

Don Juan en la pluma de las escritoras: las versiones de Ángeles Vicente

CARMEN BECERRA SUÁREZ
(Universidade de Vigo)

A pesar de la presencia de ciertas constantes, el mito de don Juan sufrió numerosas y sustanciales transformaciones en el curso de los siglos. Sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que el único atributo que se mantuvo (y mantiene) invariable en todos los géneros en los que el tema ha sido vertido, y que el siglo XX ha privilegiado, es el de «cazador» de mujeres. Ningún estudioso del tema ignora que las modificaciones más importantes producidas en esta versátil estructura mítica se generan a su paso por el Romanticismo¹, responsable del importante desequilibrio entre los rasgos constituyentes del escenario donjuanesco; pero si la visión romántica pone en serio peligro la vida del mito, la reacción antirromántica lo destruye totalmente². En la mayoría de las versiones, sobre todo las escritas en las postrimerías del siglo XIX, se modifica totalmente el carácter del héroe, se altera el papel de la mujer, se impide el enfrentamiento con la Muerte, dejándole envejecer, en suma, se despoja al mito de su trascendencia. Para Lasaga Medina el arquetipo de don Juan ha desaparecido y su lugar ha sido ocupado por un tipo social:

Ahora su ámbito existencial no es un teatro ni su consistencia de personaje las palabras soñadas por un poeta, sino la realidad misma. «Don Juan» se convierte en

¹ En el Romanticismo el mito ingresa en el género narrativo; la primera versión romántica se debe al músico y escritor E.T.A. Hoffmann quien, en 1813, publica un cuento fantástico, *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit* en el que interpreta la célebre y admirada ópera de Mozart, *Don Giovanni*. La influencia de Hoffmann es fundamental para la interpretación, el significado y, por tanto, el futuro del mito que, a partir de ahora, situará en primer plano diversas facetas del personaje: el don Juan rebelde, en aquellas obras que lo utilizaron para la crítica social o para la sátira (*Don Juan*, de Byron, 1818/24). El incansable y eternamente insatisfecho buscador del ideal, justificación de su donjuanismo, dará lugar al desarrollo y explicación de su búsqueda, sufrimiento y desesperación (*Namouna*, Alfred Musset, 1832), generando una mirada comprensiva hacia el héroe que le abrirá las puertas del perdón y, por ende, de la salvación. Otras versiones privilegian el rasgo de amador irresistible, de hombre cuya capacidad seductora trasciende incluso sus atributos físicos y ante el cual toda mujer se rinde (*Don Juan*, Lenau, escrito en 1844 y publicado en 1851). Pero la mayoría de las versiones se orientan en torno al tema de la salvación de Don Juan, adjudicando a la mujer un nuevo papel: ahora la clave del mito ya no reside en el Muerto, sino en Ana y su relación con don Juan (*Don Juan Tenorio*, Zorrilla, 1840).

² Así, por ejemplo, Stendhal, en su ensayo *Del amor* (1822), despojándolo de sus ropajes idealistas lo convierte en un seductor egoísta, cruel, incapaz de amar y sin ningún tipo de escrúpulo: «en el gran mercado de la vida es un vendedor de mala fe que adquiere siempre y nunca paga [...] Está tan poseído del amor hacia sí mismo que llega hasta el punto de perder la idea del mal que ocasiona y de pensar que en el mundo solo él es capaz de gozar y de sufrir [...] pletórico de sensaciones y de aparente felicidad, se felicita de cuidarse únicamente de sí mismo, mientras ve a los demás sacrificarse por el deber» (Stendhal 1822: 261-2). En esta misma estela, la novela de George Sand, *Lelia* (1833), supone un ataque violento a la figura de don Juan; el personaje es aquí no solo egoísta y cruel, sino también estúpido e incluso grotesco.

un registro clasificatorio de una determinada conducta social descrita usualmente como «donjuanismo», el tipo de hombre que coquetea y seduce a muchas mujeres (Lasaga Medina 2004: 113).

