

EL MITO Y SU CIRCUNSTANCIA EN LA ESPAÑA DE ORTEGA: UNA PROPUESTA DE REGENERACIÓN DE MARÍA MARTÍNEZ SIERRA

Myth and its Circumstance in the Spain of Ortega: A Proposal
for Regeneration by María Martínez Sierra

BEGOÑA ALONSO MONEDERO

Universidad de Burgos

mbamonedero@ubu.es

RESUMEN

Este trabajo analiza cómo *Don Juan de España* encierra un intento de configurar en escena la imagen de un nuevo proyecto nacional, forjado en los ideales de regeneración patriótica de principios del siglo XX, a través de una nueva hermenéutica de los mitos tradicionales (Don Juan y también Don Quijote). La dramaturga María Martínez Sierra muestra su adhesión desde el escenario a ese nuevo proyecto de la llamada Generación del 14, «la primera que no ha negociado nunca con los tópicos del patriotismo», según reconocía Ortega. El lenguaje dramático —personajes, motivos y recursos con que la tragicomedia subvierte valores simbólicos tradicionales— reorienta el mito donjuanesco hacia un nuevo discurso identitario de la España de las primeras décadas del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Regeneracionismo, María Lejárraga, Ortega y Gasset, Mito, Don Quijote, Don Juan

ABSTRACT

This paper analyzes how *Don Juan de España* is an attempt to set on stage the image of a new national project, shaped on the archetypes of patriotic regeneration of the early twentieth century, through a new hermeneutics of traditional myths (Don Juan and also Don Quixote). The playwright María Martínez Sierra shows her support from the stage to the new project of the so-called Generation of 14, «the first that has never negotiated with the topics of patriotism», according to Ortega. The dramatic language—characters, topics and resources with which the tragicomedy subverts traditional-symbolic values—redirects the Don Juan myth into a new identity discourse of Spain in the early decades of the last century.

KEYWORDS: Regeneration, María Lejárraga, Ortega y Gasset, Myth, Don Quixote, Don Juan

EL PERSONAJE DE DON JUAN concebido por María Martínez Sierra (María de la O Lejárraga) para su *Don Juan de España*, la tragicomedia publicada bajo la firma de su esposo Gregorio Martínez Sierra, alcanza nuevos matices en las primeras décadas del siglo xx, al ser permeable a la coyuntura española y europea del momento en que se escribió. El trasfondo de la I Guerra Mundial (1914-1918), las reivindicaciones de un feminismo creciente en España y en Europa, así como el proyecto liderado por Ortega y Gasset de una «nueva política» para la modernización de la sociedad española, son algunas de las claves en la comprensión del nuevo giro en la trayectoria del mito.

La obra, estrenada en el Teatro Eslava de Madrid y publicada por el sello editorial de La Estrella el mismo año de su estreno en 1921, es el fruto de un proyecto largamente acariciado por los Martínez Sierra, que siempre habían querido contar con su propia versión de *El burlador de Sevilla*, y cuyo entusiasmo compartieron con Manuel de Falla en París en 1913. El periodo de tiempo que abarcan esas fechas es el de los años en que se va gestando el Don Juan en distintos lugares europeos, Madrid, París, Viena, Berlín, etc. según nos va contando su autora María Martínez Sierra en sus memorias. Prueba de que, como ella misma dice, es una de sus favoritas, son las abundantes explicaciones de su génesis y factura. Un «juego de ingenio», un trabajo «hecho a conciencia y en conciencia» que nos avisa sobre el alcance de su sentido (2000, 138 y ss.). A pesar de que la atención que ha suscitado esta versión de Don Juan se haya centrado más en la vertiente escenográfica y musical (Dolfi 1998), creo que debemos reconsiderarla a la luz de otros aspectos de carácter ideológico y cultural que la comprometen con su tiempo, como ya planteé con anterioridad (Alonso 2014).

En este trabajo trataré de destacar cómo *Don Juan de España* encierra un intento de configurar en escena la imagen de un nuevo proyecto nacional forjado en los ideales de regeneración patriótica de principios del siglo xx, a través de una nueva hermenéutica de los mitos tradicionales (Don Juan y también Don Quijote). La dramaturga muestra su adhesión desde el escenario a ese nuevo proyecto de la llamada Generación del 14, «la primera que no ha negociado nunca con los tópicos del patriotismo y que [...] al escuchar la palabra España no recuerda a Calderón ni a Lepanto, no piensa en las victorias de la Cruz, [...] sino que meramente siente, y esto que siente es dolor», según reconocía Ortega en su conferencia «Vieja y Nueva política», en el Teatro de la Comedia, el 23 de marzo de 1914 (1983,

268). El lenguaje dramático —personajes, motivos y recursos con que la tragicomedia subvierte valores simbólicos tradicionales— reorienta el mito donjuanesco hacia un nuevo discurso identitario de la España de las primeras décadas del siglo pasado.

El escenario le prestó a María Lejárraga, en una época previa a la de su actividad política, una tribuna desde la que afirmar y propugnar una «nueva España». En obras como *Don Juan de España* se revela una nueva intención dramática en conexión con su tiempo, que va más allá del modelo, hoy «anacrónico» por modernista, «de sentimentalismo, vaga nostalgia, teatro de ensueño, amores lánguidos y etéreos, [...] más atentos a la divagación íntima de las almas que a la sociedad y al ambiente en donde han de moverse encarnadas» (Gullón 1961, 10).

El *Don Juan de España*, de Martínez Sierra, como ya apuntó la crítica de *Andrenio* (Gómez Baquero 1921) unos días después del estreno, ofrecía más que una nueva creación dramática, una nueva *interpretación* del mito (e insiste él mismo en esta palabra). Es, sin duda, una versión circunstanciada, condicionada por la realidad española y europea del momento, del personaje universal. Aunque lo tardío del estreno haya oscurecido la conexión de la obra con los primeros años de la Guerra europea y su contexto intelectual, su interpretación muestra sintonía con ideas que Ortega vierte especialmente en aquel momento en sus *Meditaciones del Quijote* ([1914] 2001), que tienen que ver con mirar la realidad y la tradición, reinterpretándola, teniendo en cuenta el punto de vista o el momento histórico desde el que se hace, y paralelamente con el nuevo proyecto de ciudadanía que se va fraguando.

Ciertamente, fue José Ortega y Gasset quien, en junio de 1921, pocos meses antes del estreno de la obra en noviembre del mismo año, reclamaba desde las páginas de *El Sol*, en un artículo titulado «Introducción a un don Juan», la *repatriación* de este mito, es decir, un don Juan «de España» (Ortega y Gasset 1947)¹. Podría tratarse de un artículo más entre otros

¹ En realidad, las reflexiones de José Ortega y Gasset sobre la figura de don Juan publicadas en *El Sol* (“Meditación de don Juan”) tienen su origen en dos conferencias pronunciadas en la Residencia de Estudiantes los días 10 y 24 de mayo de 1921. Como recuerdan Dougherty y Vilches de Frutos (1990), en esos años, el personaje de don Juan aparecía en la escena en versiones paródicas que denotaban ya la crítica y el cansancio de la figura y también de una de sus versiones más populares, la de José Zorrilla. La prensa periódica se hace eco de opiniones a favor o en contra de la tradición, pero también de lo que significa la figura de don Juan (28-29).

muchos artículos, conferencias u obras literarias que versaban sobre un tema literario de gran fortuna en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. La ambigüedad del título o la indeterminación del personaje («un Don Juan») no permiten, de partida, relacionarlo con el que se iba a estrenar en el Teatro Eslava varios meses después. Por otra parte, en el cuerpo del artículo se omite cualquier referencia explícita al firmado por Martínez Sierra. Sin embargo, el cotejo de los motivos o rasgos con los que Ortega «compone» el Don Juan de su artículo con los de la obra de Martínez Sierra revela innumerables puntos de concomitancia que permiten intuir, e incluso concluir, el perfecto conocimiento de la obra dramática por parte del filósofo y su determinación de apadrinarlo e «introducirlo en los escenarios» en la encrucijada de los años veinte por compromiso y solidaridad con las ideas promovidas en la interpretación del mito.

