso y regalo de príncipes.

Si el Marqués de Bradomín no es atormentado por su conciencia en materia de normas morales, mucho menos vive su mente la zozobra de las dudas de fe ni los conflictos teológicos-dogmáticos. Frente a la rotunda afirmación de la presencia continua de Dios, como un yugo, que hace el Don Juan libertino, que incluso en su impiedad llega a declararse ateo, y la componenda final del calavera que hay en Zorrilla, y de lo que se ríe Unamuno tildándola de pánico burgués, Bradomín supone una postura novedosa sin antecedentes ni continuador, que admite y reverencia a un Dios familiar y tolerante cuya existencia y atributos se aceptan sin titubeos.

Es su Dios familiar que sabe olvidarse de cualquier desafuero:

«La niña Chole... me recordó en voz baja que Dios castiga siempre al sacrilegio».

Entre la apostasía del libertino más contumaz y la prudente conversión, esta miopía y olvido del auténtico sentido de la divinidad católica y sus leyes es de una novedad indiscutible en la pacífica serie de los retoños del donjuanismo.

En la Sonata de Invierno el propio Valle-Inclán nos aclara el verdadero sentido de esta sentimentalidad bradominesca:

«El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes —los de su hija Maximina— era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fuí galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas».

A tenor de estas líneas la sentimentalidad de Bradomín consiste primera y fundamentalmente en la capacidad de amar de un modo desinteresado y romántico, como amó en su Sonata de Primavera. Y si en rigor aceptamos la afirmación de Valle-Inclán, hemos de considerar que, per-

dido este suspirar romántico de poeta y niño, el donjuanismo abyecto al instaurarse en Bradomín defraudado en su dicha amorosa, estirpó de raiz el bello rosal del sentimentalismo.

Pero ya hemos insistido sobre el valor de las aseveraciones de Valle-Inclán y sobre el hecho frecuente de las contradicciones; y en verdad ¿dónde están el ininterrumpido excepticismo y la perversión donjuanesca a que alude Bradomín? y sobre todo ¿cuándo y por qué comienzan a operar ambos sentimientos? No nos dejemos deslumbrar por lo rotundo del juicio anterior y concedámosle el valor que en justicia le corresponde.

Precisamente lo que enfrenta a Bradomín con el Don Juan tradicional es que aquél carece del escepticismo permanente y de la perversión de éste: A medida que discurren los amores y los años se va acentuando la melancolía en Bradomín pero no el escepticismo, ¿cómo puede llamarse escéptico al que a pesar de sus años y sus canas expone vida y fortuna en una aventura tan sin ventura como la segunda guerra carlista? E igualmente ¿en qué consiste lo que Valle-Inclán llama la perversión donjuanesca? El viejo Don Juan, inverosímil si se quiere, en su utópico viaje por todas las mujeres, las visitaba el tiempo justo para rendirlas o vencerlas, pero no para amarlas; y una vez realizado su deseo, satisfecho su orgullo, que no su pasión de la que jamás nos ha hablado, salta por el balcón y su risa burlona contrasta con los sollozos de la enamorada mientras que el criado anota puntual y escrupuloso el nombre y datos de la nueva víctima.

Bradomín hace sus víctimas, por llamarlas de algún modo, pero hacia ellas le arrastra una fogosa pasión. Bradomín desdeña a los hombres hasta tal punto que ni le interesa su admiración, ni le preocupa su reprobación, no es el orgullo de hacerse nombre el que le lleva únicamente a sus amadas. Bradomín lleva dentro la mística del amor y la desenvuelve con todas las potencias de su espíritu y las fuerzas de su cuerpo. Incluso literariamente no tiene cabida la velidad pertinaz en el comportamiento del Don Juan de las Sonatas, ese peregrinaje amoroso se produce entre Sonata y Sonata, pero no en el interior de ninguna de ellas. Con tal intensidad se desenvuelve en él la pasión amorosa que no le concebimos escapando después de la primera noche de amor; en realidad si no se casó con ninguna de sus amadas fue por estética y planteamiento literario; no porque no les fuera fiel hasta la muerte. Cierto que el atavismo donjuanesco se apunta en la Sonata de Otoño y sobre todo en la de Invierno, pero en ambos casos responde a dos golpes de efecto más que a otra cosa; pero aún así es necesario que muera Concha para que Bradomín seduzca a su prima, y en la de Invierno, es una fuerza sobrehumana, la fuerza de la sangre propia, la que hace por unos instantes desaparecer del alma de

nuestro marqués a la Volfani, con ser ésta la más pedestre y desmayada de las figuras femeninas de las Sonatas.

