

TRES MIRADAS SOBRE DON JUAN DESDE EL EXILIO:  
RAMÓN SENDER, JOSÉ R. MORALES Y SALVADOR DE MADARIAGA\*

Eduardo Godoy Gallardo\*\*

Desde la primera impresión de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*<sup>1</sup>, en 1630, aunque algunos lo fechan en años más tempranos, en 1613, esta pieza teatral ha sido prolífica en representaciones, hasta su culminación en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en 1844. Entre ambas fechas existen dos versiones que es dable destacar en el medio hispánico: *La venganza en el sepulcro*, tercer tercio del XVII, de Alonso de Córdoba y Maldonado, y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, 1714, de Antonio de Zamora.

La representación de la versión romántica de Zorrilla, en 1844, significó la instalación definitiva del donjuanismo en la historia literaria. No ha habido hasta hoy época literaria que permanezca impasible frente al personaje de Don Juan y el sentimiento que lo encarna, el donjuanismo, lo que lo ha convertido en personaje universal, lugar que ocupa con otros españoles que surgieron en un tiempo próximo a él en tierra española: me refiero a Celestina, Lázaro de Tormes, Don Quijote, Sancho, Dulcinea, Segismundo, Pedro Crespo, los místicos.

El siglo pasado es buen testimonio del interés que el personaje ha gozado en la historia literaria. Revítese, por ejemplo, *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX* (Cátedra, Crítica y Ensayos Literarios, 1998), colección de ensayos de que es coordinadora Ana Sofía Pérez-Bustamante en torno a su presencia en el teatro, en la narrativa, en el ensayo y en el cine. La extensa bibliografía citada (pp. 539-571) ahorra todo comentario. Sólo referido, como se habrá notado, al ámbito español.

Igual afirmación es válida para su presencia en la literatura universal. Su figura se ha esparcido en diversos espacios y lenguas que lo han convertido en un héroe literario que, incluso, ha llegado a denominar una forma del ser humano. Como testimonio concreto de este carácter véase *Dictionnaire de Don Juan* (Robert Leffort, París, 1996) que bajo la dirección de Pierre Brunet, con la colaboración de más de un centenar de especialistas, da cuenta en apretadas mil veinticinco páginas, de su presencia en la literatura universal.

Como testimonio de lo afirmado, universalmente hablando, ahí están, entre otros, *Don Juan o El convidado de piedra* (de Molière), *Don Juan o El castigo del*

\* Con el mismo título fue presentada como ponencia en el "VI Congreso Internacional de Letras del Siglo de Oro", realizado en Santa Fe, Argentina, en noviembre, 2007.

\*\* Ensayista, Profesor universitario, Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Ejerce actualmente en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

<sup>1</sup> Aparece por primera vez en 1630 en la colección titulada *Doce Comedias nuevas de Lope de Vega y Carpio y otros autores*, impreso por Gerónimo Margarit. En 1878, en el tomo XII de la *Colección de Libros Españoles Raros y Curiosos* se encuentra otra versión de la obra de Tirso con el título *¿Tan largo me lo fiáis?* que tendió a verse como obra distinta. Estudios posteriores han mostrado que se trata de una primera y segunda versión.

*disoluto* (de Goldoni), *Don Juan* (de Byron), *El convidado de piedra* (de Púshkin), *Las ánimas del purgatorio* (de Merimée), *Don Juan de Mañara* o *La caída de un ángel* (de A. Dumas, padre), *Hombre y superhombre* (de G.B. Shaw) *La última noche de Don Juan* (de E. Rostand) y cientos de otros títulos... además de la extraordinaria versión musical del tema de W. A. Mozart, de la que sostuvo S. Kierkegaard que "...ocupa el primer lugar entre las creaciones clásicas".

El Personaje puebla, también, el mundo literario español. Algunos ejemplos, además de los citados: *El estudiante de Salamanca* (de Espronceda), *Las galas del difunto* (de Valle-Anclán), *El hermano Juan o El mundo es teatro* (de Unamuno), *Don Juan* (de Azorín), *Tigre Juan* (de Pérez de Ayala), *Don Juan de Carillana* y *El burlador que no se burla* (de Jacinto Grau), *Don Juan* (de Torrente Ballester), *Juan de Mañara* (de los hermanos Machado), *Don Juan* (D. Ridruejo), *Las canas de Don Juan* (de Juan I. Luca de Tena).

En el medio hispanoamericano, también se denota su presencia en las versiones de Leopoldo Marechal (*Don Juan*) y de Enrique Amorin (*Don Juan 38*).

La producción ensayística en torno al personaje y a la obra en sí, es también abundantísima. Recuérdese las posiciones críticas de Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, S. Kierkegaard, entre algunos de los más destacados. Como estudios notables de los últimos años en el medio español deben mencionarse los estudios críticos de Márquez Villanueva (Orígenes y elaboración de *El burlador de Sevilla*, Universidad de Salamanca, 1996), de Elena Soriano (*El donjuanismo femenino*, Aleluya, 2000), de Gladys Crescioni (*Don Juan hoy*, Turner 1997), de María Dominicis (*Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Ediciones Universal, 1978). Mercedes Saénz Alonso (*Don Juan y el donjuanismo*, Punto Omega 1969), la serie de estudios en Gonzalo Santonja (*Don Juan, genio y figura*, Sociedad Estatal, Nuevo Milenio, 2001).

Tres de los más significativos integrantes de la literatura del exilio republicano de 1939 oyeron esa llamada de la tradición y entregaron un enfoque personal del personaje en cuestión, a los que dedicaremos las palabras que vienen a continuación. Son ellos Ramón Sender, José Ricardo Morales y Salvador de Madariaga; el primero es autor de *Don Juan en la mancebía* (1968) que tiene como referente, básicamente, la versión de Zorrilla; el segundo da a conocer *Ardor con ardor se apaga* (1987), cuyo referente es la obra fundacional de Tirso, y Salvador de Madariaga lo es de *Don Juan y la donjuanía* o *Seis donjuanes y una dama* (1950) en que, como su título lo indica, seis donjuanes, dos españoles y cuatro de diferentes nacionalidades, se enfrentan a dona Inés en búsqueda de su propia identidad.

I

Antes de abordar la pieza dramática de Sender, es preciso revisar las "Consideraciones sobre Don Juan" que Sender antepuso a la segunda edición publicada por Destino en 1972, en que se entregan algunos datos que son útiles para entrar en el texto. Lo primero es la calificación de *calavera* que tiene Don

Juan y que justifica las escenas de cementerio que se encuentran en todas las versiones donjuanescas.

*Calaveras* son los galanes que acudían a los cementerios en búsqueda erótica. Alude al romance que, se sostiene, está en el origen de la temática donjuanesca funeraria, para concluir que “El calavera y la calaverada sobreviven a este incidente y lo enriquecen con nuevas aportaciones” (pág. 8), para concluir que “En el cementerio musulmán se hacía el amor entre las tumbas. Ningún otro pueblo ha llegado a ejemplos de asimilación de contrarios tan extensos. La exaltación de la carne y de sus apetitos desenfrenados comienza con el temblor metafísico ante un misterio nunca descifrado. El nacimiento de Don Juan tenía que ser así” (pág. 8).

Se ubica al personaje en la tradición amorosa. Para él, Don Juan es un profanador, un blasfemo, un rebelde a toda clase de leyes y convenciones: “...un esclavo solamente de su deseo erótico” (pág. 10), lo que se convierte en “...la busca desesperada de sí mismo en el amor. Un problema de identidad, dirían ahora. Por encima de la lógica formal y la semántica” (pág. 25). Este personaje “...nacido frente al misterio mortal y en un cementerio” (pág. 15), será su preocupación inmediata y en *Don Juan en la mancebía*: “...quiere poner luz y orden en ese laberinto que cada cual se forja a lo largo de su vida y en el cual va a extraviarse para siempre. Un laberinto de amor...” (15).

Sender presentará un Don Juan entrado en años: “...lo peor que le sucede a Don Juan es su vejez”, pág. 15), solo y resignado a la soledad sin mujer; un hombre que ve las puertas del infierno que no es otra cosa que un infierno interior que lo lleva a darse cuenta de la nada.

*Don Juan en la mancebía* está ubicado, temporalmente, en la tarde y la noche del día de las ánimas de 1635. Transcurre en Sevilla y se respetan las unidades de tiempo y acción. Su material dramático se distribuye en cuatro actos, los que tienen lugar entre la mancebía, el cementerio, las puertas del cielo y una sala de la Alcaldía.