Destacamos, en la interpretación de Ortega, motivos comunes que consideramos significativos, como por ejemplo: la idea de repatriar al turbulento personaje, su destino de ser perfeccionado en manos españolas, de dejar de ser tosco y primitivo, su necesidad de darle otro valor al tema tradicional para dar a luz un nuevo símbolo, una creación ideológica o estética. Para ello habrá que «eliminar de la tradición rasgos perturbadores y, a veces, a volver trozos de ella al revés» (1947, 123). «Quisiera buscar otro Don Juan que el de Zorrilla», añade, extraer lo que tiene de «espíritu universal» (1947, 125). Aunque «no hay leyenda más española», ni conoce «tema más propio para un *ballet* del gusto que ahora ensayan algunos rusos geniales» (1947, 126)². Insiste en el aire de pintura barroca de la leyenda, en que lo histórico tiene un significado universal, en la importancia de la razón geográfica o «topográfica» según la cual en cada lugar se halla preformado un estilo peculiar de vida; por ejemplo, en Toledo, ciudad imperial, todo recuerda «la sangre de los guerreros muertos en las guerras milenarias alrededor de la ciudad [...] Durante siglos debió ser la vida de Toledo una prisión que los prisioneros mismos habían de defender» (1947, 131). Consciente de la censura que ha cosechado el personaje, reclama una visión más distante para Don Juan, con perspectiva, y más favorable. Por encima de sus gestos está su capacidad de heroísmo y de entregar la vida a cambio de un ideal (como ocurre finalmente en el *Don Juan de España*).

² Recordemos que los *Ballets russes* de Sergei Diaghilev habían llegado a España en 1916 y que en 1917 se estrena en el Teatro Eslava de Martínez Sierra la pantomima *El corregidor y la molinera*.

La muerte lo acompaña como una sombra poniendo límites a la persecución de ese ideal. Y concluye extendiendo el valor del mítico personaje a toda la historia: «La historia nos presenta en su amplísimo panorama la peregrinación de nuestra especie por el vasto repertorio de los ideales y certifica que fueron, a la vez, encantadores e insuficientes. ¿No es cierto que la historia toda, mirada bajo cierto sesgo, adopta una actitud donjuanesca?» (Ortega y Gasset 1947, 137).

Como trataremos de ver, no solo en ese Don Juan «introducido» por Ortega, se apuntan algunos motivos clave de *Don Juan de España*; otros vínculos pueden trazarse entre la actividad intelectual y periodística del filósofo con los Martínez Sierra. No es objeto, sin embargo, de este trabajo estudiar la historia de las relaciones entre estas personalidades de la vida madrileña del momento, estudio que, por otra parte, tendría gran interés. Pero sí mostrar en el nivel textual las conexiones literarias que revelan una comunidad de ideas, un lenguaje simbólico o una interpretación común sobre el mito, ligado a un proyecto compartido de carácter cívico que surge en las primeras décadas del xx en torno a la figura de Ortega y Gasset y al que los Martínez Sierra se adhieren.

Ese proyecto fue presentado públicamente en el Teatro de la Comedia, el 23 de marzo de 1914 cuando Ortega pronunció su conferencia «Vieja y Nueva Política», en lo que acabó convirtiéndose en el acto fundacional de la «Liga de Educación Política». La conferencia fue publicada por la editorial Renacimiento, el sello editorial regido por Gregorio Martínez Sierra y José Ruiz-Castillo en que Ortega comienza a publicar sus primeras obras³. Meses antes, en enero de 1914, cuando sale a la luz el primer número de la revista *España. Semanario de la vida nacional*, con idea de ser el órgano que dé voz a la Liga de Educación Política, entre los redactores oficiales de la revista que suscriben el manifiesto «España saluda al lector y dice...» está, junto a Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio D'Ors y Juan Guixé, el nombre de Gregorio Martínez Sierra⁴.

³ En el *Catálogo de Editorial Renacimiento* de 1915, p. 11, figuran por este orden las siguientes obras de Ortega: *Meditaciones del Quijote*, *Vieja y Nueva Política*, *Personas, obras, cosas*. Sobre Renacimiento ver Sánchez García (2002).

⁴ Muestra de la colaboración de Gregorio Martínez Sierra en los proyectos de Ortega, en esos años cruciales de su salida al público, es una carta en la que alude al nuevo proyecto que emprende Ortega, una vez dejada la dirección de *España* en noviembre de 1915, con la publicación de *El Espectador*, que sería finalmente editado por Renacimiento. Lo había anunciado en un prospecto firmado en El Escorial, a 1 de enero de 1916, junto con un boletín de suscripción,

La obra, en su conjunto, no renuncia a ciertos elementos de la tradición donjuanesca, y, aunque hace expresa su reprobación de la figura, no incluye de forma bien significativa ningún tipo de intervención de un orden trascendente, ningún personaje del más allá que salve o condene a Don Juan. Su estructura episódica recoge elementos de la tradición de Tirso y, en cierta medida, no renuncia al giro romántico que aportó la de Zorrilla, al permitir que conozca el amor verdadero, aunque luego se vea frustrado por un destino trágico y ciego. Junto a Don Juan, la figura de una dama velada lo acompaña en algunos instantes como una presencia en la sombra o un presentimiento, pero María desentraña su sentido cuando vuelve a esta obra en sus memorias: «Simbolizada está en nuestro drama en la *Dama velada*, que surge inevitablemente y hace temblar al protagonista en el instante supremo de la satisfacción sensual. Neurastenia, esquizofrenia, dirán algunos sabios médicos: aviso de Dios, afirmarán los teólogos. El autor dramático no es quién para dirimir la contienda, y dice simplemente: Realidad» (Martínez Sierra 2000, 140).

«LA REALIDAD, FERMENTO DEL MITO»⁵

Sin embargo, la verdadera novedad de este drama es que frente a don Juan, tras la serie de mujeres europeas seducidas (italiana, flamenca o parisina), de vuelta en España, se pone en escena el personaje femenino de Casilda que le hace frente en el acto IV, el corazón de la obra.

Recordemos que este *Don Juan* de Martínez Sierra, aparece en su caso como una figura con perfil ético sobre la Europa convulsa de la Primera

que ese mismo mes empieza a circular (Gracia 2014, 220-221). En esta carta, fechada en Madrid, el 12 de enero de 1916, Ortega le pide a su «distinguido amigo» amplíe la lista de suscriptores en apoyo de este proyecto «que considero, si se logra, de alguna utilidad para el fomento de la cultura media en nuestro país. Pero dada la poca atención que el público espontáneamente dirige a obras de esta naturaleza no podrá realizarse si personas como Vd. no le prestan el más eficaz y solícito auxilio. // Yo me permito, pues rogarle, que mueva a suscribirse a las personas de su amistad y procure así mismo que se abonen a mi publicación las Bibliotecas públicas, de casinos, sociedades y particulares sobre que Vd. pueda influir. // Sin el concurso de amigos como Vd., reitero, es seguro que no conseguiré llevar a buen comienzo este proyecto. De Vd. afectísimo amigo s.s. [Firmado] José Ortega y Gasset» (Archivo María Lejárraga).

⁵ El epígrafe retoma el de una de las partes de la «Meditación primera» de José Ortega y Gasset, en que el filósofo expone: «cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en substancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito» (Ortega y Gasset 2001, 216).

Guerra mundial (1914-1918). Es una revisión o refiguración del mito cuyo recorrido de conquistas y burlas atraviesa toda Europa, pasa por Italia, Flandes, París, y llega de vuelta a España. Aquí es rechazado por primera vez en el escenario de una venta aragonesa (acto IV) por la joven Casilda, que pone freno a su violencia cuando intenta forzarla, casi al tiempo de descubrir que es su propia hija, cuya madre había sido seducida y abandonada tiempo atrás. Después de este acto central, que marca una inflexión en el camino de Don Juan, el burlador no vuelve a ser el mismo: conoce un único amor verdadero, frustrado azarosamente por la muerte y, finalmente, el personaje alcanza su redención ante los hombres, en un retiro conventual, y una muerte en paz, al asumir un ideal laico de fraternidad.