Aunque es necesario precisar que la crítica más destructiva procede de la ciencia, y se concreta en las interpretaciones de renombrados psicólogos y brillantes filósofos que le convierten en un caso clínico: recordemos los estudios dedicados al tema por Gregorio Marañón o por Gonzalo R. Lafora, por ejemplo, cuyas huellas podemos rastrear en algunas de las visiones donjuanescas de la pasada centuria³. Sin duda, las características de la sociedad moderna, la irrupción de la mujer en la literatura, los nuevos modos de vida adulteran el mito convirtiéndolo, en el mejor de los casos, en un vulgar conquistador cuya «edad de plata», sin embargo, «se sitúa en el primer tercio de nuestro siglo, época en que el tema suscitaba auténtica pasión», como acertadamente sostiene Ana Sofía Pérez-Bustamante (1998: 15).

La atracción despertada por el mito de don Juan en los escritores, a comienzos de la pasada centuria, se materializa en las numerosas versiones publicadas en diferentes géneros; recordemos, por ejemplo, las obras de Alberto Insúa (*El alma y el cuerpo de Don Juan*, 1912), los hermanos Álvarez Quintero (*Don Juan, buena persona*, 1918), Juan Ignacio Luca de Tena (*Las canas de Don Juan* (1925), Manuel y Antonio Machado (*Juan de Mañara*, 1927), Jacinto Grau (*Don Juan de Carillana*, 1919 y *El burlador que no se burla*, 1930), Azorín (*Don Juan*, 1922), José Bergamín (*La risa en los huesos*, 1924), Pérez de Ayala (*Tigre Juan. El curandero de su honra*, 1926), Muñoz Seca (*La plasmatoria*, 1931?), Jardiel Poncela (*Pero... ¿hubo alguna vez 11000 vírgenes?*, 1931), Unamuno (*El hermano Juan o el mundo es teatro*, 1934), etc., por citar solo versiones de autores españoles⁴.

Ahora bien, ya desde finales del XIX, no solo los escritores, también las escritoras se interesaron por el libertino utilizando fundamentalmente para su tratamiento la narrativa breve. En este artículo pretendemos mostrar cómo los cambios ideológicos, culturales y sociales de la época generan el dibujo de un donjuanismo desnaturalizado; pero además intentaremos poner de relieve que la elección de este molde genérico, el cuento, que vive una época de gran esplendor⁵, es el responsable de algunas de las transformaciones

³ Pienso en el personaje de Vespasiano Cendón, seductor y feminoide, creado por Pérez de Ayala en la novela, *Tigre Juan o el curandero de su honra* (1926); o en ese don Juan, sexualmente neutro, tal y como lo define Unamuno, su autor, en el prefacio de su obra de teatro, *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929). En la misma senda que los estudios de Marañón, aunque lejos de su influencia, se sitúa la versión de H. R. Lenormand, *L'Homme et ses fantômes* (1921) que pone en escena a un personaje homosexual, narcisista y con complejo de castración.

⁴ Respecto a autores extranjeros, podríamos citar, por ejemplo, las versiones de Edmond Haraucourt (*Don Juan de Manara*, 1898), Fidao-Justiniani (*Le mariage de Don Juan*, 1909), Edmond Rostand (*Le dernière nuit de don Juan*, 1921), H. R. Lenormand (*L'Homme et ses fantômes*, 1921), Menotti del Pichia (*A angústia de D. João*, 1922), Michel de Ghelderode (*Don Juan ou les amants chimériques*, 1928), o Théophile Gautier (*La comédie de la mort*, 1838).

⁵ El auge del género cuento es visible sobre todo en el importante número de publicaciones en la prensa periódica, las colecciones de cuentos o los concursos literarios, convirtiéndose en una manifestación literaria de moda y, tal vez por ello, cultivado por un nutrido número de los más importantes escritores de fin de siglo. Ana Casas explica algunas de las causas que justifican la aceptación y éxito de este género, concretamente en su modalidad fantástica: «el cuento fantástico del cambio de siglo manifiesta una insatisfacción con respecto al positivismo y al realismo, o lo que es lo mismo, manifiesta una insatisfacción con respecto a los principios de verosimilitud operantes en la segunda mitad del XIX a través de las poéticas realistas. Dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón y, como a

operadas en el mito causadas por las exigencias del género, cuya corta extensión obliga a una ineludible condensación de motivos.