La obra se abre en un espacio –la mancebía– que no es el habitual de Don Juan. Ha llegado a Sevilla para solucionar problemas monetarios personales y por una llamada misteriosa; tanto él como su criado ocultan su verdadera identidad. Su primera caracterización dice relación con la edad: “Viejo todavía gallardo”, (pág. 33) y se lo describe como “...ligeramente encorvado y con el pelo y las barbas grises” (pág. 35) y junto a su criado, Ciuti, son calificados como “viejos” y éste es descrito, además, como “...un villano hartado de ajos” (pág. 36).

Sobre Don Juan se hacen continuas referencias a su edad. Él mismo se define como “Un volcán con nieve en la cima que necesita oír risas de mujer” (pág. 37), de él dice su criado: “Debajo de la nieve puede haber fuego” (pág. 37); Camila, la regente del burdel: “Hablas como un cliente joven. Apuesto que aún hay sol en las barbas” (pág. 46), y la misma Camila: “Ah, es calvo el caballero (...) Os prefería con el sombrero puesto” (pág. 48); Veneta: “Viejo pero galán” (pág. 39).

En este primer momento del Primer Acto, entra en contacto con personajes degradados que pertenecen al lenocinio: Camila, dueña del burdel; Cocinilla,

afeminado; Veneta, Panda y Guindilla, prostitutas jóvenes; Chepa, un rufián jorobado, ya entrado en años; el rufián Trampagos...

Lo señalado transcurre en la noche de difuntos en que "...Cada campanada es un ánima que se salvó" (pág. 59). Se identifica la señal misteriosa que empujaba a Don Juan hacia esta noche sevillana; es la estatua del Comendador que le señala el camino hacia la muerte.

Cambio de escenario, Don Juan se dirige al cementerio acompañado de Beatriz, una joven prostituta que muestra acercamiento hacia él. Se entra en contacto con un espacio de otro mundo y las estatuas del Comendador y de doña Inés cobran vida. Aquí, en el cementerio, se produce la identificación de Beatriz; viene a dejar crisantemos a su madre, doña Inés de Ulloa y, por lo tanto, es hija de Don Juan.

Beatriz visita el cementerio para honrar a su madre, cuyo cuerpo fue trasladado de un espacio sagrado (la Iglesia) a uno profano (el cementerio): al circular que Don Juan ha muerto, Mañara, enemigo secular de Don Juan, entabló juicio al respecto que le fue favorable. Esta visita se entronca con la tradición árabe que Sender menciona en la presentación de su texto, y corresponde a la típica escena de cementerios, encontrable desde el *Don Juan* de Tirso.

Don Juan permanece solo con las estatuas del Comendador y de doña Inés. La calavera del Comendador se encuentra a sus pies y se recuerda uno de los momentos claves del texto de Zorrilla. El Comendador le anuncia su fin. Don Juan reivindica su papel frente al Comendador: "...yo busqué la vida y la encontré. Hasta que yo vine a la vida, todo en el mundo era hipocresía, retórica y... teología. A la hembra se la llamaba el ángel del hogar, un ángel a quien había que pervertir gozosa y secretamente. Diablos y ángeles. Pero la verdad es más simple: hombres. Hombres y mujeres. Tú eres quien blasfema. Yo con mi cuerpo, que es todo lo que tengo, he cantado a la vida. Tú desde tu mausoleo presides la fornicación y la penitencia de los llamados hombres de bien..." (pág. 66).

Doña Inés recobra voz y vida para recordar la única noche que tuvo a Don Juan en sus brazos "-Eres el mismo de entonces. La misma voz, la misma luz en vuestros ojos. Vuestra barba es gris, pero es la misma que yo besé aquella noche (...) Es una noche llena aún de amor" (pág. 65).

Beatriz reconoce que, además de llevar flores a su madre, las trae, también, para su padre. Identifica el panteón de Don Juan y recuerda que ha muerto en algún lugar. Se siente atraída por Don Juan: "...Me gustaría que fueras mi amante..." (pág. 59) y, luego: "Yo sé que te gusto" (pág. 70).

El Acto Segundo se sitúa, de nuevo, en la mancebía. La cofradía formada por los habitantes del prostíbulo: "...acaban de rezar el rosario" (pág. 71) y ahí llegan Don Juan, Beatriz y Ciuti que regresan del cementerio. Se insiste en la edad de Don Juan a quien Vaneta llama "doncel" (pág.71) se sostiene, burlescamente, que: "...Apuesto que hace el amor dos veces como el del cuento: una en verano y otra en invierno" (pág. 72). Beatriz, por su parte, sostiene que "... vale más que muchos jóvenes" (pág. 72).

Se produce, aquí, un requiebro amoroso entre personajes presentes y ausentes, centrados en torno a un posible acercamiento entre Don Juan (que aun es Carlos Doria) y Beatriz, la que reafirma lo dicho antes: “-Yo contigo iría hasta el fin del mundo, amores” (pág. 75). Todo es presidido por la estatua de mármol de doña Inés que propicia la relación entre ambos; ella quiere condenarse, pero con Don Juan: “-Yo estoy a punto de salir de eso que llamáis el Purgatorio, pero estoy dispuesta a condenarme por ti, Don Juan. En Beatriz te espero. ¿No quieres condenarte conmigo?” (pág. 80), lo que reafirma al decirle a su hija: “-Quiere a Don Juan y yo lo gozaré en ti” (pág. 88).

El ambiente que se genera es altamente erótico. Todo gira en torno al sexo. La condición de los ángeles y demonios que poseen las prostitutas se concretiza en el disfraz de ángeles, cuya expresión son las alas, lo que se manifiesta en Beatriz, de la que se sostiene que es “...Ángel de luz o de Sodoma, no prefiere ni desdeña a nadie” (pág. 89).

Don Juan abandona su nombre supuesto de Carlos Doria y se identifica con su verdadera personalidad. El ambiente se llena de amenazas para Don Juan, fundamentalmente encarnadas en Miguel de Mañara y en el Chepa, este último es considerado como seguidor del *quietismo* de Miguel de Molinos. Ante esto, Beatriz conduce a Don Juan a lugar seguro.

El Acto Tercero nos traslada al panteón de Don Juan, el que se encuentra sentado al pie de su propia sepultura. Existe una calavera vacía con ojos, nariz y boca, elementos que se hacen visibles, pues la calabaza tiene una vela encendida que los ilumina.

Beatriz lo ha conducido a este lugar para ocultarlo de sus enemigos. La voz del Comendador surge de la calabaza para clarificar la visión erótica que lo acerca al incesto, le dice a Beatriz “-Tu madre habita tu cuerpo y quiso empujarte al pecado mortal, quiso jugarse la gloria eterna por una noche más de amor” (pág. 110).

Ante el peligro que lo acecha, Don Juan le pide al Escultor, encargado de modelar el panteón, que salve a Beatriz. Llega el Chepa que solicita se le entregue Beatriz: “...Solo esta noche. Ha sido de muchos vuestra hija [...] menos mía. Dádmela y podréis salir los dos mañana francos y seguros...” (pág. 122). Don Juan no acepta y es herido de muerte. La llegada de Mañara, su máximo enemigo, concretiza su muerte, y la voz del Comendador vuelve a resonar: “-No importa la primera hora ni la última hora, porque estás ya con un pie fuera del tiempo” (pág. 126).

El segundo momento del Acto Tercero conduce a otro espacio: la puerta del cielo a la que llega Don Juan. Se dice, acotacionalmente, que “...se ve una multitud de mujeres desnudas entre las aguas de la Estigia, todas hermosas, con expresión triste, gritando de un modo que recuerda las voces del panteón” (pág. 127). Aclara el fin de su llegada a San Pedro “-Busco a doña Inés” (pág. 128). Al revisar su hoja de vida -veintinueve páginas a tres columnas- San Pedro alude a la inconsecuencia entre los hechos en que ha participado y su edad. De nuevo, el problema de la vejez.

Al ser interrogado por el Superintendente del cielo reitera el objetivo de su llegada: “-Vengo buscando el amor de mi vida” (pág. 131). San Pedro reitera en cuanto doña Inés quiere poseer a Don Juan por medio de su hija: “-Parece que tuvo una hija con ella sin sacramento. Y la noche de las Animas Inés empujaba a su hija al lecho de su propio padre. Ella, Inés, la madre quería encarnar en su hija por unas horas, cosa que está especialmente prohibido” (pág. 131).