En un escenario realista y con un carácter premeditadamente español, el de una venta aragonesa, un microcosmos cervantino nos hace sentir, más que en un drama romántico, en un lugar del *Quijote*, en un espacio mítico lleno de resonancias intertextuales. La acotación dice así:

Patio de una venta en los montes de Aragón. Por el portón abierto, se ve el camino. Empieza anochecer. El día ha sido caluroso de fin de verano y la noche ha de ser serena, sin luna.

Al levantarse el telón, el ARRIERO y el SOLDADO, sentados a una mesa debajo de la parra, beben; el VENTERO, que los ha servido, está en pie junto a ellos; la VENTERA, sentada en un poyo, en el fondo, hila en una rueca, estopa; el ESTUDIANTE, sentado en otro poyo, junto a la puerta, puntea una guitarra y canta bajito; CASILDA, no muy lejos de él, sentada en una sillita baja, labra encaje en una almohadilla, aprovechando las últimas luces de la tarde. (Martínez Sierra 1921, 101)

El cuadro no puede ser más caracterizador de la España rural. La figura de Casilda, o «Santa Casilda» como la llama el estudiante, procede de una larga y legendaria tradición que tiene sus referentes dramáticos más claros en Lope de Vega y en Tirso de Molina y que hunde sus raíces en Toledo. Se diría que, frente al burlador, María Lejárraga hubiera querido rescatar, del mismo caudal del mito clásico, a otro personaje —femenino esta vez— que pudiera darle la réplica al Burlador. Pudo encontrar al personaje de Casilda en la comedia de Tirso *Los lagos de san Vicente*, aunque la leyenda

nos retrotrae a una tradición inserta en la época de la Reconquista, y a un relato que comienza en Toledo y termina en las montañas de Briviesca⁶.

Tirso es dramaturgo reivindicado entre el feminismo de la época por la relevancia que adquiere en su obra el mundo femenino como recuerda Blanca de los Ríos: «Solo con Tirso entró en el Teatro la Mujer: no una mujer, el sexo entero en toda su realidad psico-física» (1946, 3 y ss.). Como ha señalado Cécile Vincent-Cassy, además, Tirso era partidario de incluir como heroínas en sus comedias a «santas no santificadas», no oficiales en su época (2006, 50).

Por otra parte, Cotarelo sacó a la luz en 1916, en una publicación de la RAE, un manuscrito inédito de la obra de la *Santa Casilda* de Lope de Vega. La fecha, muy próxima a la gestación de nuestro *Don Juan*, advierte de la actualidad del personaje literario en ese momento, y de cómo esto pudo sugerir también a María Lejárraga su aprovechamiento como contrafigura del burlador. No extraña que, en este contexto, el personaje de Casilda atrajera a la dramaturga: según la leyenda, era la hija de un rey moro, cuya compasión y tolerancia la llevan a asistir con agua y alimentos a los prisioneros cristianos, contraviniendo las órdenes del belicoso padre. El carácter compasivo y tolerante, a la vez que rebelde y pacífico de la santa, ofrecía un nuevo modelo de heroína para una tradición renovada que es capaz de enfrentarse a todo un mito como Don Juan.

Esta Casilda de la leyenda toledana funde su tradición con la reina Isabel de Aragón, de modo que el personaje amplía su significación al trasladar su historia a otro lugar, los montes de Aragón, dos lugares hispánicos de gran potencial simbólico. La ciudad de Toledo, como describió Galdós en *Toledo. Su historia y su leyenda*, compendiaba en sí misma toda la historia de España, y sus generaciones artísticas, al tiempo que evocaba un pasado glorioso de tolerancia y sus santos y héroes, entre los que menciona a Casilda (Pérez Galdós 1942, 1641). En el imaginario colectivo, Aragón y sus Cortes (también la Edad Media y su convivencia de las tres religiones) se habían configurado a lo largo del XIX en la edad dorada de la identidad patria, según el mitologema laico-liberal, frente al nacional-católico que tenía como su Edad de oro la época de los Reyes Católicos, el Imperio y un orgulloso pasado belicista. La afirmación de lo aragonés, desde la llamada

⁶ Este personaje de Casilda, lo he abordado en más profundidad en «En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje dramático de María Lejárraga» (Alonso Monedero, 2017).

«Guerra de la Independencia», se había convertido en una de las maneras de proclamarse español (Álvarez Junco 2001, 431). Así, el pasado legendario y, en cierta manera, la historia más reciente, son convocados en la escena, y comparecen en un intento de religar una España antigua que atesora ciertos elementos de la tradición, pero no otros, con otra presente que está en busca de una nueva proyección simbólica, que deja atrás esa ciudad de peligros inminentes para la colectividad, según Ortega, «habitada por los frutos de las mujeres, que desde el negro de los zaguanes regañan a sus hijos» (1947, 132).

Y, así, cubierta bajo el manto de la tradición, será la humilde Casilda, una mujer de resonancias moriscas, pero desde la venta de los montes altos de Aragón, quien represente la voz que, en nombre de un nuevo fuero, maldiga la barbarie y las tropelías del don Juan hispánico. Pues no se deja seducir por las palabras galanas de Don Juan. Cuando la casa duerme, este se muestra tal cual es e intenta forzarla con violencia de conquistador al grito de «¡Santiago, y cierra, España!». Ella consigue detenerlo y descubren el espectador al tiempo que Don Juan que se trata de la hija de una de sus antiguas conquistas. Casilda, frente a las anteriores, soñadoras y burladas, como lo fue su madre por Don Juan, sabe enfrentarse a ese «padre» que no ha sido, y maldice en nombre de todas las mujeres a Don Juan.

EL DEBATE DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

En el acto IV que nos ocupa, Don Juan, después de su recorrido por Europa, pasados diez años, vuelve a España. En su camino hacia tierras andaluzas, «caballero y escudero», dice la acotación, se detienen en la venta de los montes de Aragón, donde encuentran a Casilda, a un estudiante, un soldado y un arriero. En la escena establecen diálogo el soldado y el estudiante, sobre armas y letras, mientras vemos que Casilda muestra simpatía por el estudiante, y comenta que solo su madre la ha criado y enseñado a leer.

Don Juan irrumpe alegremente en la conversación, defendiendo a la moza (qué ironía para el espectador que conoce su verdadera calaña) cuando el soldado quiere tratarla con desprecio como si fuera una Maritornes cualquiera. Cita Don Juan en latín una máxima de Cicerón, *Caedant arma togae*, que él mismo traduce con picardía como que «donde haya sayas no valen espadas». La máxima de Cicerón, convertida desde antiguo en la más aquilatada expresión de la defensa del Derecho frente al poder de la fuerza,

de las armas y la guerra, rezuma ironía en boca de Don Juan. El contexto europeo y español del momento, con el recuerdo fresco del conflicto bélico, activan necesariamente en los espectadores el sentido dialógico de las palabras de Don Juan, pues acaba de llegar de Europa (todavía maltrecha por la reciente guerra), y «pide paz» al llegar a España (que había permanecido neutral en el conflicto europeo). En el inesperado gesto de don Juan, como vemos a continuación, resuenan palabras que pertenecen al bueno de Don Quijote, el otro gran mito hispánico.

En el espacio de la venta, tanto la cita de Cicerón como el improvisado debate de «las armas y las letras», insisten en la transformación del espacio escénico en un lugar cervantino y establecen una conexión intertextual con el discurso de las armas y las letras del capítulo xxxvii de la Primera Parte del *Quijote*. «Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen» es la irónica alusión del caballero andante a la máxima de Cicerón. No entramos en la polémica sobre la ambigüedad del debate, pero sí en el hecho incontestable de que, tras la ironía cervantina, si el caballero andante defiende el espíritu de las armas frente al de las letras, es solo por el hecho de que aquellas se encaminan hacia el fin más noble posible, la defensa de la paz: «la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida» (Cervantes [1605] 1998, 442-443).