Aunque como sabemos el caldo de cultivo para la definitiva emergencia de las mujeres en la literatura comenzó a fraguarse en el siglo XIX, fundamentalmente en la segunda mitad (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o María Pilar Sinués), habrá que esperar hasta los primeros años del XX para ver el fruto de la pluma de un notable grupo de mujeres que hicieron de la literatura su profesión; estoy pensando en María Lejárraga, Concha Méndez, Zenobia Camprubí o María Teresa León, entre otras, que, del mismo modo que había sucedido con las pioneras, fueron desatendidas por crítica y lectores, desatención que en términos generales aún hoy permanece⁶. Conviene en este punto para ser ecuánime, abrir un paréntesis y recordar que entre aquellas precursoras y estas profesionales una eminente escritora, aludo a Emilia Pardo Bazán⁷, contribuyó de manera muy destacada a construir el imprescindible puente por el que las innovadoras de los albores del siglo pasado pudieron caminar sobre terreno más firme. La progresiva, aunque lenta, emergencia social de la mujer, sumada a la labor transgresora de códigos literarios finiseculares llevada a cabo por las escritoras empezará a dar paso a un nuevo modelo femenino, entre cuyos objetivos se plantea desterrar la figura de la mujer como «ángel del hogar», o dicho de manera más explícita, borrar un modelo de mujer cuyas actividades se desarrollan exclusivamente en el marco doméstico, en la esfera privada, tanto en calidad de hija, como de esposa y madre⁸.

Pero volvamos a don Juan. Las versiones del drama escritas por mujeres a comienzos del pasado siglo fueron escasas. Una de esas versiones, tal vez la que alcanzó mayor entidad y popularidad, fue *Las hijas de don Juan*, de Blanca de los Ríos, novela breve publicada en 1907; en ella la autora nos presenta a la mujer como víctima de don Juan⁹, situación prácticamente idéntica a la que soporta la protagonista de la obra *Don Juan de*

principio de siglo, no se rechazan las conquistas de la ciencia, pero se niega que esta sea el único instrumento para captar la realidad» (Ana Casas 2008: 357)

⁶ «Si algo es común a la gran mayoría de las escritoras que viven en las primeras décadas de la pasada centuria -y no solo en el ámbito del español- es el olvido, o cuando menos, el desconocimiento en la actualidad de su obra y sus actividades. Sin embargo, es ese un momento importante: cuando, entre los grandes cambios que vive la sociedad occidental, la mujer empieza a aportar a la literatura -como a otras parcelas culturales y sociales- abundantes innovaciones, producto de un modo distinto de observar el mundo, bajo una nueva mirada, la mirada femenina...» (Ángela Ena Bordonada 2007: XIII).

⁷ Pueden consultarse para el estudio de este tema, entre otras publicaciones, las siguientes: Bravo Villasante (1973), González Herrán (1989), Freire López (ed.) (2003), y Pardo Bazán (1999).

⁸ La imagen del «ángel del hogar» tiene su origen en *The Angel in the House*, una sencilla historia de amor en verso escrita por el poeta inglés Coventry Patmore, publicada en 1854, en recuerdo de su primera esposa. La obra, dirigida a la mujer, tuvo una muy rápida difusión en la prensa y narrativa europeas de la segunda mitad del siglo XIX. No son pocas las feministas que reaccionaron en contra de las posiciones que la obra de Patmore presenta, citaremos, por ejemplo, a Virginia Woolf quien en «Profesiones femeninas» (en Woolf 1924: 284-289) satiriza el ideal femenino representado en el poema. Véase Ángela Ena Bordonada (2001).

⁹ La obra aparece el 18 de octubre de 1907, en la publicación periódica «El cuento semanal». Su protagonista es un decadente Don Juan, casado con una mujer vulgar y padre de dos hijas, Dora y Lita, frustrado y obsesionado con la figura materna. Esta figura, la materna, que despertará en el personaje sentimientos de compasión y de culpa, en contraposición a la tradicional ausencia de madre en el escenario donjuanesco, constituye el factor más innovador de la obra de Blanca de los Ríos. La acción se desarrolla en un patético entorno familiar que va degradándose hasta un fatal desenlace: la muerte por tuberculosis de Dora, la huida con un amante de Lita quien termina en la prostitución y un padre sumido en la más absoluta miseria. Al final, asistimos al suicidio de Don Juan consciente de ser responsable de la destrucción de su familia.

*España*¹⁰, escrita por María Lejárraga en 1921¹¹, a pesar de la distancia temporal que media entre ambas piezas. Afirma Nerea Aresti que «Ambas escritoras [se refiere a Blanca de los Ríos y a Lejárraga] subrayaron la acción destructiva del personaje sobre las mujeres y particularmente sobre la descendencia» (2001: 151) y, aunque reconoce que esta perspectiva no es exclusiva de autorías femeninas, considera que tal condición favorece el énfasis puesto por ambas en el mismo tipo de problemas.