La búsqueda de testigos para condenar a Don Juan fracasa, pues todas las mujeres que han tenido relación con él, lo perdonan. Ante esto se le permite volver a la tierra con doña Inés, pero sólo en espíritu. La razón esgrimida es que quieren ver el matrimonio de su hija. San Pedro expresa sus dudas por concederles lo solicitado: “-Lo que quieren estos es otra cosa” (pág. 138), y especifica la condición de esta vuelta en espíritu: “... Vosotros veréis a Beatriz, pero ella no os verá a vosotros. Nadie os verá a vosotros” (pág. 138).

El Acto Cuarto transcurre en una sala de la alcaldía mayor de Sevilla en la que se destaca “...una escalera enorme que sube en pendiente muy acusada y se pierde en lo alto del escenario como si siguiera subiendo hasta el infinito” (pág. 140).

Los espíritus de Don Juan y doña Inés bajan la escalera. Don Juan se asombra de todo lo que ve, a lo que doña Inés aclara el sentido más allá de la muerte: “-Ahora es cuando comenzarás a saber las cosas. En la vida no hay saber seguro” (143). No es una escena de bodas la que contemplan, pues Beatriz y el Escultor enfrentan un juicio ante la ley. Son acusados, Beatriz de una relación incestuosa con su padre y de brujería el Escultor. Todo lo que se habla es calificado por doña Inés como el lenguaje de un *antes* y lo que ellos dicen -Don Juan y doña Inés- es el de un *después*. El juez requiere de testigos, los que falsamente declaran ser verdad los cargos aducidos: Beatriz es condenada por incesto y Hermes, el Escultor, lo es por “...complicidad, alcahuetería y magia” (pág. 148).

Todo esto transcurre en presencia de Don Juan y doña Inés. Se discute en torno al dinero que poseía Beatriz y que le había dado Don Juan. Se disputan su posesión la justicia ordinaria, representada por el juez, y el Santo Oficio, por el inquisidor Aliaga y un Familiar. Beatriz es sometida a la prueba del agua y muere.

La conversación de los espíritus de Don Juan y doña Inés gira en torno a lo que contemplan y aspectos relacionados con la vida y con la muerte. Entre éstos, surge la confesión de doña Inés, que degrada aún más a Don Juan, al revelar que Beatriz no es su hija: “-Beatriz nació once meses después de haberte alejado de mi lado. Tú me despertaste para el amor y escapaste. Entonces... Beatriz no es tu hija” (pág. 169), y confiesa, además, que el padre es su archienemigo Miguel de Mañara.

La última escena muestra a Don Juan, doña Inés y Beatriz que comienzan a subir “... lenta y pausadamente” (pág. 173) la escalera. El alma de Beatriz “... toda blanca, incluido el rostro y el cabello” (pág. 173), pregunta “...¿a dónde vamos?”, ante lo cual no hay respuesta. Sólo un coro lejano “...de las últimas ánimas” (pág. 173), según se anota, le responde.

Varias son las connotaciones dignas de destacar en esta versión senderiana. La primera de ellas es ubicarlo en un espacio degradado –inusual para él– el prostíbulo, al que llega en una etapa vital terminal y en el que se recrea una atmósfera cervantina (se menciona a Monipodio, personaje de *Rinconete y Cortadillo* y situaciones relacionadas con *La Gitanilla*).

Numerosos personajes pueblan el mundo creado por Sender: algunos provienen de la tradición zorrillesca (Don Juan, Doña Inés, las estatuas del Comendador, el Escultor, las ánimas); otros pertenecientes al prostíbulo (Camila, Veneta, Chepa, Trampagos, Beatriz); autoridades celestiales (San Pedro, el Superintendente del pecado de Adán); autoridades terrenales (un juez, un verdugo, el inquisidor, un Familiar del Santo Oficio).

Los personajes del mundo donjuanesco provienen de Zorrilla, pero en ellos, en el héroe y en la heroína, se observan diferencias claves: Don Juan es un personaje degradado, ya que por su edad ha perdido su condición esencial, y la ingenuidad y pureza de Doña Inés son reemplazadas por un deseo erótico y su único objetivo es que Don Juan tenga relaciones amorosas con Beatriz para poseerlo a través de ella. La voz del Comendador se lo dice claramente: “–Tu madre habita tu cuerpo y quiso empujarte al pecado mortal, quiso jugarse la gloria eterna por una noche más de amor” (pág. 110).

Otra nota importante de señalar es que Don Juan no muere a manos del Comendador, sino que es asesinado por el Chepa, personaje rufianesco del prostíbulo. Lo asesina porque no accede a entregarle a Beatriz.

Existe, también, una mezcla de lo humano con lo divino, lo que se manifiesta en el contraste entre lo que sucede en la tierra y la llegada de Don Juan al espacio celestial. La figura de San Pedro adquiere ribetes que constituyen, según algunos ensayistas, una crítica a la burocracia. Existe la intención de trasladar una problemática normal hispánica al más allá como se insinúa en una conversación entre la Estatua del Comendador y Don Juan, referente a uno de los grandes temas característicos del ser hispánico de ese tiempo. En palabras de Don Juan: “–Al parecer es cierto que el honor de los españoles penetra la eternidad” (pág. 64).

Lo anterior raya en lo cómico, lo que se acentúa en el espacio celestial: San Pedro llama por teléfono a las once mil vírgenes”, por si acaso” avisándoles la llegada de Don Juan, el Superintendente llama *tonto* a San Pedro y éste al conocer las intenciones de casarse que manifiesta Don Juan, dice “rascándose la barba” (pág. 136) que “–Tendrá que ser en todo caso una boda civil. Porque en el cielo no tenemos un solo cura” (pág. 136).

Otro hecho destacable es que, por primera vez, Don Juan vuelve a la tierra, acompañado de Doña Inés, en espíritu, para ver el matrimonio de su hija Beatriz, pero en lugar de ello contempla su juicio, su condena y su tortura al ser sometida a la prueba del agua y su muerte.

María C. Dominicis ha sintetizado acertadamente esta obra de Sender:

“El Don Juan de Sender es un viejecillo cansado y bondadoso, calvo y algo triste. De su grandeza sólo conserva los recuerdos. Es absoluto en el cielo de

sus pecados de amor porque sus víctimas, reconociendo su complicidad que ellas tuvieron en el delito, se niegan a acusarlo. Demuestra, caso insólito en Don Juan –un intenso cariño hacia la que cree su hija y, por redimirla de la prostitución, da su dinero y su vida. Pero fracasa en ésta, que es la única empresa en la que quisiera haber triunfado. Lejos de ayudar a Beatriz, Don Juan la destruye, pues es su presencia en la mancebía lo que da pie a la acusación de incesto contra la joven en los tribunales, y es el dinero que Tenorio le da, lo que despierta la codicia y lo induce a darle tormento”. (*Don Juan en el teatro español del Siglo XX*, pág. 74).

Un Don Juan viejo y degradado que contempla el final de sus días con desolación “–Uno va por el mundo al azar de los días hasta detenerse de pronto al lado del abismo y comenzar a ver que todo lo que hacemos tiene un reverso: un reverso incalculable” (pág. 57). Ese reverso incalculable es la nada (pág. 57).

## II

Me referiré ahora a una pieza dramática del dramaturgo José Ricardo Morales. Afincado en Chile desde 1939, luego de terminada la guerra civil española, ha construido una notable y fecunda labor intelectual como autor dramático, ensayista y profesor universitario. Reconocido, actualmente en el medio europeo, como autor de un teatro original y significativo que figura entre los grandes creadores dramáticos en lengua hispana de este siglo<sup>2</sup>. La obra que me interesa, en este momento, es *Ardor con ardor se apaga*, cuyo eje estructurador es Don Juan y que fue publicada en 1987, junto con *El torero por las astas*, bajo el título común de *Españoladas*<sup>3</sup>.