Así es que en este caso Don Juan se transforma, al entrar en este paisaje «de España», que es Aragón, recordémoslo, y no la Mancha, en un Don Quijote defensor de la paz, que, enarbolando la bandera del Derecho, se posiciona en contra de la Guerra. Atribuir este gesto a una actitud antibelicista puede parecer algo tardío a las alturas de 1921, cuando la guerra ya ha concluido, pero no hace sino poner en escena el gran debate de la sociedad española del último lustro en torno a la política de intervención o de neutralidad de la nación española en la Primera Guerra Mundial⁷. Por otra parte, sabemos por la propia María Martínez Sierra que «el acto cuarto

⁷ Una preocupación por la paz en Europa que encarnan intelectuales del momento como Rafael Altamira. Su implicación en los procesos de regeneración nacional siempre estuvo vinculada a la defensa de una educación para la paz y al desarrollo de un orden jurídico internacional. Amigo de Giner de los Ríos, colaborador con Joaquín Costa en el Ateneo de Madrid, su trayectoria de «intelectual patriótico» formado en el espíritu del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza, se va forjando en la consideración de que la regeneración nacional se basa en la cultura como el verdadero «patrimonio nacional» que puede conciliar el pasado y el presente de una nación (Calle Velasco 2013).

se escribió en Viena», [mientras] «celebraba allí uno de sus congresos la Asociación por la Paz y la Libertad, grupo internacional que en aquellos días presidía Jane Addams», según escribió en sus memorias (2000, 141).

En este terreno de lo cultural patriótico, la competencia de estos dos mitos como iconos de representación nacional es puesta de manifiesto por Blanca de los Ríos en una conferencia leída en el Ateneo científico de Madrid, el 17 de mayo de 1916, que llevaba por título «Los grandes mitos de la Edad Moderna», al señalar que:

Don Quijote y Don Juan son dos fases, dos aspectos de la misma España, contemplada con distintos ojos y desde diversos lados: mirada por Tirso con ojos de teólogo y, a la vez, de poeta cortesano conocedor como ninguno de la vida palaciega y caballeresca y de las aventuras de los licenciosos galanes del Madrid de Felipe IV; y mirada por Cervantes en conjunto, abarcada en su aspecto heroico y luchador y en su aspecto pacífico y civil, en su vida ciudadana rural y lugareña... (Ríos 1916, 11)

Parece que la realidad española estaba exigiendo una mirada cervantina. La perspectiva cervantina que Ortega reclamaba también en sus *Meditaciones del Quijote* de 1914 para la circunstancia española.

De manera que no parece aventurado admitir que la intención semiótica de los elementos en el escenario trasciende la fábula para referirse a una realidad externa a lo que se sucede en el drama, que es la española. A través de esta irrupción quijotesca y de la abominación de Don Juan por parte de Casilda, la autora enfrenta dialécticamente a la tradición consigo misma y nos propone un guiño: la rivalidad de un personaje con otro, la apuesta de un mito sobre otro, uno en declive, derrotado, el otro como propuesta de regeneración cívica y pacífica que mediante la referencia a Cicerón mira hacia una tradición greco-latina, bien conocida por los liberales españoles, que identifica la Patria con un Estado o sociedad en que las leyes aseguraban la libertad y el bienestar de los ciudadanos (Álvarez Junco 2001, 133-34)⁸.

Menos puede sorprender esta interpretación del giro o cruce de símbolos literarios si la ponemos en serie con otros textos afines que se publican en la revista *España* en los primeros años de la Gran Guerra. El semanario se hace eco de la magnitud alcanzada por el conflicto europeo y de la polémica

⁸ En la misma línea, Rafael Altamira por la propia formación krausoinstitucionista es consciente de que no se puede confundir la nación con el Estado, aunque estén claramente relacionados, y de que la nación se constituye a través del espíritu del pueblo (Calle Velasco 2013, 14).

sobre el intervencionismo o la neutralidad de España, sobre todo bajo la dirección de Ortega en su primer año. Sus artículos, noticias y textos de todo tipo convierten a la publicación en el «baluarte aliadófilo» que fue (Ramírez Benito 2009).

Entre las firmas colaboradoras de la publicación aparecen desde los primeros números la de Martínez Sierra (Gregorio), junto a las de Unamuno o Machado, que muestran una ideología liberal reformista y una misma ansia de regeneración nacional. Así, la imagen de Don Quijote aparece en el conocido poema «España en paz», escrito por Antonio Machado desde Baeza el 10 de noviembre de 1914, y publicado en el número 9 de la revista *España* (1915). En él no solo se rechaza la violencia del «César» que proclama la guerra y su barbarie, sino que Machado —y esto es lo que más nos interesa en este caso— vuelve a la figura del manchego y gesto del «buen Quijano», que ya cuerdo guarda la espada bruñida en su cintura y entra en razón, y hace declarar al poeta: «entonces, paz de España, yo te saludo»:

¿Y bien? El mundo en guerra y en paz España sola.
¡Salud, oh buen Quijano! Por si este gesto es tuyo,
yo te saludo. ¡Salve! Salud, paz española,
si no eres paz cobarde, sino desdén y orgullo.
[...]
el buen manchego habla palabras de cordura;
parece que el hidalgo amojamado y seco
entró en razón, y tiene espada a la cintura;
entonces, paz de España, yo te saludo.⁹

En el fondo, se ofrece una justificación a la actitud neutral de España, «no muy digna» como le confiesa en carta a Unamuno, que la sitúa al margen del conflicto («España sola»), en un momento en el que trata de emerger y madurar su vocación europea (Sesé 1989, 1356-1357). Pero lo que más llama la atención es cómo el gesto de Alonso Quijano, un Quijote que ya no está loco, enfunda su espada, renuncia a un heroísmo bélico y se alza —como en el *Don Juan de España*— con la representación icónica de la nación española «en paz» y neutral.

⁹ El poema «España en paz» de Antonio Machado aparece en el número 9 de la revista *España* dirigida por Ortega, el 26 de marzo de 1915, fechado en Baeza el 10 de noviembre de 1914; también entre los primeros números aparecieron “Elegía a Giner” (núm. 5), «Héroes de la independencia de España. Agustina de Aragón» (núm. 6).

El revisionismo crítico hacia el pasado histórico, las glorias literarias y la cultura española está muy presente en las páginas de la revista *España*. La crítica a una España oficial ya caduca encuentra su estilo en las rimas paródicas o sarcásticas por las que desfilan los «grandes» de la cultura española exentos de su mítica grandeza, como Fray Luis, la Celestina, o Don Quijote..., pero, en realidad, es su valor simbólico, su referente oficial, lo que se pone en cuestión. Frente a ellos, son valores en alza la mujer manchega, las aldonzas, los oficios y espacios tradicionales, la cocina, la rueda, el patio y la alacena, como en el también machadiano poema a la mujer manchega (también publicado en *España*, núm. 35), que forman parte del ideario regeneracionista que se promueve. Es la imagen del pueblo frente a la de la patria, que Rafael Altamira, como con anterioridad Galdós, defienden, como veremos después.

Este revisionismo crítico de la cultura oficial española que aflora en los poemas de Machado tiene su paralelismo en obras que defienden un nuevo relato de la Historia de España. Altamira en su *Psicología del pueblo español* ([1898] 1997) se definía como «un hombre moderno, un reformador, un liberal» que no renuncia a la imparcialidad histórica y en ver la utilidad y el valor del pasado. Pensaba que es un error grave:

Creer que para afirmarnos como hombres modernos hay que repudiar toda nuestra historia, no viendo en ella más que lo que resucitarían, si pudiesen, los reaccionarios. [...] Es peligroso, peligrosísimo, dejarles a ellos todo nuestro pasado, es decir, toda España. [...] Está bien que distingamos, en nuestra Historia, lo que, a nuestro modo de pensar, hoy parece bueno y lo que parece malo. (Altamira 1997, 164-165)

Y ponía como ejemplo de un pasado rechazable «la manera de concebir el Estado que tenían los políticos cesaristas del Renacimiento» que «nos parece ahora equivocada y contraria a la felicidad común, como nos parece injusta e inconveniente la idea de la intransigencia religiosa» (Altamira 1997, 106).