En lo que Valle-Inclán llama la perversión donjuanesca va incluída una nota inconcebible en el verdadero Don Juan, nos referimos a su llorar con las víctimas, al que se alude más arriba. En el verdadero Don Juan, mientras lo es, no se produce jamás un fenómeno de este tipo, porque no está el tiempo preciso junto a ninguna mujer ni siquiera para acompañarla en su llanto y porque llorar con alguien es mimetizarse sentimentalmente con otra alma.

El sentimentalismo de Bradomín es, quizá más que su fealdad y su catolicismo «sui géneris», lo que hace tomar un sesgo más personal y peregrino a su donjuanismo. Su sentimentalidad le vincula fuertemente a sus amadas, al recuerdo de ellas, a las cosas y a las tierras: «Yo me he resistido siempre a quemar las cartas de amores. Las he amado como aman los poetas sus versos. Cuando murió Concha, en el cofre de plata, con las joyas de familia, las heredaron sus hijas».

El alma de Bradomín rebosa de impulsos heroicos, capta la belleza de las cosas, su pasado, y lo evoca casi continuamente. Su evocación del Renacentismo ialiano en la Sonata de Primavera es sintomática.

En la Sonata de Verano el sentimenalismo bradominesco encuentra una puera abierta por la que aflorar y crearse en la evocación de los descubridores y guerreros del Imperio.

Y al igual que en tropel multísono de figuras de la historia legendaria, el alma nostálgica y supersticiosa de su Galicia, remanso de serenidad en el que se anega a veces el alma de Bradomín.

Una última figura puede completar quizá ese retablo de la sentimental bradominesca, nos referimos a la que compone Bradomín en la Corte de Estella, junto al pretendiente y la reina. Bradomín es fiel retrato del caballero de desinterés, inverosímil y romántico que no falta jamás en la corte de todo pretendiente desafortunado. Bradomín no está ya para fatigas ni lances de guerra, su pelo es casi blanco, y una claridad melancólica le envuelve, sustituyendo el rojo tinte de los atardeceres mejicanos.

En su servicio al carlismo Bradomín, caballero de la causa, encuentra el camino más directo de cumplir con su quijotesca vocación de paladín de hermosas causas perdidas.

Alguna vez hemos aludido antes al valor cambiante de las situaciones y caracteres en las Sonatas: Bradomín confiesa algo que contradice pocas páginas más allá; esto nos produce el efecto de que en las Sonatas hay algo de inasequible, que es la corporeidad de los personajes. Sobre todo Bradomín nos aparece víctima, por así decirlo, del capricho estético, y sacrifica casi siempre su verdad al juego decorativo de las circunstancias.

Esto mismo no es sino una de las muchas conveniencias que se siguen de la especial naturaleza de la obra de Valle-Inclán. Sin que las Sonatas sean un esperpento, comparten una pequeña dosis de éste: su carácter de caricatura. Bradomín no se apea jamás de su coturno ni retira en ningún momento la carátula de su verdadero rostro. Pero es que quizá Bradomín no posea verdadero rostro, y tras la carátula no haya ninguna forma, pues, como todos los sueños, Bradomín no tiene un sustento equivalente en el mundo de la verdad, y el caprichoso Bradomín en las Sonatas es el protagonista del sueño señorial de Valle-Inclán.

El valor de las declaraciones bradominescas es muy limitado, como venimos diciendo, en punto a caracterización de Bradomín y nos resistimos a hacer completa antología de ellas; no obstante revisaremos algunas que nos descubrirán los aspectos más persistentes del carácter del nuevo Don Juan:

Frente a la mujer Bradomín pasa del entusiasmo e idealización más elevados a los juicios más demoledores y negativos. «Yo guardé silencio —dice en la Sonata de Primavera—, porque siempre he creído que la bondad de las mujeres es más efímera que su hermosura». ...y más adelante... «era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. Confieso que yo tengo predilección por aquellas que primero han sido grandes pecadoras».