*Ardor con ardor se apaga* tiene un subtítulo –*Visita nocturna de Don Juan a Tirso, en el convento mercedario, el ocho de agosto de mil seiscientos veintiséis*– que se hace preciso aclarar. Un hecho rigurosamente histórico da pie para estas palabras: Tirso de Molina –creador del personaje en cuestión– ha sido desterrado a Trujillo y se le prohíbe seguir escribiendo, lo que emana del acuerdo de la Junta de Reformación de las Costumbres establecidas por Felipe IV, hecho en que participó fray Pedro Franco de Guzmán –que también tiene un papel

<sup>2</sup> Véase principalmente: Ricardo Doménech. *Aproximación al teatro del exilio*, en J.L. Abellán. *El exilio español de 1939* Taurus, 1977, vol. IV; José Manleón: *Encuentro tardío y necesario con el exiliado J.R. Morales*, en Primer Acto, Nº 122, julio, 1970; Manuel Aznar Soler: *El teatro de J.R. Morales*, en *Anthopos*, nº 133, 1992; César Oliva: *Itinerario dramático (o dramático itinerario) de J.R. Morales*, en *Anthopos*, ob. Cit. La revista *Anthopos* le dedicó un número especial para examinar su creación dramática y su pensamiento crítico: José R. Morales. *Un dramaturgo del destierro*, nº 133, 1992 y uno de sus *Suplementos* nº 35, 1992. De igual manera, las numerosas entrevistas (algunas se incorporan en *Anthopos* citado) son fuente importante para delinear el teatro de Morales.

<sup>3</sup> Todas las citas textuales provienen de la edición de Fundamentos, 1987, Espiral Nº 112, que además de los textos señalados trae un breve acercamiento del autor a su obra *Del destierro y otras españoladas*, y una selección crítica de Z. Núñez, José Ferrater Mora, José Monleón, Ricardo Doménech, Bárbara Heming y Ricardo Salvat.

protagónico en el texto, donde dará a conocer, además de la sentencia— lo que es comentado por el mismo José R. Morales: “...queda en pie la gravedad de la coyuntura expuesta: el hecho de que determinados poderes, con oscuros pretextos expulsaron de la corte o enmudecieron para siempre a uno de los dramaturgos más agudos y lúcidos de nuestra lengua [...] cuando se hallaba en la plenitud de su vida y de su fecunda producción dramática”<sup>4</sup>. Por otro lado, refiere ese subtítulo a una concepción metateatral: la visita que hace un personaje a su creador, surgido de otra obra teatral, lo que significa que esta obra de Tirso tiene como referente al drama de Tirso de Molina.

De igual manera es necesario clarificar el concepto de *españolada* con la que Morales identifica las dos obras que publica en esta edición de Fundamentos que comentamos. El mismo escritor define en un Prólogo tal concepto (*Del destierro y otras españoladas*) y distingue entre lo que tradicionalmente se entiende por tal y lo que es en su teatro: respecto a lo primero, dice: “...la españolada es una exageración que deforma y altera grotescamente nuestro modo de ser a fuerza de no comprenderlo. Representa, por ello, la magnificación de un equívoco que reduce toda la vida de un pueblo a un simple repertorio fácil y exterior, de índole atributiva, dotándola de ciertos rasgos expresionistas. La españolada tiene, pues, un algo de esperpento...”; en cuanto a lo segundo: “...en las obras que escribo como españoladas, aunque en ellas figura la suma tópica atribuidos a nuestro país —el ardor, el valor, el toreador...— concede toda su importancia a otras exageraciones de mayor monta, surgidas desde dentro y aparecidas sobre la piel del toro con frecuencia excesiva —censura, inquisiciones, cuartelazos, pronunciamientos, destierro, intolerancia— y a las que es menester darles tierra definitiva...”<sup>5</sup>.

*Ardor con ardor se apaga* distribuye su material dramático en tres actos, sin embargo la realidad señala que tal material dramático puede escindirse en dos apartados: el primero constituido por una conversación entre Don Juan y Tirso (con la aparición breve de Fray Pedro Franco de Guzmán), y el segundo por la obra escrita y representada por Don Juan.

Tirso, a pesar de la prohibición que pesa sobre él, escribe y es interrumpido por Don Juan. Se está en presencia de la clásica relación autor-personaje creado, y de la rebelión del ente ficticio ante el real. ¿Cuál es el objetivo de la visita de Don Juan? Nada menos que mostrarle que la imagen creada por él es falsa, está muy lejos de ser ese sujeto despreciable, distinto a su verdadera naturaleza; viene a reivindicar a su ser verdadero, y, además, a solicitar su ayuda para poner en escena esa condición auténtica<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> En Nota Final de *Ardor con ardor se apaga*, ob. Cit., pág. 67.

<sup>5</sup> Sobre el concepto de *españolada* además de lo dicho por Morales, puede consultarse: “Españoladas, de J.R. Morales” y “Reflexiones sobre Españoladas” de Juan Gómez y Claudia Ortega S., respectivamente, en *Anthropos*, nº 133, págs. 77-86.

<sup>6</sup> Téngase presente que aquí Don Juan es de origen moro, tal como él dice está disfrazado de caballero.

Lo primero –la caracterización de un Don Juan diferente al real– lo atribuye a las ataduras normales que posee un fraile mercedario en la sociedad de la época. Luego señala la condición indivisible entre el autor y su obra, y más en su caso personal, pues ambos están unidos por ser *desterrados*: “...te excluyeron, aislándote del mundo en un rincón del olvido. Te infamaron [...]. Eres un hombre sin nombre. Igual que yo [...]. Tirso ya no existe. Hoy no eres nadie, aunque en el día de mañana serás reconocido por el mundo entero. Cosas de España: te suprimieron [...]. Estás censurado. Ya no estrenarás más. Te quitaron el público y te impidieron publicar [...]. Fray Gabriel Téllez vive por ahora, pero ese otro, el conocido como Tirso de Molina enmudeció para siempre. Está prohibido”. Clarifica, luego, que dicho castigo fue establecido por la Junta de Reformatión de las Costumbres, dictado por el régimen del Conde-Duque de Olivares y Felipe IV, a causa de “...haber inventado un personaje como yo”. En este momento, se hace presente Fray Franco de Guzmán, un personaje clave en las decisiones de la Junta, que lee el acuerdo de dicha Junta en que se solicita la condena al destierro y prohibición de escribir que se le impone a Tirso<sup>7</sup>.

Don Juan establece, luego, lo que son las *españoladas* y la forma como lo ha afectado a ambos: “...De aquellas que sufriste en carne propia, sin decidirte a denunciarlas: censura, excomunión, destierro, intolerancia... [...], la españolada es, para mí, esa violencia tremendista que practicamos reiteradamente los españoles, con saña extremada y contra nosotros mismos. Son nuestras truculencias o atrocidades, destinadas, principalmente, a ocasionar la propia destrucción. Tú fuiste víctima de ellas, pero, aunque no lo creas, yo también lo soy”, para clarificar, de inmediato, cuál es la españolada que Tirso le hizo presentar y su condición racial, no aludida por el dramaturgo y causa de su destierro: “... represento la españolada del desenfreno y de la constante humillación de la mujer. Pero soy muy otro [...] acabo de sufrir la españolada del despojo total [...] a ti te separaron con violencia del sitio en que vivías, a mí me desterraron doblemente, porque además de arrojarme de mis tierras, me las arrebataron, privándome de mis recursos. Soy un morisco de aquellos que expulsaron hace muy pocos años”<sup>8</sup>.

Se identifica Don Juan como “Un morisco acosado que viene a oponerse a quienes le despojaron de lo suyo. Así me represento y ese soy...” A las *españoladas* con que ha sido víctima, responderá con otras”. La primera de ellas mostrará un Don Juan distinto respecto al personaje clásico: “...vuestrs señores luchan por el honor y el honor lo sitúan, habitualmente, en sus mujeres, no burlaré a todas las vuestras, como hizo tu Don Juan, sino a las principales (...) las únicas

<sup>7</sup> Nótese la relación entre Fray Pedro Franco y el General Franco. En la Nota Final, irónicamente el dramaturgo establece que “...la coincidencia del nombre de Franco se debe al azar histórico y en ningún modo a determinada intención tergiversadora del autor de esta pieza, quien se limitó, tan sólo, a perdonar la ocasión...”, pág. 67.

<sup>8</sup> El momento en que transcurre la obra teatral está en relación directa con la situación que afecta a los moros: recuérdese en que su gran mayoría fueron expulsados alrededor de 1609.

que gozan del privilegio del honor...”<sup>9</sup>. E irá a buscarlas a Almagro, cuna de la Orden de Calatrava y que ha nacido –recuérdese que este Don Juan es morisco– para combatir su fe. Le pide ayuda a Tirso para representar –tal como lo hace Tirso en estos momentos– su propia vida, a lo que Tirso accede. Al preguntarle el mercedario qué oficio tendrá en la obra que comienza a nacer, Don Juan le responde con una *españolada*: “¿Qué oficio he de tener, si represento a un caballero? Un caballero que trabaja es un ejemplo pernicioso”.