En los años de la guerra, continúan esta misma línea los artículos de Mario Roso de Luna, importante periodista y ateneísta madrileño, que se publican en 1916 en un volumen titulado *La humanidad y los Césares (sus-citaciones teosóficas con motivo de la guerra actual)* que se declara abiertamente contrario al ejercicio del poder belicista a lo largo de la historia

universal y española¹⁰. Mario Roso hace un repaso a la historia universal de los distintos imperios, que incluye en el capítulo XVII «El Imperio hispánico», una revisión de la historia de España desde los Reyes Católicos hasta su presente. Su tesis principal denuncia «la aparente grandeza material de un imperio español, gloriosísimo en lo militar y en todo cuanto supone derramamiento de sangre, pero tristísimo en su entraña íntima, y archifunesta en su estrepitosa caída, como coloso de los pies de barro» (Roso de Luna 1916, 172). En definitiva, es la negación del supuesto pasado glorioso de reyes y caudillos de la historia española, que «como uno mismo fueron quizá, a través de los tiempos, tanto y tanto César como llevamos vistos» (Roso de Luna 1916, 164). Frente a estos imperios del pasado y a las violaciones del Derecho internacional provocadas por la guerra, propone «El Imperio Futuro» donde las asociaciones humanas estén unidas por vínculos de Derecho y no por leyes de fuerza bruta, siguiendo en esto a Cicerón. «¿Será ello cierto? ¿Será no más un bello ensueño? Cada uno piense como quiera, pero para nosotros es indudable que vale más soñar que no doblar villana y abyectamente la rodilla ante los Césares de la tierra», termina concluyendo (Roso de Luna 1916, 233-234).

Desde este mismo punto de vista, el don Juan que aparece en el acto IV de *Don Juan de España* representa el oprobio y el envejecimiento de un mito trasnochado, que, más allá de su evocación literaria áurea y romántica de los actos anteriores, representa el pasado más belicoso de la nación, y se suma a otras tantas glorias envejecidas e inútiles de la España del momento.

DON QUIJOTE Y LA MIRADA CERVANTINA

Por el contrario, frente a Don Juan, emerge entre 1905-1915, al calor de los centenarios, la figura de Alonso Quijano, nuevo icono de identificación nacional con una España realista y de renovación. Un icono en transformación. Alfonso Galindo Hervás (2005), en «El Quijote del tercer al cuarto milenio» acierta con el significado del mito a estas alturas de siglo en España, al decir que ha terminado por convertirse en ideal catalizador de la conciencia— y, en esa medida, la identidad— de un pueblo.

¹⁰ La obra reúne artículos que, bajo el mismo título, aparecieron en *El Correo. Diario de Valencia*, de octubre a diciembre de 1915.

También para Ortega el Quijote es un símbolo clave para la revitalización del triste declive del panorama español dentro del contexto europeo. Frente al rencor que atribuye a los españoles, y al «incesante y progresivo derrumbamiento de los valores», en el Ortega de las *Meditaciones del Quijote* ([1914] 2001, 49) asistimos a la defensa de la tolerancia, al ideal de comprensión en que basa su «Teoría del amor» que pone en comunicación todas las cosas de la realidad circunstante. La circunstancia debe ser atendida, salvada, «pero salvar la circunstancia, esto es, salvar España, choca con el obstáculo de que la vida de España está secuestrada por la tradición, muerta». Para revitalizarla es necesario una «hermenéutica de la tradición», como dice Galindo Hervás (2005, 292). Tal empresa requiere localizar en el pasado el punto en el que había en España una posibilidad creativa, una plenitud ideal que despierte una nueva vida. Afirma que tal punto no es otro que el Quijote, «plenitud española» pues sólo él simboliza el anhelo ideal que puede unir a los españoles. Es el catalizador de la esencia nacional: «Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos Don Quijote» (Ortega y Gasset 2001, 86). Considerarlo, sin embargo, de forma aislada, dice Ortega, lleva a errores grotescos.

Para Ortega, el libro de Cervantes es un «libro-escorzo» que requiere un «leer pensativo» y en profundidad, que pide también un cambio de perspectiva en la lectura del propio *Quijote*. La decadencia de la tradición explica la falta de valoración del propio Cervantes, como autor, frente a su libro y al personaje de Don Quijote, como ya denunciara Galdós en *La Nación*, 24-iv-68 (Pérez Galdós 1972, 500). Más que hacia este, hay que dirigir la mirada hacia el autor, y adoptar el punto de vista y la actitud de Cervantes al mirar la realidad, la que es vital, la actitud de la ambigüedad y de la ironía. Esta apelación implica modificar la perspectiva y redirigir la vista hacia la circunstancia y la realidad concreta, sea Europa o sea España, es nuestra realidad.

Un ejemplo muy plástico de este giro o cambio de perspectiva es una ilustración de 1915, realizada por Rafael de Penagos para el núm. 2 de la revista *España* (Figura 1). Se titula «La neutralidad de Don Quijote» y manifiesta muy irónicamente la posición neutral española en la guerra mundial.

El dibujante, en lugar de mostrar al hidalgo en una visión frontal, ha adoptado una visión desde atrás, que presenta al héroe cervantino junto a su escudero, ambos de espaldas, contemplando el campo de batalla con el mismo ángulo en que lo hace el lector del semanario, o con la misma



FIGURA 1 *La neutralidad de Don Quijote*

—¿Ves, amigo Sancho, esas dos grandes polvaredas que parecen dos ejércitos?
Pues se trata, en realidad, de dos rebaños de sencillas ovejas.

perspectiva que correspondería a la implícita mirada de Cervantes¹¹. El pie de ilustración no es menos alusivo: un fragmento de diálogo que desmonta todos los tópicos sobre la figura bastante cuerda del caballero, que exige «realismo» en la mirada sobre los ejércitos combatientes, en realidad, dos rebaños de sencillas ovejas. Una mirada en perspectiva del personaje a la obra, del personaje al autor implícito, pedía Ortega para la obra de Cervantes. Es el propio libro, el autor implícito cervantino, y no el personaje, el que reivindica para poder atender a esa mirada en perspectiva sobre la realidad española y europea. *El Quijote*, como obra, es el camino de nuestra integración en Europa y en nosotros mismos: «No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande», dice Ortega en las *Meditaciones* (2001, 167).

En este punto es donde confluyen las meditaciones orteguianas con la reinterpretación del mito por parte de Martínez Sierra, en un nuevo programa para la modernización de España dentro de Europa. La ironía de Don Juan, que parafrasea a Don Quijote, quien a su vez parafrasea las palabras de Cicerón, quien entra en el cuadro de la venta aragonesa exigiendo deponer las armas y pidiendo paz, aparece como el contrapunto a la barbarie de la guerra. Los dos personajes con sus juegos de palabras y citas a Cicerón están defendiendo la noble causa de la paz.

Se requiere una mirada «en escorzo», como decía Ortega, hacia este texto teatral de Martínez Sierra, desde una perspectiva comprensiva de complicidades que juegan dentro de las circunstancias históricas. La ironía dramática está presente en toda la escena, a ella queda sometido el personaje de don Juan en la venta aragonesa (un don Juan con gesto de Quijote o un Quijote en figura de don Juan), escenificándose así ante el espectador una pugna entre la España decadente, la oficial decimonónica, que constituye el pasado, y otra más joven, que aboga por la regeneración del pueblo español, que trata de transformar la «realidad española». Allí, dentro del drama, se citan dos representaciones de España, a través de dos de sus mitos más nacionales, con la misma mirada crítica de las páginas de la revista *España* o como en la conferencia ya comentada de Blanca de los Ríos.

¹¹ La tradición iconográfica de este episodio presenta a DQ acometiendo a los carneros, como puede comprobarse en el Banco de imágenes del Quijote del Centro de Estudios Cervantinos <<http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/>>.