Bradomín aparece caracterizado siempre entre la atracción y la renuncia, entre el dolor y el placer festivo, pero el contrapunto de la desengañadora vejez del narrador quiebra el equilibrio en beneficio de la decepción y el suspiro doloroso. Junto a Concha, Bradomín, siente la sensación dolorosa del que se satura de placer en la vecindad de la enfermedad y la muerte: «Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en vaso de porcelana tenue y blanco» y aún cuando destierra de sí toda sombra de sadismo: «...y bien sabe Dios que la perversidad, esa rosa sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis amores. Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser ese divino Marqués de la Sade...», lo que resulta en definitiva es el triunfo de las lágrimas en el amor, como incentivo del goce y sedante de la ansiedad:

«No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre, alargan el placer de los amores, cuando vierten sobre ellos su esencia afrodita: Numen sagrado que exalta la lujuria madre de la divina tristeza y madre del mundo».

Pero en contraste con este agobiante sentimiento de decepción y de dolor que llevaría a Bradomín al satanismo o la locura, existe un fondo de ingenuidad pueril que refresca y agrada. En el juego de contrastes y pers-

pectivas, en concomitancia con el Bradomín sombrío y escéptico, alienta el otro Bradomín ingenuo en su tremendismo, niño terrible que cristaliza en una risotada o en una cabriola:

«Sin saber como surgió en mi memoria cierta canción americana que Nieves Agar, la amiga querida de mi madre, me enseñaba hace muchos años, allá en tiempos cuando yo era rubio como un tesoro y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban de tertulia al Palacio de Bradomín. Esta aficción a dormir en un regazo femenino la conservo todavía».

Y la misma ingenuidad infantil que hay en la teatralidad de Don Juan, tiene sus ecos en la propia teatralidad de Bradomín: el afán de impresionar a las mujeres a través de las gallardía física, en el sentido en que la hemos fijado al comentar la fealdad de Bradomín, es un síntoma de la teatralidad ingenua del nuevo seductor; que ya no burla mujeres ni esposas en puridad, sino que pasea su solitaria figura por el parque aromatizado de sus amores recreando sus sentidos con sensaciones deliciosas.

En las Sonatas asistimos por primera y única vez en nuestras letras al discurso completo de la vida de un Don Juan: Las cuatro estaciones sentimentales de Bradomín son otras tantas gradaciones en la forja de una personalidad: De la idealidad y romanticismo más contemplativos al dolor y la decepción más repentinos y dolorosos, pasando por el desbordamiento de erotismo carnal del estío y la pesadilla ético-amorosa del otoño.

El amor primaveral de Bradomín está perfumado por el entusiasmo y planteado por la irreductible ilusión. Muy centrado en su marco, la Italia papal de sabor renacentista, María Rosario funciona como primer encuentro, inolvidable por lo único, con el amor entre una neblina de evocación artística, de venganzas y conjuros supersticiosos:

«María Rosario era una figura ideal, que me hizo recordar aquellas santas, hijas de príncipes y de reyes.

En agudo contraste de marco y personajes las soledades calcinadas de la llanura mejicana poblada de fantasmas, de viejos dioses que se retiran por las noches a las cumbres nevadas de los volcanes azules que rompen, allá muy lejos, la monotonía con promesas de frescor y de misterio: En Méjico, patria de los generales bandidos hijos de los conquistadores, Bradomín, en plenitud vital, conoce a la niña Chole, alucinante mezcla de sacerdotisa de crueles divinidades aztecas y de vestal ultrajada. Todos los colores vivos de la pasión desbocada afloran en el encuentro de estas dos vidas en sazón, es ahora el Don Juan sin la ingenuidad romántica del niño soñador y sin la melancolía desdeñosa del que se ve cumpliendo las penosas jornadas del ocaso.

Bradomín en el Otoño se debate entre el entusiasmo irreflexivo del tiempo que acaba y la nostalgia dolorosa de la edad que empieza. Todo

este episodio tiene la clave de la transformación. En ocasiones se nos muestra Bradomín aureolado por los más vivaces tornasoles. «Y nos besamos con el beso romántico de aquellos tiempos. Yo era el cruzado que partía a Jesusalén y Concha la Dama que le lloraba en su castillo al claro de luna».