Lo que he descrito hasta aquí, funciona como una verdadera introducción al texto que viene. Don Juan toma, ahora, la autoría de la obra, siendo él uno de los personajes, el central precisamente, hecho que tiene una serie de connotaciones estéticas respecto a su conceptualización teatral, la más importante de ellas su metateatralidad, el teatro dentro del teatro.

El resto de la trama dramática se inicia con la aparición de dos personajes claves en la descripción y enumeración de las *españoladas*: Fray Pedro Franco de Guzmán y don Gonzalo: el primero, como ya se dijo, ha tenido participación directa en la acusación, castigo y destierro de Tirso de Molina; el segundo encarna el honor y es el padre de las tres jóvenes que son seducidas por Don Juan y que juegan un rol clave en el desenlace dramático. En ellos predomina la intolerancia. Decidor es el primer encuentro entre ambos: “...Hablan frente a frente, a la par que caminan con ritmo, marcando el paso, el uno de cara y el otro de espaldas. Llegan así hasta el extremo opuesto de la escena y rehacen su marcha en sentido contrario; el que iba de espaldas anda normalmente y viceversa. Dialogarán de esta manera, conventual o eclesiástica...”. El diálogo es insulso y anodino, predomina en él lo acomodaticio o hipócrita y revela, además, irónica y burlescamente, la unión de los poderes claves en la sociedad del tiempo: la cruz y la espada<sup>10</sup>.

Don Juan ha venido a Almagro en misión real con el título de inspector de las costumbres y reformador de ellas. La primera entrevista la tiene con el Padre Franco y don Gonzalo. Hay una ironía profunda en lo que sostiene Don Juan: “Respecto a las costumbres, *El burlador de Sevilla*, más que un drama, es una mina inagotable de valor ejemplar. De ella podemos extraer todo lo que no debe hacerse”. Particulariza, luego, la misión que le ha sido encomendada, así dice al Padre Franco que viene a cerrar los burdeles y lo considera como el generador del destierro de Tirso y, por añadidura, de todos los destierros: “...me honrará mucho contar con usted para la grave misión que me encomienda el soberano. Tal vez dentro de siglos, alguien de su linaje emprenda una cruzada, y en colaboración con los moriscos y otros pueblos heréticos expulse

<sup>9</sup> Recuérdese que en el texto clásico de Tirso las mujeres engañadas pertenecen a estratos sociales bajos y altos. Aquí, en Morales, lo serán tres hijas de don Gonzalo.

<sup>10</sup> Acertadamente establece Aznar que... El tratamiento de estos personajes es radicalmente farsesco, desde el movimiento escénico a su gestualidad, caracterización o a su propio lenguaje. Son muñecos fantochescos...” (El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939”, de Manuel Aznar Soler, en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*. Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1998).

o elimine para siempre de su comunidad a Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Machado, a Ortega y Unamuno, a don Manuel de Falla...” Juega aquí el dramaturgo con una fracturación temporal propia de su técnica: lo sucedido en el siglo XVII se proyecta en 1939, y concluye con una cruel ironía...: “Pero todo esto son meras especulaciones”. Respecto a don Gonzalo, centra su crítica en la Orden de que es Comendador: “...ahora que fueron desterrados los moriscos, sus enemigos ancestrales, deben poner las fuerzas de la Orden al servicio de mi empresa, proponiéndole una nueva misión. Así nadie dirá de su Orden que es un mero vestigio arqueológico, un vejestorio sin proyecto alguno [...]. Como maestro de armas y esgrima, formado en las escuelas más rigurosas del extranjero, tengo que examinar, uno a uno, a los jefes de la Orden. No vaya a suceder que se hallen anticuados antes los nuevos técnicos”<sup>11</sup>.

En ellos dos, entonces, se encarnan dos *españoladas* que definen el transcurrir clásico del ser hispánico: la intolerancia, por un lado; el honor, por otro. Ambas tienen su origen en la cruz y la espada, y, además, cada una de ellas lleva en sí otras.

Don Juan, héroe de *Ardor con ardor se apaga*, es un morisco, y como tal ha sido víctima de la intolerancia y condenado al destierro, situación que comparte con Tirso y con el propio Morales. El Padre Franco se encuentra en el centro de esta problemática; es él quien ha contribuido a expulsar a Tirso de Madrid y cumple una función de depuración en Almagro, lo dice don Gonzalo: “... para observar y poner coto a la dispación que impera en esta villa, tanto por su teatro como por el recuerdo de los belgas, tudescos y otros pueblos malignos de nuestro planeta, que aquí sentaron sus reales desde los tiempos de Carlos V [...]. También viene a prohibir que en el famoso corral den comedias, se representen obras de clérigos y frailes, o que éstos acudan a ver piezas en las que se estimula la sensualidad”.

Don Juan, burlescamente, viene a Almagro para hacer cumplir las normas impuestas por la Junta de Reformatión de las Costumbres, y en este sentido, coincide con lo que se sostiene, en la cita anterior, respecto al Padre Franco: ha llegado a Almagro para ejercer la misma función, en lo que se destaca el evitar todo *estímulo a la sensualidad*. Sin embargo, el héroe de Morales está dentro de la línea tradicional, pues su condición erótica sigue caracterizándolo. Hay en él una contradicción permanente entre lo que se le ha encomendado –cuidar las costumbres– y lo que muestran sus acciones. *Ardor con ardor se apaga* se encuentra salpicada de momentos en que el actuar de Don Juan fluctúa entre el ser y el parecer. Un ejemplo notable de lo afirmado lo constituye el momento en que se enfrenta a Elvira:

<sup>11</sup> El Comendador Gonzalo de Ulloa es “...el fante grotesco que encarna el machismo, el autoritarismo y el inmovilismo del honor en suma–, de la España negra...” (Aznar, ensayo citado, pág. 282). Todo esto debe relacionarse con el color negro que se destaca en el texto.

“...Si a las casadas les enseño aquello que les conviene hacer, a las doncellas como tú les digo qué deben evitar. Ténlo, pues, muy presente (*Desde este punto hará con doña Elvira todo lo que prohíba. Habla muy lentamente*). No entrengas tus manos en manos de un extraño. No dejes que te roce la mejilla. No toleres que te acaricie el cuello. No aceptes que te ciña la cintura. Impide que te bese largamente.

–Doña Elvira– (*Con mucha lentitud. Hace lo contrario de cuanto dice*). No dejes que te abra el vestido. Impídele que te descubra el cuerpo. No toleres que te bese los pechos. No consentas que te derribe en tierra. No permitas que llegue a tu centro. No lo permitas, no, no lo permitas...”

Anteriormente, Don Juan había proporcionado a Brígida ciertos consejos matrimoniales en cuya base –mediante aromas, caricias, fantasías y vestimentas– se despertaba la sensualidad.

La condición morisca de Don Juan le permite enfrentarse con el padre Franco en su condición de desterrado y despojado de lo que poseía. Celestino, secretario y consejero privado de Don Juan, explicita lo sucedido con los moriscos y ante la crítica (hecha por Tirso y otros) de su manera de vestir y vivir, dice:

“¿Y qué vamos a hacer si nos gusta vivir de esta manera? ¿Por qué no le dijiste que los cristianos no sólo nos privaron de nuestras costumbres, sino hasta de nuestro modo de ser y pensar? ¿No nos quemaron nuestras bibliotecas, no nos prohibieron a la fuerza vestir y alimentarnos como es habitual entre nosotros? ¿Acaso no nos engañaron? [...] ¿No dice nuestra ley que cuando los idólatras violan sus juramentos debemos combatir a los jefes de los descreídos?”

A lo que contesta Juan:

“¡Pues eso hacemos: combatirlos! ¡El primero de ellos, don Gonzalo de Ulloa, sabrá muy pronto qué es el honor perdido! Después, que vengan los demás. Uno por uno humillaré a sus jefes. ¡Que sufran en su propia carne aquello que nos hicieron conocer!”

A continuación se enfrenta con los comendadores, los que son incitados a combatir contra un moro, condición que Don Juan realza. Las armas y la vestimenta concretan el rencor que expresan tanto Don Juan como Celestino<sup>12</sup>.