LA PATRIA, EL PUEBLO Y EL ESTADO

Pero recuperemos de nuevo el «debate de las armas y las letras» en la venta aragonesa, el diálogo entre el estudiante y el soldado delante de Casilda, huérfana cuya madre había sido engañada y abandonada por Don Juan. Comprobaremos, ojeando los primeros números de la revista *España*, que el motivo está ya presente seis años antes del estreno de este *Don Juan de España*, en un diálogo entre «El soldado de cuota» y «El estudiante» en la sección «Conversaciones edificantes», del número 2 del 5 de febrero de 1915, con firma habitual de Gregorio Martínez Sierra; en el contexto de artículos y noticias sobre la guerra y en página correlativa a la de la ilustración de Penagos en que Quijote y Sancho contemplan de lejos a los ejércitos-rebaños enfrentados.

La situación es la siguiente: el soldado y el estudiante se cruzan en la Puerta del Sol de Madrid. Este se sorprende de ver que su amigo sigue combatiendo en la guerra de Marruecos, después de dos años. Mientras conversan, comprueba el soldado en la prensa que, entre páginas taurinas y de *foot-ball*, no hay referencia a «su guerra», aunque sí a muchas otras, de las que pasa con indiferencia, cuyos escenarios se sitúan en la Europa de la Gran Guerra. Y, entre protestas de su mala vida y sufrimiento, se pregunta: «Pero ¿y lo nuestro? ¿Dónde está lo nuestro? ¡Que también somos héroes en África... que también nosotros sabemos morir...!». Cuando el estudiante trata de consolarlo, el soldado se lamenta definitivamente:

Me acuerdo de... cuando estudiaba Historia... o me contaban cuentos...: cuando me decían: ¡tienes una Patria... España... y tu Patria es tu madre... y tu Patria te quiere, y tú debes quererla, y cuando seas grande, dar la vida por ella... [...] Y ahora estamos muriendo, y somos suyos, y bien veo que España no lo sabe... ¡que la están engañando!... No lo sabe, [...] no sabe que estamos padeciendo sin gloria, peleando sin entusiasmo, sin odio siquiera, desangrándonos sobre el arenal... [...] No lo sabe, que el Padrastro la engaña, y ella, deslumbrada por el bastardo amor, está loca y ciega. No lo sabe, no siente las heridas de su propia carne, porque si lo supiera y las sintiera ¿cómo y por qué había de sostener lo que sostiene y consentir lo que consiente? (*España*, núm. 2, 5-II-1915, 8)

He aquí una concreción del conflicto semejante a la que encontramos en el drama. La retórica política del pasado se encarna en los personajes de la venta: soldado, estudiante, la mujer seducida, ciega de amor, engañada por el infame Don Juan. Ese padrastro-Estado, que abandona a sus hijos

al desamparo, y ejerce la violencia de la espada contra sus propios hijos, es el mismo Don Juan (símbolo de un estado caduco), que quiere forzar a Casilda, su propia hija (aunque él no lo sabe), que ha crecido sin padre. En una España nueva, como decía Ortega en su conferencia:

Tardará más o menos en venir; pero el más humilde de vosotros tiene derecho a levantarse delante de estos hombres que quieren perpetuar la Restauración [...] y decirles: «No me habéis dado maestros, ni libros, ni ideales, ni holgura económica, ni amplitud saludable humana; soy vuestro acreedor, yo os exijo que me deis cuenta de todo lo que en mí hubiera sido posible [...] porque no me disteis lo que tiene derecho a recibir todo ser que nace en latitudes europeas.» (Ortega y Gasset 1983, 283-284)

Podríamos recordar que ya Galdós (también suscriptor del Manifiesto de la Liga de Educación Política), en su idea de la patria, enfrentaba al patriotismo de «aquella casta de matadores de moros», con un ideal de patria solidaria y fraternal, utopía del krausismo, que implicaba el paso del «Estado-familia» al «Estado-pueblo» (Martínez Cañas 2010). Una imagen de la patria evocada por el personaje del soldado Gabriel Araceli de los *Episodios Nacionales* (*Trafalgar*). Primero, creía que consistía en las personas que gobiernan la nación, el rey o sus ministros; después, cuando la piensa antes de entrar en combate, se la representa «como una inmensa tierra poblada de gentes», un paisaje de plaza, iglesia, hogar doméstico y familias con esposas que mantener e hijos que educar. Era un ideal que Galdós veía lejano, pero del que habla precisamente en otra bella reinterpretación o redefinición de un símbolo nacional, al dirigirse en 1909 al emblemático león de la patria española:

Tú que fuiste siempre el emblema del valor, de la realeza, de la gloria militar, de la gloria artística; tú que fuiste el Cid, el Fuero Juzgo, la Reconquista, Cervantes, la espada y las letras, no olvides que en el giro de los tiempos has venido a ser la ciudadanía, los derechos del pueblo, el equilibrio de los poderes que constituyen la Nación. (Pérez Galdós *apud* Martínez Cañas 2010, 236)

En esa imagen galdosiana de la patria, sin duda una vez más, pudo encontrar María Lejárraga un modelo. Pero lo verdaderamente sorprendente es comprobar cómo la dramaturga y la política comparten ese discurso, que a lo largo del tiempo se sostiene con coherencia y determinación hasta los primeros años treinta en apoyo a la República, en foros distintos, pero con

un mismo lenguaje simbólico. En intervenciones de María Lejárraga en el Ateneo de Madrid, para disertar en contra de la guerra o en defensa del derecho del hijo llamado ilegítimo (como nuestra Casilda) se identifican las mismas expresiones simbólicas configurando su discurso. Especialmente se ha de recordar la primera de un ciclo de cinco conferencias, leída el día 4 de mayo de 1931, con el título de «Realidad» que se centró en la nueva realidad de la patria¹². Bajo el lema de «La patria que para los hombres es la madre, para las mujeres es el hijo», sobre el que se construye todo el ciclo, se menciona la imagen de Santiago Matamoros como un icono hispánico de violencia reprobable, del mismo modo en que se rechazaba a Don Juan en el acto de la venta aragonesa (Martínez Sierra 2006, 132). También aparece el símil del falso sentimiento de padre (padre no, padrastro), para referirse a la tiranía del gobierno que «ha mantenido [a su pueblo] en infancia por la privación absoluta del derecho». Frente a la figura del padre-padrastro, se defiende la figura de la madre protectora de sus hijos, y una forma nueva de familia en libertad, basada no en la sumisión de la esposa, sino en el amor y la colaboración mutua. En la tercera de las conferencias que dio en ese mismo ciclo de 1931 titulada «Libertad», recuerda Lizarraga (2002), se centra en la reivindicación de los derechos de las mujeres, de un nuevo estatus social y jurídico, que reconozca el derecho del hijo llamado ilegítimo (como lo es Casilda), ya que «para la mujer el hijo es legítimo siempre, puesto que siempre es suyo», como lo era Casilda.

Sus reivindicaciones políticas y sociales de los años 30 ante el Ateneo, ya formaban parte de una realidad circunstante en los años en que escribía su Don Juan, mientras viajaba por Europa con otras damas progresistas y soñaba con un orden nuevo universal pacífico y en igualdad para las mujeres¹³. Casilda, desde la escena, prefigura a Mariana Pineda como «símbolo de firmeza cívica». Esta vinculación entre la dramaturga de la escena teatral del Madrid de los años veinte y la propagandista de la República en Casas del Pueblo o en el Ateneo encuentra su razón de ser

¹² Puede consultarse la conferencia completa en la edición de Juan Aguilera Sastre citada en la bibliografía (Martínez Sierra 2006, 127-138).

¹³ «El último artículo de María Lejárraga [enviado desde Ginebra, donde ejercía de corresponsal VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer (1920) para el *ABC*] se titulaba “Maternidad” y era la última reflexión acerca de una ideología feminista basada en la defensa del hijo y de la paz. Proponía que, si la mujer era la dueña del hijo, también tenía derecho a que en sus manos se concretase el gobierno del mundo para procurarle al hijo la paz» (Aguilera y Lizarraga 2010, 345).

en una voluntad e intención didácticas innatas y en su deseo de contacto directo con el público al que se dirige. El teatro, un género poco transitado por las escritoras de la época, se convierte en el espacio en que María Martínez Sierra convoca la realidad española y la europea, la historia de España y la idea de la patria, símbolos y prejuicios revisados, para transformarlos en una llamada a la regeneración de un país.