Sin embargo, como veremos, no es ese el papel otorgado al personaje femenino en todos los casos. En 1908, Ángeles Vicente¹² publica un libro de cuentos, *Los buitres*, título que corresponde también al primero de los que componen la colección. Entre los doce cuentos que la obra contiene vamos a detenernos en uno cuyo título anuncia de manera explícita el tema tratado: *La derrota de Don Juan*. Se trata de una pieza de teatro muy breve, en clave paródica, que contiene el primer tratamiento del donjuanismo que la autora nos ofrece. El relato en cuestión poco tiene que ver con los demás que conforman el libro al que su editora, Ángela Ena Bordonada (2006: 20), en su estudio preliminar, adscribe a la literatura fantástica con incursiones en lo sobrenatural, el terror o el espiritismo, pero que también abordan la experimentación biológica y las innovaciones técnicas, temas estos últimos «poco habituales en la literatura española de su época y menos en la obra de una mujer. Es una nota más de la singularidad de esta escritora»¹³, confirmando que la obra de Vicente representa el pensamiento de una mujer adelantada a su tiempo¹⁴.

¹⁰ Ignorando que es su hija natural, Don Juan intenta seducir a Casilda sin lograrlo, porque la joven ha sido educada por su madre, burlada y abandonada por Tenorio años atrás, para defenderse de las malas artes de los donjuanes de las que ella ha sido víctima. Para explicar el celo sobre su castidad Casilda le da a leer a don Juan el papel que su madre le dio en su lecho de muerte, y que contiene las antiguas e incumplidas promesas del burlador; tras la lectura en voz alta por Don Juan, Casilda, con exaltación, exclama: «¡Don Juan!, ¡Don Juan! ¡En nombre de todas las mujeres que han llorado por engaños de amor, yo te maldigo!» (Lejárraga/Martínez Sierra 1921: 122). Finalmente, cuando descubre que ese hombre es su padre, le grita con odio y desprecio infinito «¡Cobarde! ¡Cobarde!» (Lejárraga/Martínez Sierra 1921: 125).

¹¹ Argumenta Laura Dolfi que, en 1921, María Lejárraga, con la firma de Gregorio Martínez Sierra, escribe y publica la obra de teatro *Don Juan de España*; ella, María Lejárraga, y no su esposo, Gregorio Martínez Sierra, sería la verdadera autora de esta pieza. Concretamente, en la nota número 12, y apoyándose en el estudio de Patricia W. O'Connor (1987), mantiene lo que sigue: «ha quedado claro solo en los últimos años el relevante papel que María Martínez Sierra ejerció en la composición de las obras teatrales firmadas por su marido. En efecto, como ella misma declaró, si al comienzo redactaban juntos las comedias, con el paso del tiempo y con el aumento de los compromisos teatrales y editoriales de Gregorio, acabó siendo ella la única y verdadera autora de los textos» (Dolfi 1998: 97).

¹² Ángeles Vicente García sigue siendo hoy una escritora muy desconocida. Rescatada del absoluto olvido para los lectores gracias a las investigaciones llevadas a cabo por Ángela Ena Bordonada, responsable además de la edición de sus dos libros de cuentos, ediciones que hemos utilizado para este artículo. Esta es la escueta información que de esta singular mujer proporciona la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*: Nació en Murcia en 1878; contaba diez años cuando su familia se traslada a América, donde reside hasta los veintiocho años Allí inicia sus colaboraciones en prensa. Regresa a España a los veintiocho años, se casa, enviuda y vuelve a América el 28 de octubre de 1916. Escribió dos libros de cuentos, *Los buitres* (1908) y *Sombras: cuentos psíquicos* (1910) y dos novelas, *Teresilla* (1907) y *Zeze* (1909).

¹³ Todas las citas corresponden a la edición de Ángela Ena Bordonada (Vicente 2006).