Por otro lado, don Gonzalo, como soldado que es, encarna la *españolada* del honor. Una de sus hijas, doña Ana, *arrebatada*, le reprocha el haber asesinado en duelo a quinientos treinta y ocho rivales. Las razones esgrimidas por don Gonzalo son precisas: “...Son actos de justicia. Sabes bien que son juicios, y juicios divinos [...] ¡Por el honor! Esa palabra lo resume todo. ¡Por el de mi

<sup>12</sup> En este momento se concreta, particularmente, el problema de la identidad, ya mencionado.

casa, el de mis blasones, el de mi alcurnia y mi linaje, y el de mis numerosas hijas!”. El honor lo encarna en situaciones muy lejanas de ser comprendidas: así dos nobles han sido muertos por haber mirado a su hija, otro por cortejarla y sonreír, uno más por no haber cedido el paso en una esquina, y otro por ser inglés. La ironía, por un lado, y la desmitificación, por otro, juegan su rol en el mundo dramático<sup>13</sup>.

Estos dos personajes, el Padre Franco y don Gonzalo, son los puntos de encuentro de las *españoladas* que afectan directamente a Don Juan. Son ellos los representantes, como ya se dijo, de la cruz y la espada que se encuentran enraizadas en el alma española. Encarnan, además, una *españolada* clave, el inmovilismo: “La inmovilidad es el principio de lo eterno, y si España es eterna, se debe a que permanece inmóvil. Aún más, gracias a ello permanece inamovible”.

El último momento de *Ardor con ardor se apaga* señala el triunfo e independencia del Don Juan de Morales frente al de Tirso. Su victoria final queda plasmada en las sábanas sangrientas de las hijas de don Gonzalo, en la muerte del Comendador, en el asesinato de los tres comendadores de la Orden de Calatrava y en la escena final en que asciende al cielo. Las tres hijas de don Gonzalo tienden sus manos hacia Don Juan *arrebataadas* por la pasión, Don Juan le entrega su mano a la Estatua Segunda y ésta le dice “...tu ardor con mi ardor se apaga”, a lo que Don Juan contesta:

“No lo creas. Mi ardor no va a extinguirse aquí. Vendrá conmigo siempre: toda la eternidad. ¿Acaso los moriscos no conseguimos nuestro paraíso al caer en la lucha contra los que profesan otra fe? Dame las manos. Moriré muy a gusto, pues me espera el disfrute de los goces perpetuos. Lo siento mucho, Tirso, pero te equivocaste. Tu eternidad frente a la mía. Esta vez gano yo (*A doña Ana, doña Elvira y doña Isabel*). En este paraíso deseado he de encontraros a las tres, aunque con otros nombres desde luego, Axa y Fátima y Marien... Allí tendréis mi mano. (*Breve pausa*) Tirso, discúlpame. En vez de ir al infierno, subo al cielo. ¿Qué le vamos a hacer? Al fin el engañado fuiste tú. Pero no me reproches mis astucias, pues pertenecen plenamente al personaje. Por algo a tu Don Juan lo definiste como el burlador...”

Acotacionalmente se pone fin a la obra y se señala que:

“La Estatua Segunda le estrecha la mano a Don Juan, que se desploma fulminado. Rayos y truenos. La Estatua Primera canta un fragmento de

<sup>13</sup> Es clave, en este sentido, el enfrentamiento de Don Juan con la estatua de don Gonzalo en los momentos finales: Don Juan califica a la estatua como “...disfraz de muerte y dura piedra...”, a lo que responde don Gonzalo que así “...defiendo la eternidad española y la justicia de Dios”. Ante ello, Don Juan, irónicamente, dirá: “...la eternidad española tiene tres días: la de los viernes es musulmana, judía la del sábado y la de los domingos es cristiana. Son tres eternidades diferentes y cada una se considera más eterna que las otras. ¿Cuál es la verdadera, tú lo sabes?”

*Don Giovanni* de Mozart. Entra Don Juan y llena el escenario de humos y aromas, entre los que se esfumarán los personajes. Don Juan ascenderá sobre las nubes, acompañado de sus tres huríes”.

*Ardor con ardor se apaga* clarifica lo que su autor ha reiterado en cuanto a la relación que con su obra y personajes tiene su situación de desterrado: “Si el exiliado es el que está fuera de lo suyo, debido a su experiencia se encuentra en condiciones de hacer patente a los demás aquello que los desquicia”<sup>14</sup>. En otra ocasión, señala la forma de ver el mundo, acorde con lo recientemente sostenido: “...La visión a distancia te da una perspectiva que el hombre que está metido en sus asuntos no encuentra. Valle hablaba del espejo cóncavo, de la vida grotesca desde dentro, pero habló poco del espejo convexo, de la visión grotesca desde fuera. Este es el sentido de las españoladas: están construidas desde la óptica del desterrado, del hombre que está fuera de juego”<sup>15</sup>.

En lo que se ha determinado como segunda parte del entramado dramático, tres personajes tienen la certeza que se está en presencia de una obra que se representa: ellos son Tirso, Don Juan y Celestino. Los demás no tienen esa conciencia. *Ardor con ardor se apaga* se plantea, técnicamente, como *teatro dentro del teatro*, en donde es posible establecer una triple ficcionalidad, lo que se concreta en una conversación sostenida entre Isabel y Ana:

“Doña Isabel: En toda la ciudad no se habla sino de Don Juan. A esta hora, en el corral de comedias, representan una obra titulada *Ardor con ardor se apaga*. Dicen que se trata de las hazañas del personaje, situándolas aquí en Almagro.

Doña Ana: ¿Quién es el autor?

Doña Isabel: Pues no lo sé. Al parecer es un desconocido. Afirman que vive junto al convento de San Francisco, en el Callejón del Destierro”.

Los niveles de realidad es uno de los aspectos técnicos que caracterizan al teatro de José Ricardo Morales, muy en especial sus últimas obras, entre las que habría que señalar, preferentemente, a *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995) y *Edipo reina o la planificación* (1999). Esto, junto a la visión crítica que desde el exilio se tiene sobre España a través de las *españoladas*, ligan al teatro de Morales, a aspectos contemporáneos y al mismo tiempo, netamente hispánicos.

La condición de *desterrados* que tienen Tirso de Molina y Don Juan, es compartida con el mismo José Ricardo Morales. Los tres desterrados son, además, autores. Es el *destierro*, entonces, referente clave en *Ardor con ardor se apaga*.

<sup>14</sup> José R. Morales. *Teatro*. Taurus, 1969, pág. 44

<sup>15</sup> En entrevista concedida a Juanjo Guernabarrena, en *El Público*, n°48, septiembre 1987.

## III

La BBC de Londres le solicita a Salvador de Madariaga escribir un texto sobre Don Juan para ser emitido el 2 de noviembre de 1948 para el público hispano-hablante. El texto da cuenta del encuentro de cuatro donjuanes famosos en el mundo literario: los de Tirso, Zorrilla, Byron y Moliere. El mismo Madariaga logra que alguna compañía se interese por su representación, la que se realiza el 12 de junio de 1974.

Cambios esenciales sufre el texto primitivo; principalmente el hecho que se añadan dos donjuanes más y un Prólogo en que Madariaga analiza los seis personajes en cuestión. Se le conoce como *Don Juan y la donjuanería* o *Seis donjuanes y una dama* y ve la luz, gráficamente, por primera vez en Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950.

En una *Hostería en el camino del tiempo* (pág. 45) en que se especifica que la escena no tiene indicación "...de época o país", se sitúa temporal y espacialmente esta pieza dramática de Salvador de Madariaga, en que se enfrentarán seis donjuanes de distintas nacionalidades en busca de la verdadera *mujer amada*. Los personajes pertenecen dos a España (el de Tirso y el de Zorrilla) y los otros cuatro a distintas nacionalidades (el Don Juan de Moliere, el de Byron, el de Mozart y el de Pushkin). Todos se identifican con el nombre de sus autores. Completan el elenco dramático un ventero (que es un personaje mudo) y una Dama Velada (de esencial presencia en la obra).

Los seis donjuanes son caracterizados por la vestimenta y por la manera de ser de sus nacionalidades (que el autor explica en el Prólogo). Así, el Don Juan de Moliere viste como un cortesano de la corte de Luis XIV y es un libre pensador; el de Byron lo hace tal como vestía el propio Lord Byron y desempeña un papel conciliador de los problemas entre los diversos donjuanes; el de Mozart entra cantando, es un cortesano, viste traje de 1780 y usa peluca; el de Pushkin tiene traje moscovita con botas hasta las rodillas, dos pistolones al cinto, un sable curvo y un morrión de piel; el Don Juan de Tirso, arrogante y pendenciero, viste de acuerdo al tiempo de Felipe III, y el de Zorrilla lo hace a la usanza del siglo XIX.