Si bien es cierto que en *Gregorio y yo*, sus memorias escritas mucho tiempo después en el exilio, se reivindica a sí misma como dramaturga (González-Allende 2017), no lo es menos que lo hace especialmente con esta obra. Es *Don Juan de España*, una de sus preferidas, la elegida con soberanía autorial para esa reivindicación y esa legitimación de su actividad dramática; pues en el relato de sus memorias nos lega, con su versión del mito, la génesis de la escritura de esta obra, «juego de ingenio», «trabajo hecho a conciencia y con buen humor» (2000, 138), que acrisola todo un recorrido literario, poético, al tiempo que cívico y reivindicativo, que pertenece al idealismo realista de la escritora.

MITO Y REALIDAD

«Realidad», el título de su primera conferencia del año 31, es un término clave en la mirada de María Martínez Sierra y en la de Ortega cuando se trata de España. «La realidad es fermento del mito» (Ortega y Gasset 2001, 214), podemos leer en el capítulo XI de la *Meditación primera*, y en ella hemos de enmarcar el acto IV de este *Don Juan de España*: un microcosmos de regeneración, donde cada elemento o personaje de este «paisaje cervantino» están remitiendo a la realidad española a través de sus iconos nacionales. El cuadro del acto IV, que ofrece al público espectador la escena de estética más realista, es, en el fondo, pareciendo la más tradicional, aquella en la que María Martínez Sierra pone el veneno del ideario más revolucionario, el que se propone para una nueva política, para una nueva España, frente a la España oficial. El hecho de que se localice en los Montes de Aragón posee una «razón topográfica», por usar la expresión orteguiana, que tiene que ver con insertar en el espacio geográfico de la identidad patria la representación del ideal regeneracionista que se pretende evocar. Una región que aunaba la afirmación identitaria de lo español y al mismo tiempo una zona de España donde el regeneracionismo tuvo un especial arraigo (Fernández Clemente 1998).

El cuadro no podía dejar de agradar a todos aquellos que veían en él la visión más permanente de España, la del pueblo. Así, el pintor Ignacio Zuloaga, que asiste en Madrid al estreno de la obra en el teatro Eslava, lo destaca en una carta hasta ahora inédita dirigida a Manuel de Falla:

Querido Falla: He estado algo enfermo y también he tenido que ir a París, así es que todo esto le explicaré mi silencio.

Estoy concluyendo el retrato de la Duquesa de Alba; y si quedo luego libre, iré a verle en esas; pues muchas ganas tengo de charlar con Usted.

Anoche fui a ver el *Don Juan* de Martínez Sierra; y salí desilusionado, y asustado de las cosas que los escenógrafos hacen; y de las cosas que los autores consienten. En la pieza no hay más que el cuadro de Aragón en el que existe alguna emoción, algo teatral. Todo lo demás está mal traído, y lo considero muy ñoño.

Las decoraciones son como las de los bailes rusos; o los de la *Chauf-sourie*.¹⁴ Figúrese a Don Juan en una de esas decoraciones dignas de cualquier *café-concert* de París. De un modernismo triste *à faire pleurer*. Y con unos azules, amarillos y verdes dignos de los países del norte, pero ridículos para nuestro arte, para nuestra tierra¹⁵.

Se percibe en la misiva la lealtad del pintor con que le transmite al músico el poco aprecio que hace de la obra en su conjunto, y en lo que podía tener de más «modernista», con excepción hecha del acto IV, quizá para no aumentar el despecho de quien no había finalmente completado la partitura (que había prometido a los Martínez Sierra para este *Don Juan de España*) y ve roto su compromiso al enterarse de su estreno por la prensa.

En su lugar, será un hombre muy cercano a la Institución Libre de Enseñanza, Conrado del Campo, pensionado por la JAE y luego vocal de la misma, quien, poniendo el acompañamiento musical a la producción, otorgará de paso una gran coherencia ideológica al proyecto.

El fichaje de Conrado del Campo era una apuesta segura, no solo por ser en aquellos años un próximo colaborador en los proyectos de Martínez Sierra, sino también en cuanto a que su presencia aportaba un aval muy

¹⁴ Se refiere al espectáculo teatral de danza y musical *Chauve-souris*, del que también habla José Ortega y Gasset en «Elogio del Murciélago» (*El Espectador*, t. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, 123-133).

¹⁵ Carta de Ignacio de Zuloaga a Manuel de Falla, depositada en el Archivo Manuel de Falla (Granada) con núm. de referencia 7795-026.

conveniente para este proyecto de regeneracionismo que es, a mi modo de ver, el *Don Juan de España*: el prestigio de un compositor que ya había destacado por su extensa experiencia en la música escénica, por su interés en las tradiciones españolas y por el carácter popular, castizo, de sabor español de su música. Si bien durante una primera etapa de su trayectoria su estilo musical muestra resonancias del gran compositor de *Tristán o Parsifal*, sin embargo, lo que la crítica valoraba en aquel momento eran particularmente los «elementos de carácter español» —como hacía el compositor Manuel Manrique de Lara— o el «carácter nacionalista» de su música, según manifestaba Henri Collet en el Ateneo de Madrid en 1911. Un carácter que se mantiene presente en la mayor parte de su obra (Sánchez Sánchez 2010, 145-170).

Conrado del Campo, en el año del estreno de *Don Juan de España*, ya era un compositor afamado dentro y fuera de ella; pero añadamos que, además, la «españolidad» de su música podía muy bien granjearse la «comprensión» del público de paso que se reforzaba la intención referencial de la obra dramática: la nación española¹⁶. En este contexto se convierte en el candidato ideal y necesario para concluir el texto musical inacabado de Falla, que, fuera, desde el punto de vista su recepción, sentido «emocionalmente» por el público (Martínez Sierra 2000, 179).

En conclusión, desde los nuevos presupuestos estéticos, Ortega ya advierte que la estética realista no nos debe confundir, sino más bien guiar hacia su representación. La idea del teatro de Ortega incluye escenografía, música, decorado, no una representación de la realidad «exacta», sino que defiende su capacidad «desrealizadora» o «metafórica», para representar la realidad, como una metáfora universal de una verdad que es colectiva e intersubjetiva (Salas 2004). Desde este punto de vista, el acto IV reconstruye en un nivel que pretende ser de meta-representación, la metáfora de «una España joven, una España nueva», de la que habla Ortega, y donde no cabe el viejo don Juan, y la de todos aquellos españoles del momento

¹⁶ Sánchez de Andrés recuerda la importancia de la música en el ideario regeneracionista y su relevante función en la construcción de una idea renovadora de la patria: «Los institucionistas, incluido [Rafael] Altamira, persiguen la creación de una cultura nacional de cuño liberal, en que la música adquiere un papel muy relevante por su capacidad para establecer un imaginario sonoro español, una representación nacional, por tanto, fácilmente exportable y constructora de una identidad “regenerada”, asimismo, los krausoinstitucionistas fueron muy conscientes del valor de la música como herramienta nacionalizadora» (2012, 100).

identificados con el proceso de regeneración del país emprendido por la «Liga de Educación Política» y los intelectuales liderados por el filósofo.

Este paisaje de resonancias simbólicas no debe confundirse (y en el caso de María Lejárraga es algo muy nítido), con ninguna idealización de lo rural. Cuando en 1932 relata sus recuerdos de campaña electoral por tierras manchegas, en el genuino contexto cervantino de los campos de La Mancha, su evocación dista de ser idealizadora y revela su mirada realista.