¹⁴ El prólogo de Felipe Trigo para su debut literario, la novela *Teresilla*, ratifica la afirmación de Ena Bordonada y el cosmopolitismo de la autora: «Ángeles Vicente de Elormendi es una joven y bella artista que nos envía la América del Sur. Tal vez nació en mediterráneas costas; pero vuelve del mundo en cosmopolita [...]... Bella, joven... y artista del esquivo y orgulloso arte de escribir [...] Descansó últimamente dos años en Milán, y desde Milán vino a Málaga, a Madrid... y habla en malagueño, en madrileño, en parisién y en milanés... aunque no quiera. Habla en todo, tanto que ha podido entenderse en Unamuno, desde Italia, con el Sr. de Unamuno; en poeta con Vaamonde, y ahora conmigo en humildísimo cristiano de novelista terrenal (Trigo 1907: 7 y 16). Con la frase «entenderse con Unamuno», Trigo se

El argumento de la obra es sencillo: Adolfo Santori, un maduro donjuán, y Raquel, una célebre y bella artista, conversan ante la chimenea del salón del hotel en el que ella se hospeda. Él le declara su amor utilizando diferentes estrategias, ella se ríe de él mofándose de sus caducos recursos de conquistador trasnochado.

El diálogo entre ambos muestra con claridad el concepto que Vicente ostenta del popular seductor quien, por otra parte, se ve desposeído de su naturaleza mítica en la mayoría de las numerosas versiones escritas en la pasada centuria. El título *-La derrota de Don Juan-* y la descripción de Santori en la acotación que abre la pieza, «cuarentón donjuanesco, presumido y jactancioso» (2006: 149), alerta al lector de que no será capaz, como se propone, de seducir a Raquel, quien, tras decirle que no cree en su amor, lo ridiculiza y se burla de todos los recursos que pudiera poner en marcha para lograrlo: su promesa de absoluta subordinación a la mujer, el requiebro, el sacrificio, el amor predestinado, el llanto o la súplica:

RAQUEL.- ¿[...] Ha empleado usted conmigo el mismo sistema que emplearía probablemente para seducir a una modista... ¿Cree usted que a una mujer de talento se la conquista de esa manera? Es decir, ni de esa, ni de ninguna. Una mujer de talento se entrega porque sí, porque así le place...

SANTORI.- Tiene usted unas ideas...desconcertantes. (Vicente 2006: 152)

RAQUEL.- [...] ¿Cree usted que llamándome guapa, y diciéndome que está loco de amor... va usted a conquistarme? (Vicente 2006: 153)¹⁵

SANTORI.- ¿Y si yo le probase a usted que la amo con todo el alma?

RAQUEL.- ¿Y cómo?

SANTORI.- [...] Pídame lo que quiera... Estoy dispuesto a todo.

RAQUEL.- También conozco ese registro... ya desacreditado... Suele dar resultado con las burguesas poco ilustradas.

SANTORI.- ¿Y no concibe usted que puedan existir dos almas grandes predestinadas a amarse y comprenderse... como las de Eloísa y Abelardo?

RAQUEL.- [...] Otro registro desacreditado... Ese es de efecto sin embargo con las niñas románticas, lectoras de novelas por entregas. (Vicente 2006: 154-5)

SANTORI.- [...] Ya lo ve usted, estoy a sus pies, rendido y humillado, y no es mentira que hay lágrimas en mis ojos.

RAQUEL.- ¿Lágrimas? Ese es el último registro, la última trinchera, pero tampoco da resultado... a no ser con las jamonas sensibles (Vicente 2006: 156).

Las tretas de don Juan podrán engañar a modistillas, burguesas ignorantes, niñas románticas e ingenuas, jamonas sensibles, pero no a una mujer inteligente y moderna, como Raquel para quien Santori es «el más interesante resumen de todas las vulgaridades amorosas» (Vicente 2006: 155).

refiere a la correspondencia habida entre ambos. Sobre el contenido de ocho de estas cartas, hasta el momento, inéditas y que se conservan en la Casa Museo de Unamuno en Salamanca, y sobre la información biográfica que de la escritora contienen, es interesantísimo el trabajo de Sara Toro Ballesteros (2011).

¹⁵ En este parlamento de Raquel, su creadora, Ángeles Vicente recuerda lo relativo del concepto de belleza, y reivindica la inteligencia de las mujeres por encima de sus atributos físicos: «la hermosura es una de tantas cosas puramente convencionales. Yo, por ejemplo, puedo ser para usted un ídolo de belleza, y en cambio para un mongol, un monstruo de fealdad [...] me han dicho tantas veces que soy guapa... que ya, aunque lo fuese, me tendría sin cuidado, no me interesaría, por falta de novedad» (Vicente 2006: 153).