El prólogo que encabeza esta pieza dramática comienza con el Don Juan de Tirso y termina con el héroe de Zorrilla; entre ambos, se revisan, según su óptica, los cuatro donjuanes elegidos.

Es necesario tomar en cuenta lo que el propio Madariaga establece en el Prólogo citado. Para él, Don Juan sólo podía nacer en España. Luego de establecer algunos de sus caracteres (su posición frente a las leyes religiosas, morales y sociales, su espontaneidad; su carácter violento y violador...), concluye que "Todo lo anterior explica que el gran símbolo de lo masculino haya nacido en España precisamente cuando era España la capital del orbe religioso, moral y social. No hay error más grande en la literatura donjuanesca que el de hacer de Don Juan un personaje incrédulo, inmoral, insocial. ¿Qué haría Don Juan sin paredes que saltar, sin virginidades que violar? ¿Qué haría sin leyes religiosas,

morales y sociales que transgredir? (pág. 18). Lo considera la antítesis de Fausto: "...no porque Fausto sea un personaje femenino. Fausto también, a su modo, simboliza al hombre; pero al hombre cuya masculinidad se ha sublimado en ambición intelectual. Don Juan es sexo sin seso; Fausto es seso sin sexo" (pág. 20) y lo califica como generoso "...Goza a las mujeres pero no se queda con ellas. Las posee pero no las considera de su propiedad" (pág. 21).

Ese es el personaje que atraviesa Europa y se transforma en personaje universal; las mujeres juegan en esta expansión un papel clave: "...Don Juan atraviesa Europa pisoteando corazones de mujeres, y cuanto más las desprecia más se le rinden. Las mujeres comprenden lo elemental mejor que los hombres. Todas se dieron cuenta en seguida de que Don Juan encarnaba la quintaesencia de lo masculino: el saltaparedes, el quiebraleyes, el rompepuertas, el vencevirtudes, el Osador, el Burlador, el Destructor, el Hacedor, el Renovador" (pág. 23).

Este símbolo español de lo masculino se universaliza y el ensayista elige cuatro donjuanes que son, en su opinión, representativos de esa universalización. Los nombres los hemos señalado y el ensayista hace ver los rasgos que los separan de los españoles. Sobre el Don Juan de Moliere, establece que "... es una contradicción intrínseca. No puede ser. El francés tiene que ser un hombre consciente. Es su esencia misma. Y, por lo tanto, no le es asequible la espontaneidad (...) un Don Juan es imposible en francés..." (pág. 29); sobre el Don Juan byroniano "Tampoco da en el clavo Byron (...) a Byron no le interesa Don Juan en sí, sino para hacerle decir todo lo que se le ocurre, y, en particular, todas las impertinencias que ansía soltarle a su madre-patria" (pág. 30); sobre el Don Juan mozartiano: "...¡Qué desastre para la historia del espíritu occidental que el libreto de esta maravilla de Mozart sea del mañoso pero superficial Da Ponte! Excelente para Fígaro, era Da Ponte incapaz de comprender el tema de Don Juan (...) ¿Cómo es posible un Don Juan de peluca? ¿Hay nada más contrario que una peluca a la espontaneidad?" (pág. 31); por último, el Don Juan de Pushkin escapa del patrón donjuanesco: "Pushkin concibió un Don Juan a la rusa, con episodios de una crudeza inaudita; un Don Juan que al borde de la tumba del Comendador enamora a doña Ana, su viuda, con un nombre supuesto y luego invita a la estatua a que vaya a guardar la puerta de doña Ana la noche siguiente, la de su cita con ella..." (pág. 32).

Luego de hacer esta revisión de la presencia de Don Juan en Europa mediante estos cuatro Donjuanes, vuelve el ensayista a España y se centra, ahora, en el Don Juan de Zorrilla. Lo vincula con Tirso, en donde se encuentra la simiente del Don Juan más español de todos, el Tenorio de Zorrilla. Para Madariaga es la actitud de doña Inés la que define el rasgo que sólo en España podía darse: "...a partir de la segunda parte, o, más exactamente, del último verso de la primera parte, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es el drama del amor absoluto: recuérdese aquella escena final de la primera parte (...) Aquí está definido el amor absoluto con una audacia inaudita. Doña Inés protege con su amor contra la justicia al matador de su padre. Amor que tan exorbitante derechos

se irroga por fuerza ha de justificarse con obligaciones y sacrificios no menos exorbitantes...” (pág. 31).

En una primera parte, en la pieza dramática, se realiza la presentación y el encuentro de los seis donjuanes de acuerdo con las características señaladas en el Prólogo que ya hemos especificado. Se discute entre ellos y se producen comienzos o amenazas de duelo. En el momento en que se batan los donjuanes españoles, una voz femenina los interrumpe estableciendo que “Con sus locas estocadas/ desangran mi corazón” (pág. 59). Sólo Don Juan romántico reacciona ante su voz:

*¡Era su voz (...) su tono, su melodía  
gloria eterna para mí* (pág. 59).

Acotacionalmente se indica para sí: expresará su relación con la heroína:

*Yo no burlé a Doña Inés:*

*la amé del más puro amor* (pág. 61).

Una segunda intervención de la Mujer Velada –no ya la voz– determina que viene en busca de Don Juan, del único verdadero y lo define como:

*El que me hizo alegre y triste  
desde el día en que lo vi.*

*Qué, ¿no te acuerdas de mí?*

*Oh Don Juan de mis entrañas* (pág. 43).

Ninguno de los seis la reconoce y es requerida a alzar el velo para contemplar su hermosura, pero ella establece la preeminencia del amor en la belleza:

*Todo es velo en la mujer;  
y, aun si sus velos retira,  
solo el que de amor la mira  
la ve en su desnudo ser* (pág. 76).

El Don Juan de Zorrilla propone que la Mujer Velada se entreviste separadamente con cada uno de los seis donjuanes y determine cuál es el verdadero. Pasan ante ella, los donjuanes de Tirso, Moliere, Byron, Mozart, Pushkin y Zorrilla.

Los cinco primeros son rechazados por la Mujer Velada y, a su vez, cada uno de ellos fracasa en identificarla como una de sus amadas. La última entrevista señala la identidad del verdadero Don Juan –que no es otro que el de Zorrilla– y de la amada– oculta hasta entonces y que se identifica como doña Inés.

En hermosos versos, el Don Juan de Zorrilla va recorriendo el pasado hasta llegar al presente mediante un juego poético que se estructura entre *un yo* y *un tú*.

*Si esta voz que, junto al río,  
 te hizo estremecer de amor;  
 si esta mano, que el temblor  
 pulsó de tu desvarío, si este brazo, ve, que es mío,  
 el que un día te estrechó,  
 si esta boca que besó  
 tu boca con embeleso,  
 no te dan hambre de un beso.  
 Es que yo ya no soy yo.  
 Si ese velo que sepulta,  
 entre nubes tu esplendor, negándome tu pulgar  
 sigue teniéndote oculta,  
 si esa cerrazón que insulta  
 lo que yo quiero y tú quieres, hacer un ser de dos seres  
 en un instante de luz,  
 sigue clavándome en cruz,  
 es que tú ya tú no eres.  
 Si tu alma como un río  
 que fluye libre hacia el mar  
 no ansía morir de amor  
 en el mar de amor mío,  
 si este impulso y este brío  
 que un día a mí te rindió  
 en tus entrañas ya no,  
 como tormenta que ruge,  
 irrumpe con fiero empuje,  
 es que yo ya no soy yo.  
 Si envuelta en severos velos  
 no siente celos de ver  
 a mis pupilas beber  
 la luz de tu imagen, cielos,  
 cuando en sueños y desvelos  
 te veo como tú eres,  
 y si, viéndome prefieres  
 que mis ojos no te vean  
 y de ti huérfanos sean,  
 es que tú ya tú no eres (págs. 87-88).*

Los versos 10, 20, 30 y 40 delatan la presencia y ausencia del amor, y este sentimiento es claramente identificador.