La visión de la Mancha que se refleja en sus memorias y la capacidad icónica del cuadro de la venta donde se cita nuestro Don Juan-Don Quijote no deben ser interpretadas de la misma manera. En su «primera salida», como ella dice quijotesca, como propagandista por tierras manchegas rememora:

Primer pueblo manchego. Tampoco yo quiero acordarme de su nombre. [...] Los que me esperaban estaban tan flacos como el Caballero inmortal. [...] Era una sofocante noche de julio. Sin luna, sin consuelo de romanticismo. La llanura manchega apenas tiene un árbol en que esconder un nido o una ilusión. El suelo es hosco. Lo poco que se ve de la obra del hombre es feo y áspero: caserío sin amabilidad, hecho para guardarse de la intemperie, no para vivir en él con molicie o blandura; caminos sin sombras en el verano, sin amparo contra el helado viento en el invierno. Parece que todos los contactos exteriores gritan a quien allí vive, a quien por allí pasa: «¡A sufrir! ¡A penar!» ¿Qué remedio, huyendo de la tierra hostil, sino abismarse en el propio sueño... — ¡Oh, Caballero Andante- levantar los ojos al cielo? Y esa maravilla: el cielo. El cielo manchego en noche de verano..., azul profundo, que no negro; terciopelo, que no aire; palio, que no bóveda, cuajado de estrellas... (Martínez Sierra 1989, 83-84)

Trunca rápidamente la tentación romántica de la evocación cervantina: «— ¿Viene usted cansada, compañera?» «Es verdad. Estamos en el mundo. Señor Alonso Quijano el bueno, *descendamos a la realidad.*» —dice para sí la narradora; y responde: «— ¿Cansada? No. ¿A qué hora es el *meeting?*».

La realidad, la misma que mató a don Juan, según afirma María Lejárraga en sus memorias, es para la dramaturga como para la activista comprometida, como para Ortega, la circunstancia que nos rodea, es decir, sensibilidad hacia los problemas presentes: la guerra, la patria, la mujer, y compromiso de acción, con las únicas armas de las letras. Si bien es verdad que, como a Machado, a ella le parece que «toda realidad es revolucionaria en un mundo de ficciones», según le escribe a Ortega desde Baeza, en carta fechada en mayo de 1914, al agradecerle la recepción en folleto de su

conferencia sobre «Vieja y Nueva Política» publicada por Renacimiento. Y añade: «Y desde otro punto de vista, Usted comprende — y bien lo veo en el espíritu de su folleto — que si nosotros no somos también ecos, sombras y fantasmas, seremos necesariamente revolucionarios» (Blanco Aguinaga 2009, 126-128).

La realidad que se enfrenta a la visión idealista trasnochada de los donjuanes del XIX y la que impugna al Don Juan, bárbaro e incívico, y promueve la consideración de nuevos héroes o heroínas de la historia o la tradición no oficiales, como Casilda, aclamada Patrona de España, en el drama de Tirso de Molina en *Los lagos de san Vicente*. La realidad, según María Lejárraga, incluye también su representación y su memoria en un género como el teatro, el pasado simbólico y cultural, la tradición española y sus mitos, pero también su crítica y su contradicción. Una realidad que incluye también la mirada y la perspectiva de quien mira, que implica la conciencia y la honestidad de quien la describe y la construye: una mirada crítica e irónica como la de Cervantes, cuyo perspectivismo es una vacuna contra la intolerancia y el dogmatismo. Y es también, como para Ortega, la realidad que fermenta el mito, que, como «la cultura adquirida, solo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas» (2001, 70).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA. *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer (1920)*. Barcelona: Icaria, 2010.
- ALONSO MONEDERO, Begoña. «Don Juan de España de Martínez Sierra: un mito en la encrucijada de los años veinte». En: *Cultura de la seducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 259-266.
- ALONSO MONEDERO, Begoña. «En torno a Casilda: tradición y vanguardia de un personaje dramático de María Lejárraga». En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 16, diciembre de 2017, pp. 80-104.
- ALTAMIRA, Rafael. *Psicología del pueblo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (introd.). *Antonio Machado. Epistolario*. Barcelona: Octaedro, 2009.

- CALLE VELASCO, Dolores de la. «Rafael Altamira y su idea de España». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx540>> [20 julio 2014].
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- CHEYNE, G.J.G (introd. y ed.). *El renacimiento ideal: Epistolario de Joaquín Costa y Rafael Altamira (1888-1911)*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2012.
- DOLFI, Laura. «Falla y el Don Juan de España (1921) de Martínez Sierra». En: PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (ed.). *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx: literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 95-127.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy. «El Regeneracionismo aragonés en el entorno de Costa». *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 1998, 15, pp. 21-36.
- GALINDO HERVÁS, Alfonso. «El Quijote en el Diálogo España-Europa. Del tercer al cuarto centenario». *Alfa: revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 2005, 8, 17, pp. 281-296.
- GÓMEZ BAQUERO, Eduardo (*Andrenio*). «Eslava: *Don Juan de España*, tragicomedia en cinco actos, original de don Gregorio Martínez Sierra». *La Época*, Madrid, 19-XI-1921, p. 1.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. «Ansiedad autorial y profesionalización de la mujer escritora en las memorias de María Martínez Sierra». *Ínsula 841-842*, enero-febrero, 2017, pp. 48-52.
- GRACIA, Jordi. *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus, Fundación Juan March, 2014.
- GULLÓN, Ricardo. *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Ediciones de La Torre, Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón, 1961.
- LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel. «*Libertad* (1931), de María Martínez Sierra: La mujer española frente al código civil». En: AGUILERA SASTRE, Juan (ed.). *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso (II Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre 2001)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 35-81.
- MARTÍNEZ CAÑAS, Ricardo. «La idea de la patria en *Trafalgar* de Pérez Galdós». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 2010, 207, 1, pp. 23-38.

- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Don Juan de España*. Madrid: La Estrella, 1921.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Una mujer por caminos de España*, primera edición 1952. Introd. Alda Blanco. Madrid: Castalia, Instituto de la Mujer, 1989.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Ante la república: conferencias y entrevistas (1931-1932)*. Estudio introductorio, edición y notas de Juan Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Introducción a un don Juan. Obras completas*, t. VI. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Vieja y nueva política. Obras completas*, t. I. Madrid: Revista de Occidente, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Toledo: su historia y su leyenda, Las generaciones artísticas de Toledo. Obras Completas*, t. VI. Madrid: Aguilar, 1942.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. «La patria de Cervantes». *La Nación*, 24-IV-68. En: SHOEMAKER, H. *Los artículos de Galdós en «La Nación» (1865-1866, 1868)*. Madrid: Ínsula, 1972.
- RAMÍREZ BENITO, Penélope. «La Gran guerra vista desde la intelectualidad de la revista *España*. Semanario de la vida nacional (1915-1924)». En: CHAPUT, Marie-Claude y Manuelle PELOILLE (eds.). *Sucesos, guerras, atentados. La escritura de la violencia y sus representaciones*. París: PILAR, 2009, pp. 57-82.
- RÍOS, Blanca de los. *Los grandes mitos de la Edad Moderna (Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Hamlet, Fausto)*. Madrid: Oficinas del Centro de Cultura Hispanoamericana, 1916.
- RÍOS, Blanca de los (ed.). MOLINA, Tirso de (Fray Gabriel Téllez), *Obras dramáticas completas*. Madrid: Aguilar, 1946.
- ROSO DE LUNA, Mario. *La humanidad y los Césares (suscitaciones teosóficas con motivo de la guerra actual)*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1916.
- SALAS, Tomás. «Notas de estética teatral orteguiana: Don Juan Tenorio y el esperpento». *El pasajero*, 20, otoño 2004. <http://www.elpasajero.com/ventolera/tomassalas.html> [17 julio 2014]
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. «Don Rafael Altamira y la música: la pasión de un melómano y el compromiso regeneracionista». En: ALTAMIRA, Pilar

(ed.). *La huella de Rafael Altamira. Congreso Internacional Octubre 2011*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 97-110.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. «José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945)». *Castilla*, 2002, 27, pp. 123-140.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario musical*, 2010, 65, pp. 145-170.

SESÉ, Bernard. «Antonio Machado y Francia». *AIH*, Actas X, 1989, pp. 1356-57.

VINCENT-CASSY, Cécile. «Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina». *Criticón*, 2006, 97-98, pp. 45-60.