Pero al final el profético anuncio de la nueva edad, la despedida definitiva a un mundo de sensaciones y sentimientos irreversibles, es la resultante tonal del equilibrio de fuerzas que ha informado la conducta y afectividad de Bradomín en la Sonata:

«Yo sentía una extraña tristeza, como si el crepúsculo cayera sobre mi vida, semejante a un triste día de Invierno, se acabase para volver a empezar con un amanecer sin sol. ¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella voz de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!».

La dolorosa sensación de decaimiento que se anuncia en las líneas anteriores se redondea y amplía en la etapa invernal de la vida de Bradomín. Agotamiento y desengaño son las dos notas más constantes del episodio:

El agotamiento emparenta a Bradomín con los donjuanes preseniles del realismo, magníficamente representados en Alvaro Mesía; aunque en el caso de Bradomín la nota es fugaz y Valle-Inclán no se recrea en ello, pues no intenta desmontar el mito ni poner de relieve sus partes débiles como lo habían intentado los realistas. El amor de Valle-Inclán a su Don Juan tiene mucho que ver con su amor a sí mismo, y en su vejez Bradomín no pierde su dignidad, aunque abdique de sus ya escasas reservas de optimismo:

«Había sonado para mí la hora en que las pasiones del amor, del orgullo y de la cólera, las pasiones que animaran a los dioses antiguos, se hacen esclavas de la razón. Yo estaba en ese declinar de la vida, edad propicia para todas las ambiciones y más fuerte que la juventud misma, cuando se ha renunciado al amor de las mujeres. ¡Ay, por qué no supe hacerlo!».

Muchos ejemplos de confesión sobre agotamiento del caudal de energías como el que transcribimos a continuación, rotundo y definitivo, nos permitirían afirmar el enlace de la Sonata de Invierno con los donjuanes seniles, decadentes en el sentido físico que otros escritores post-románticos nos han proporcionado; pero insistimos en que este ejemplo es casi único y por tanto la desdonjuanización o el desgarro del donjuanismo en

este sentido no es más que una sombra, aludida en honor a la evidencia, pero soslayada con precipitación y olvidada con espíritu parcial.

Lo que sí se produce de un modo desconsolador para nuestro Don Juan en esta Sonata de Invierno es la ruptura de muchas ilusiones. La vondesa Volfani en su negativa a prolongar sus amores con Bradomín llevada de un tardío respeto hacia su esposo enfermo e inválido, provoca una escena final en que asistimos al desmoronamiento de los últimos entusiasmos de Bradomín. Todo ello preparado por la desdichada historia del amor de Maximina.

Ciertamente seguiremos viendo en el tinglado valle-inclanesco a Bradomín personaje de otras obras, pero sólo en los «Cruzados de la causa» tendremos a Bradomín en el período posterior al último episodio de las «Sonatas» y en él el caballero Bradomín es el anciano cruzado, yermo ya para el amor: por esto la despedida del héroe en la última página de su Sonata de Invierno tiene todo el patetismo sereno del adiós de Don Juan al amor:

«Al trasponer la puerta sentí la tentación de volver la cabeza y la vencía. Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al despedirme de mí, acaso para siempre».

* * *

El Marqués de Bradomín no muere literariamente al escribir Valle-Inclán, las últimas páginas de sus Sonatas de Invierno. Como indicábamos al principio de nuestro estudio sobre Bradomín, éste es una sombra que aparece en todas las épocas de Valle-Inclán y en un buen número de sus obras.

En primer lugar nos encontramos con el «Marqués de Bradomín», del año 1907, unos «coloquios románticos» como los subtitula Valle-Inclán, o más bien una especie de refundición dramática, dialogada de las Sonatas de Otoño e Invierno.

Fernández Almagro ha creído que esta pieza representa la firme decisión de Valle-Inclán de romper literariamente con el personaje de las Sonatas, con un correlato de esta ruptura en la vida misma del autor representado por su matrimonio. En realidad la ruptura con Bradomín podía estas suficientemente representada con el final de la Sonata de Invierno; y no era preciso esta insistencia que nada nuevo, verdaderament definitivo, vine a decir sobre lo que se dijo en las Sonatas.