Responde a *Mujer Velada* con palabras que traslucen el encuentro con el amado:

*Si esa voz, que es mi delicia,  
 resuena en mi corazón*

*y disuelve mi razón  
 en inefable caricia,  
 si esa figura patricia  
 que en mi pecho se grabó  
 desde el día en que la vio,  
 aun bañándome de gozo,  
 me respeta en mi rebozo,  
 es que yo soy más que yo.  
 Si en la mujer todo es velo  
 y, aunque los suyos retire,  
 sólo el que de amor la mire  
 la ve en su desnudo anhelo  
 tal y como es en el cielo,  
 y si por eso me quieres  
 sobre todas las mujeres  
 con puro y eterno amor;  
 Oh Don Juan, mi salvador;  
 es que tú más tú eres.  
 No, Don Juan; no desesperes.  
 Más que yo te dije que era:  
 más que yo soy, como quiera  
 que soy todas las mujeres.  
 Si todavía me quieres  
 mira del velo al través;  
 mira, Don Juan, a quien ves  
 a través del tenue velo;  
 su amor te llevó hasta el cielo:  
 Yo soy yo: soy doña Inés (89-90).*

El escenario se llena de música y luz, el rostro de la Mujer Velada se ve a través del velo. Pushkin, Molière, Byron, Mozart y Tirso se muestran asombrados ante lo que contemplan.

El Don Juan de Zorrilla y la Mujer Velada, ahora doña Inés, clarifican lo sucedido. Para el Don Juan romántico:

*—No es misterio: es esplendor, luz de donde el sol la toma  
 virtud que la fiera doma  
 con suavidad de amor”; para la Mujer Velada o doña Inés:  
 “Del seno de eterna gloria  
 vale con el pensamiento  
 para volver un momento  
 a gustar tiempo y memoria  
 Y tornaré con victoria  
 si sé que lo que tú ves*

*lo ven todos a través de las almas femeniles:  
que en todas, aun las más viles/  
vive pura doña Inés. (89-90).*

La identificación auténtica se produce. *Don Juan Tenorio*, obra romántica de José Zorrilla, y sus dos personajes centrales, Don Juan y Doña Inés, encarnan una manera de ver y concebir el mundo pues, en el pensamiento de Salvador de Madariaga, sólo podían darse en el espacio hispánico. La vinculación con el héroe tirsiano, a pesar de sus diferencias, es estrecha. Los demás –los cuatro mencionados– son encarnaciones de otras ideologías.

Madariaga reivindica la condición ibérica que el personaje tiene. La revisión que se realiza de los cuatro donjuanes no españoles es negativa, muy al contrario los españoles, es decir, el de Tirso y el de Zorrilla se salvan de una crítica negativa. Nos parece que lo sostenido por José M. Medina Gallego es acertado:

“Madariaga descarta categóricamente a los donjuanes extranjeros. La principal objeción al Don Juan molieresco es su falta de espontaneidad, su rebeldía consciente contra las leyes que viola es un absurdo, al menos en Don Juan, intento por mejorarlas. El Don Juan de Byron sería otro ejemplo de personaje que reflexiona. No obstante el peso de éste en la obra es fundamental. (...) a través del Don Juan inglés, Madariaga nos hará ver sus posiciones políticas (...) El Don Giovanni creado por Da Ponte resulta demasiado civilizado y adolece (...) de falta de espontaneidad simbolizado en la peluca (...) En el otro extremo se encuentra el Don Juan de Pushkin. A éste no le perdona Madariaga que haga aparecer en un balcón a Laura oliendo a flor de limonero y laurel no en Sevilla, sino en Madrid. A Tirso se le reserva (...) la paternidad del mito (...) Don Juan es español porque es, antes que todo, obra de un español. Pero a quien Madariaga reserva el mayor honor es a Zorrilla. Es, a su juicio, quien mejor ha sabido plasmar la verdadera esencia del mito, sobre todo por la decisiva intervención de doña Inés, quien, por ser mujer, define y da sentido al mito “(Un ensayo apasionante y una parodia erudita: *Don Juan y la donjuanía o Seis Donjuanes y una dama*”, en Ana Sofía Pérez Bustamante (ed.): *Don Juan Tenorio en la España del Siglo xx*, Cátedra, 1998, págs. 252-253).

Los personajes zorrillescos son los únicos auténticos. La posición nacionalista de Madariaga lo establece claramente.

## IV

En síntesis, en estas tres versiones que hemos revisado, desde el exilio, Don Juan busca una identificación que se da en tres perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

I. Textos

Salvador de Madariaga, *Don Juan y la donjuanía o Seis donjuanes y una dama* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).

José R. Morales, *Ardor con ardor se apaga* (Fundamentos 1987, Espiral Nº 12).

Ramón Sender, *Don Juan en la mancebía* (Destino, 1972).

II. Estudios

H. Ahumada y E. Godoy, "José Ricardo Morales, un dramaturgo al trasluz" (Entrevista, *Revista Chilena de Literatura*, Nº 60, 2002, págs. 125-137).

I. Arellano, "Las raíces del mito de Don Juan", en Santonja, G. (Coord.): *Don Juan, genio y figura* (Sociedad Estatal Nuevo Milenio, Madrid 2001, págs. 25-45).

—. Estudio preliminar a *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, de Antonio de Zamora (España Nuevo Milenio, Madrid 2001, págs. 7-43).

M. Aznar Soler, "El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939", en Pérez Bustamante, Ed.: *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX* (Cátedra 1998, págs. 271-288).

J. Bergamín, *Lázaro, Don Juan y Segismundo* (Taurus, 1959).

P. Brunet (Ed.), *Dictionnaire de Don Juan* (Pierre Leffort, París, 1996).

G. Crescioni, *Don Juan, hoy* (Turner, 1977).

R. Domenech, "Aproximación al teatro del exilio", en *El Exilio español de 1939* (Tomo IV, Taurus, 1977, págs. 183-246).

M. Dominicis, *Don Juan en el teatro español del siglo XX* (Ediciones Universal, Miami, 1978).

R. De Cozar, "Don Juan desde la modernidad", en Santonja, G. (ed. cit., págs. 105-121).

A. Fernández, "Don Juan en el teatro español del siglo XX", en Arellano, I. y otros (Eds.): *Tirso de Molina: del siglo de oro al siglo XX* (*Revista Estudios*, Madrid 1995, págs. 107-136).

C. García Gual, "El mito de Don Juan: variantes e invariantes", en Santonja, G. (ed. cit., págs. 65-78).

E. Godoy, "José R. Morales, la trayectoria de todo un dramaturgo" en *Primer Acto* (Cuadernos de investigación teatral, Nº 298, 2003, Madrid, págs. 27-35).

—. "Teoría y práctica de las *españoladas* en el teatro de José Ricardo Morales" (*Signos*, Nº 49-50, 2001, págs. 21-23).

—. "Ardor con ardor se apaga, una versión donjuanesca desde el exilio" (Homenaje a Carlos O. Nállim, Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2001, págs. 329-340).

M. González de Garay, "Sender en la Mancebía" (Ramón J. Sender. *El lugar de Sender* (Instituto de Estudios Actoaragoneses-Instituto Fernando el Católico, Huesca 1997, págs. 507-516).

R. Maetzt, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (Madrid, 1925).

G. Marañón, *Don Juan* (Austral Nº 129, Madrid 1940).

—. "La vejez de Don Juan" (*Obras Completas*, Espasa Calpe, 1971, Tomo I, págs. 437-444).

- E. Mas-López, “El Don Juan del romanticismo poético del siglo XIX y el Don Juan realista del siglo XX” (*Letras de Deusto*, tomo XXXIII, 1985, págs. 155-164).
- M. Medina Gallego, Un ensayo apasionante y una parodia erudita: *Don Juan y la donjuanía o Seis donjuanes y una dama*, en Ana Pérez Bustamante, ed. cit., págs. 245-270.
- M. Molho, Mitologías. *Don Juan Segismundo* (Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1993).
- F. Rico, “La salvación de Don Juan”, en *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona, Seix Barral, 1991, págs. 240-268).
- M. Sáenz, *Don Juan y el donjuanismo* (Guadarrama, Pinto Omega n. 89, Madrid 1969).
- G. Santonja, *Don Juan, genio y figura* (ed. cit.)
- C. Serrano, “Sender, Eros, Don Juan y la revolución”, en *El lugar de Sender*, ed. cit., págs. 253-267)
- E. Soriano, *El donjuanismo femenino* (Ediciones Península, Atalaya Nº 48, Barcelona, 2000).
- G. Torrente Ballester, “Don Juan, tratado y maltratado”, en *Teatro español contemporáneo* (Guadarrama, Crítica, ensayo Nº 5, Madrid 1957, págs. 159-188).