El diálogo termina con un besamanos convencional seguido de un breve monólogo de Raquel que condensa el programa ideológico de la autora:

RAQUEL.- (*Sola, riendo estrepitosamente*) ¡A esto han descendido nuestros burladores! ¡Pobre humanidad!... ¡El feminismo se impone! (Vicente 2006: 158)

Ángeles Vicente coloca a la mujer en este cuento en el centro de la historia, reivindicándola. Ella es la verdadera protagonista, la que domina y controla la situación. Raquel, como sostiene Sara Toro Ballesteros, «en su lucha por desacreditar los carpetovetónicos modelos femeninos, representa a la nueva mujer del siglo XX» (2013: 338), la que, conocedora de las anacrónicas técnicas del conquistador, expresa su desdén e indiferencia hacia él, incluso su desprecio, con un discurso irónico y sarcástico que dibuja a un fatuo, anticuado, ridículo y absurdo mujeriego. Pero ese lamento final - ¡Pobre humanidad!- traduce el desacuerdo con la inversión de papeles. Lo que se busca no es que la mujer suplante al hombre, sino que ambos se rebelen contra el orden tradicional impuesto.

Examinado de cerca, podemos comprobar que, para llevar a cabo esta inversión paródica, solo ha necesitado un nombre y un adjetivo: el primero en el título -«Don Juan»- y el segundo en la acotación que precede al inicio del diálogo -«donjuanescos». Con ellos basta para orientar la lectura, esto es, para que el lector identifique a Santori con don Juan. Pero si obviamos ambos nada queda en este personaje masculino del mito secular, solo el hombre que nace cuando el mito muere y cuya historia nos deja indiferentes. Por ello, esta versión de Ángeles Vicente, y muchas otras que podríamos sumar escritas en el siglo XX, confirman las palabras de Ignacio-Javier López cuando sostiene que:

El donjuanismo ha de ser entendido inicialmente en el contexto de ataque al convencionalismo, de la novela postromántica: aparecido en la novela de 1880, el donjuanismo parodia la tendencia mítica [...]. Resultando de la operación destructiva y a la vez generadora que caracteriza el funcionamiento de la parodia, el donjuán no es una degradación de Don Juan, simplemente porque es otro personaje diferente de aquél; o, en otras palabras, porque es otro objeto, una representación diferente (López 1986: 18-19 y 27).

Don Juan ya no es el mito que recorre transversal y secularmente la literatura occidental; despojado de trascendencia, vulgarizado, transformado en un hombre común, se convierte en este tipo de reelaboraciones en un nuevo personaje. No estamos aquí ante una más de las muchas actualizaciones del mito, sino frente al medio para denunciar una determinada situación social en la que se seguía relegando a la mujer al ámbito familiar y doméstico, la excusa perfecta que, apoyándose en la memoria colectiva del mito, en esa especie de patrimonio común de todos conocido, se coloca al servicio de una justa causa ideológica. Denunciar a don Juan como símbolo de la virilidad, mantener una posición crítica ante esta especie de héroe nacional masculino suponía abrir cauces, despejar obstáculos para el todavía difícil camino de la liberación femenina. Por ello estamos de acuerdo con Nuria Jiménez López cuando sostiene que Don Juan está ahora en manos «enemigas», y precisa el porqué de su aseveración:

Pero ahora llegaba el momento de poner sobre la mesa todas las carencias del personaje haciendo ver que la derrota de Don Juan significaba el triunfo de cuantas

aquellas habían venido siendo burladas incansablemente durante siglos. Es decir, estas nuevas escritoras trabajarán en la línea de desprestigiar la figura mítica en beneficio propio, en un intento de rebelarse contra todo aquello que se les había venido imponiendo durante lustros, sin haber tenido ni tan siquiera derecho a réplica (Jiménez-López 2012: 54).

Dos años más tarde, en 1910, Ángeles Vicente publica el libro *Sombras. Cuentos psíquicos*. El volumen contiene catorce relatos que, pese a su variada temática, presentan como constante la crítica social, aunque más atenuada que en el libro anterior. Uno de los relatos, el que ocupa el noveno lugar, descubre su tema desde el mismo título: «La última aventura de Don Juan». Se trata de un relato muy breve dividido en tres partes que podrían asimilarse a la tríada clásica de planteamiento, nudo y desenlace, aunque con algunos y relevantes desajustes¹⁶.