Por otra parte «El Marqués de Bradomín» funde en un solo personaje el proceso bipartido del último amor bradominesco. Concha y María Antonieta, aparecen ahora encarnadas en un solo ser, La Dama, que lleva el nombre de Concha. Las dos primeras jornadas son casi una reproduc-

ción de la Sontata de Otoño, con algunas inclusiones brillantes de otras Sonatas. La tercera presenta la cuestión de la ruptura con el amor de Bradomín en aras de los deberes de esposa; pero esta postura, que encarnaba en las Sonatas de Invierno la marquesa de Volfani, es ahora la misma Concha quien la incorpora. La decepción aquí es más profunda por cuanto María Antonieta en las Sonatas es un personaje desdibujado, a quien, en puridad, no sabemos que vinculen con Bradomín más lazos que los de su sensualidad imperiosa; en el amor de Concha había más que todo ésto, era el amor eterno, desde niña, que no ha conocido otro hombre que Bradomín, pues el marido es de esos varones que como el mismo Bradomín anota, no le sirven ni de precursores; por esto, en el trueque de papeles, lo que en las Sonatas tiene el sabor de un desengaño de menor cuantía, aquí, en «El Marqués de Bradomín», tiene el valor de verdadero colapso de afectividad. En este sentido de reestructuraciones y justificación plena del adiós al amor, es en el que tiene sentido la afirmación de Fernández Almagro a que aludíamos en principio.

Pero en la entraña misma del problema del donjuanismo de Bradomín, hay que encajar alguna otra novedad de esta Sonata escenificada: nos referimos a la afirmación rotunda de antidonjuanismo que hay en las siguientes palabras de Bradomín: «Ya nada podrá separarnos», si la esencia del llamado donjuanismo era el eterno peregrinaje de mujer en mujer, su insatisfacción con la singularidad, su amor universal y pluriforme, Bradomín ahora abjura del donjuanismo de un modo solemne.

Bradomín se adhiere a Concha porque es ya la última tabla del naufragado navío de sus reservas femeninas. Bradomín anciano de pelo blanco —eterna preocupación de Valle-Inclán por las canas— se aferra a Concha como a último amor, perdiendo así los títulos de triunfador y derrochador de amores, y pasando a engrosar la poco airosa serie de los necesitados, de los menesterosos agradecidos:

«Con la cabeza llena de canas no puede serse Don Juan. Hoy sólo me está bien con las mujeres la actitud de un santo prelado confesor de princesas y teólogo de amor. ¡La pobre Concha es la única que me quiere todavía! ¡Sólo su amor me queda en el mundo!

El Bradomín que aparece después en el primer relato de la Serie de las Guerras Carlistas, «Los Cruzados de la Causa», del año 1918, ya nada tiene que ver en relación con el donjuanismo; aunque sí ofrece singular intersé la perspectiva nueva del Bradomín casto y anciano, devoto y entregado en cuerpo y alma al servicio de la causa. Este Bradomín sin mujeres se mueve en un marco bien distinto del falso realismo del Ruedo Ibérico, y al de los esperpentos, pero también diferente del continuo juego esteticistas del modernismo, en ocasiones empalagoso, de las Sonatas.

El incomparabzle cuadro de las tierras norteñas bajo el azote fraticida que enfrenta dos tipos de amor a la tierra y a la historia, supone uno de los más encumbrados momentos literarios de Valle-Inclán.

A la decepción y a los años hizo tributo el Marqués de Bradomín de sus últimos ensueños amorosos, a la Ley de los tiempos nuevos y a la romántica fidelidad a la causa sacrifica ahora Bradomín la riqueza ubérrima de sus campos y la yedra amada que trepa sobre las viejas piedras del querido palacio familiar.

* * *

Algunos años más tarde, cuando Valle-Inclán cambia de instrumental literario para novelar la Historia de la Corte de Isabel II, Bradomín aparece de nuevo en «La Corte de los Milagros» y «¡Viva mi dueño!». En consonancia con la diferencia de las técnicas, está el aspecto de este nuevo Bradomín, en el que ya, apenas si reconocemos la figura donjuanesca del esteta guerrero y del místico y teólogo del amor de las Sonatas.

Bradomín ya no es el centro de la serie, sino uno más de los nuevos personajes que componen la abigarrada galería de los amigos del Marqués de Torre-Mellada; sus apariciones son esporádicas y, si exceptuamos la del libro noveno de «¡Viva mi dueño!», y siempre de gran brevedad. Bradomín es más espectador que actor y suele funcionar como contrapunto de la envilecida sociedad isabelina.