La historia narrada podría extractarse del siguiente modo: Don Juan, sintiéndose viejo, cansado y aburrido, deambula por las calles de la ciudad:

Su ánimo estaba decaído; se sentía viejo, casi agotado. Desde que las conquistas amorosas, único objeto de su vida, le resultaban cada vez más difíciles, se moría de aburrimiento: ya no tenía amantes que suspirasen por él; su presencia ya no causaba asombro, aunque todavía era arrogante su figura (Vicente 2007: 59).

De pronto, una mujer enlutada se detiene ante él y le pide ayuda. Don Juan, creyendo que podrá vivir una nueva aventura, se siente rejuvenecer y se reaviva su antiguo vigor («en su espíritu renació instantáneamente su antigua potencia, gozándose ante la posibilidad de una nueva aventura», 2007: 59), pero ella le tiende una trampa fatal. En el hospital, donde le han operado, sus amigos le acompañan y se compadecen de él porque ha perdido «la máquina que ponía en movimiento el único fin y objeto de su vida...» (Vicente 2007: 62). Ya en casa, restablecido pero desesperado, humillado y sin esperanza, decide enrolarse como voluntario para combatir en la guerra de África y ganar «una muerte gloriosa que lo desquitara», pero la muerte, «con esa veleidad femenina, se complacía en coquetearle [...] y nunca se dignó ni siquiera a rozarle» (Vicente 2007: 63). Después de demostrar su valentía y heroicidad, arriesgándose cada día, en una de sus audacias cae prisionero. El Sultán, que conocía, e incluso admiraba, sus hazañas donjuanescas, ordena que le cuelguen por el órgano viril y descubre decepcionado que es un eunuco. Creyendo el Sultán que procedía con la máxima crueldad le condena entonces al servicio y custodia de sus odaliscas. Pero don Juan se da cuenta de que no todo se ha perdido, todavía le queda una fascinante herramienta:

¡Pobre Sultán! Nunca podrá saber las infidelidades de sus mujeres, porque no conoce los fenómenos psíquicos, y no puede sospechar cómo don Juan, al descubrir que le quedaba un órgano fluídico, supo librarse del martirio (Vicente 2007: 63).

El breve resumen del cuento revela el nivel de degradación al que es reducida la figura mítica. No es suficiente el retrato de un viejo, agotado y aburrido donjuán («un hombre de mediana estatura, flaco y demacrado»), por el que ninguna mujer se interesa

¹⁶ Así, por ejemplo, el verdadero desenlace del cuento no ocupa la totalidad de la tercera parte, sino solo sus últimas líneas.

(«ya no tenía amantes que suspirasen por él; su presencia ya no causaba asombro»)¹⁷, Ángeles Vicente somete al personaje a un cruel castigo que podemos calificar, desde su perspectiva, de ejemplar: amputar su miembro viril. El castigo adquiere de este modo un carácter simbólico: por un lado supone la muerte del mito y por otro, ya libre de obstáculos, la definitiva liberación de la mujer.

Recordemos que, en las primeras décadas del pasado siglo, una de las diversas fórmulas de subversión del donjuanismo discurre hacia modelos que, imitando el comportamiento masculino, generan una forma de proceder a la que algunos estudiosos han bautizado como donjuanismo femenino¹⁸. Pues bien, en este cuento, Ángeles Vicente nos ofrece uno de esos modelos: la mujer enlutada que al comienzo del relato se acerca a Don Juan, y a quien este creyó seducir, no solo obtiene todo lo que desea de él, sino que además logra, antes de abandonarle, vengarse despiadadamente del seductor «por las lágrimas que había hecho derramar a todas las Ineses» (Vicente 2007: 62). Esta joven manipuladora, que cubre su rostro con un tupido velo, nos recuerda al prototipo de mujer fatal.

No obstante, y dejando al margen la indiscutible huella de la versión de Byron¹⁹, la estancia de don Juan en el harén, con la que termina el relato, demuestra que no ha mudado de costumbres. Imbatible hasta el final, continúa seduciendo mujeres, aunque ahora utilice otros procedimientos con los que es capaz de incitar y lograr la infidelidad de las odaliscas. Don Juan descubre el poder de lo que la autora llama «su órgano fluídico» que le libera del martirio al que creyó condenarle el Sultán.