Pero al introducir a su héroe en un mundo del que no es centro, en una narración de la que es una más entre muchas terceras personas, al someterle al juicio y opinión de los otros, Valle-Inclán hacer perder al viejo Marqués mucho de aquel efecto sobrenatural de antaño. A Bradomín le empequeñecen los otros; y no es que no rinda a Feliche, sino que al asistir a los preliminares de la conquista, vemos dibujado un Bradomín vulgar, como cualquier otro pretendiente, en el diálogo de quienes le rodean.

Y aunque persisten los poderes seductores de Bradomín, la faz del Donjuán a la brillante luz de la calle y la realidad social ha perdido ya mucho de aquel satanismo sobrenatural qeu le fingía la poesía nebulosa de las Sonatas, y es que el Don Juan romántico no puede existir fuera del mundo creado para él.

Más contadas son todavía las apariciones de Bradomín en «Viva mi dueño», y en todo caso sobre su donjuanismo sólo tenemos la noticia de que Felice le ha entregado su amor sin reservas. Sus apariciones están circunscritas a ocasiones en que su ideología política ha de ponerse de manifiesto.

El último asomo de Bradomín en la producción de Valle-Inclán tiene

lugar en «Luces de Bohemia». La obra es una de esas novelas dialogadas animada por la sacudida del sarcasmo que Valle-Inclán denominó esperpentos.

Nos maravilla que el otro yo del autor que es el Marqués de Bradomín, aparezca en una obra de la encarnadura del esperpento. Naturalmente Bradomín no lanza aquí su cacareo de gallo afortunado, ni tampoco se contamina de la indignidad de las caricaturas que le rodean; nada tiene que ver Bradomín en «Luces de Bohemia» con la cuerda amorosa de su existencia, ni es una caricatura baja e irreverente. Como en un oasis Bradomín y Rubén Darío, pasean indiferentes por los silenciosos paseos de la mansión del olvido; el abrazo de los dos poetas modernistas es todo un símbolo. De la caricatura feroz y pesimista pasamos al ascetismo más apático y sereno como ha señalado Azorín.

Cuando vemos a Bradomín en este esperpento, nuestro Don Juan, con casi un siglo a cuestas, está en el límite de lo incierto, de la muerte. «No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte»... El Marqués ha querido con esta visita postrera informarnos sobre las fortunas y adversidades de sus últimos años. Ayer y mañana, fama y olvido, todo se disuelve en el tremendo enigma cierto de la eternidad.

Valle-Inclán se fingió en sus primeros días aristócrata y donjuán, desdeñador altivo y ser único, figura de excepción entre los más hermosos decorados y las más altas ocasiones. Ahora tras una existencia agotadora con alternativas de todas suertes, al borde de los cien años, encamina a su Bradomín, con el sarcasmo en que se resuelve su tardía decepción, al cubil de un editor. Con sus Memorias bajo la capa, nos presenta a Bradomín en una comisión desoladora y esperpéntica: la venta de sus Memorias.

«Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto».

Así se despide de nosotros, para siempre, el Marqués de Bradomín (1).

---

(1) Recientemente el profesor Aballe Arce en un artículo que titula «La esperpentización de Don Juan», alude al hecho de la incorporación de Don Juan Tenorio a la galería de los personajes-caricatura de los esperpentos de Valle-Inclán: El Juanito Ventolera de «El Terno del Difunto» quiere resultar una réplica esperpéntica del Don Juan de Zorrilla. Cierto que el paralelismo de determinadas escenas y la constancia de alusiones concretas nos remiten a la obra de Zorrilla, pero no es, sin embargo, tan clara la responsión del esperpento con el drama romántico como ha apuntado el Sr. Aballe. Y por otra parte, ésta no es, como quiere el crítico, la cima de un tratamiento cíclico del donjuanismo. El asombro del burgués que Valle-Inclán se propuso conseguir con la presentación de un Don Juan sin ninguna de las características tradicionalmente indefectibles, es un ciclo que se abre y se cierra en Bradomín. Juanito Ventolera en lo que tenga de parodia donjuanesca es un capricho, una inspiración instantánea incluso en abierta oposición con la concepción básica del donjuanismo del poeta gallego.