La obra de Ángeles Vicente y, en particular sus versiones donjuanescas nos descubren una mujer adelantada a su tiempo que perseguía con sus actos y sus escritos socavar el sistema tradicional burgués, basado en anticuados, injustos y decadentes valores, para, colocando la razón en un lugar de privilegio, lograr una sociedad más justa y mejorar el papel y la situación de la mujer en esa nueva sociedad.

Bibliografía

- ARESTI, Nerea. (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XIX*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del País Vasco.
- BECERRA, Carmen. (1997). *Mito y Literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen. (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid. Magisterio Español.

¹⁷ Ambas citas en Vicente 2007: 59.

¹⁸ Aunque no todos los estudiosos están de acuerdo con la existencia de este fenómeno; así, a juicio de Lourdes Ortiz, «no existe un donjuanismo femenino. Ni ahora, ni antes. Aunque en nuestros días tal vez podríamos encontrar algunos casos que en la apariencia y en el comportamiento se aproximan al modelo. [...] la figura del Don Juan, el del mito, el trasgresor, el burlador, fenece a finales del siglo XIX» (Ortiz 2007: 243).

¹⁹ En uno de los episodios de la versión de Byron, *Don Juan* (largo poema narrativo, dividido en 17 cantos, escrito entre 1818 y 1824, e inacabado a causa de la muerte del poeta), Don Juan es vendido como esclavo en el mercado de Estambul y conducido al harén de la cuarta esposa del Sultán.

- CASAS, Ana. (2008). «El cuento modernista español y lo fantástico». En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: primer Congreso internacional de Literatura fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid. Universidad Carlos III. 358-378.
- DOLFI, Laura. (1998). «Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra». En Pérez-Bustamante (ed.) (1998). 95-127.
- ENA BORDONADA, Ángela (2001). «Jaque al “ángel del hogar”. Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX». En María José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000)*. Córdoba. Universidad de Córdoba. 89-112.
- . (2006). «Introducción» a Vicente (2006). 5-42.
- . (2007). «Prólogo» a Vicente (2007). Madrid. Ediciones Lengua de Trapo. XI-XLIII.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a (ed.). (2003). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (1989). «Emilia Pardo Bazán y el Naturalismo». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 514. 17-18.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Nuria. (2012). *La desvirtuación del mito de Don Juan en las escritoras españolas del primer tercio del siglo XX*. TFM dirigido por Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid. [Disponible en internet](#) [última consulta: 25-10-2017].
- LASAGA MEDINA, José. (2004). *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid. Síntesis.
- LEJÁRRAGA, María y Gregorio MARTÍNEZ SIERRA. (1921). *Don Juan de España*. Madrid. Editorial Estrella.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier. (1986). *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*. Barcelona. Puvill Libros.
- O'CONNOR, Patricia W. (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid. La Avispa.
- ORTIZ, Lourdes. (2007). *Don Juan, el deseo y las mujeres*, Sevilla. Fundación José Manuel Lara.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1999) [1916]. *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid. Cátedra/Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía. (1998). «Sagas y fugas de Don Juan». En Pérez-Bustamante (ed.) (1998). 6-15.
- . (ed.). (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y Cine*. Madrid. Cátedra.
- STENDHAL. (1822). *Del amor*. Barcelona. Nauta, 1973.
- TRIGO, Felipe. (1907). «Prólogo» a Vicente (1907). 7-25.
- TORO BALLESTEROS, Sara. (2011). «Esculpir la niebla. Ocho cartas inéditas de Ángeles Vicente a Unamuno». *Journal of Hispanic Modernism*. 2. 1-20. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-09-2016].
- . (2013). *Viaje al mundo de las almas. La narrativa breve de Ángeles Vicente*. Tesis doctoral dirigida por Amelina Correa Ramón y Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Granada. [Disponible en internet](#) [última consulta, 25-10-2017].

- VICENTE, Ángeles. (1907). *Teresilla*. Madrid. Librería Pueyo.
- . (2006) [1908]. *Los buitres*. Edición e introducción de Ángela Ena Bordonada. Murcia. Editora Regional.
- . (2007) [1910]. *Sombras. Cuentos psíquicos*. Edición y prólogo de Ángela Ena Bordonada. Madrid. Ediciones Lengua de Trapo.
- WOOLF, Virginia. (1966). *Collected Essays*. London. The Hogarth Press.