

DONJUANES ESPAÑOLES Y JAPONESES. UN ENFOQUE PSICO-SOCIAL

Daniel ARRIETA DOMÍNGUEZ

Abstract

The Spanish myth of Don Juan has been revisited a number of times in many literatures since its first apparition in 1630 in *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* by Tirso de Molina. In every case, the character-myth is depicted with different features of personality, values and ideology of love. Two of them, the Marqués de Bradomín by Valle-Inclán and Felix de Montemar by José de Espronceda, corresponding to Spanish Modernism and Romanticism respectively, have very peculiar characteristics. On the other hand, in the Japanese literature, the closest literary creation to Don Juan is Ihara Saikaku's Yonosuke, a compulsive ladies' man from the Tokugawa's 17th century. The objective of this article is to analyze and compare the three literary characters focusing specifically in the kind of love they profess to their lovers, using the *Triangular Theory of Love*, a powerful psychosocial theory by Robert J. Sternberg,

Introducción

Desde el Don Juan Tenorio de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, obra atribuida a Tirso de Molina hacia 1630, el mito del seductor español ha sido muy frecuentado en la literatura posterior, tanto española como extranjera, en distintas épocas y bajo el prisma de distintas corrientes literarias. Baste nombrar ejemplos como Molière, Byron, Mozart, Dumas o Zorrilla para mostrar la popularidad del mito. Y algunos personajes literarios españoles, aunque no contienen el nombre de Don Juan, sí muestran muchos de sus rasgos esenciales, e incluso se permiten referencias metaliterarias a éste. En este estudio voy a examinar y comparar a dos de ellos, el valleinclanesco Marqués de Bradomín y el Félix de Montemar de José de Espronceda, para relacionarlos posteriormente con un *donjuán* japonés bien conocido en Occidente, el Yonosuke de Ihara Saikaku. Primero, presentaré a grandes rasgos el contexto histórico-cultural en el que surgen personaje y obra, para posteriormente centrarme en su personalidad buscando afinidades y/o diferencias. También analizaré las características personales de sus conquistas femeninas y/o masculinas, como un modo de llegar a comprender mejor su psicología. Para concluir, intentaré analizar el tipo de amor que profesan estos donjuanes aplicando la *Teoría Triangular del Amor* del psicólogo Robert Sternberg a sus relaciones amorosas.

Comencemos con Don Félix de Montemar. *El estudiante de Salamanca*, ese largo poema poliestrófico y polimétrico, fue publicado en 1840 en pleno Romanticismo español, un poco tardío

respecto a Europa por motivos políticos: hasta la muerte del absolutista Fernando VII no vuelven a España los liberales en el exilio empapados de las nuevas influencias literarias. Espronceda es uno de ellos, en su vertiente más rebelde, pues en 1840 llega incluso a fundar el Partido Republicano. El Romanticismo, tanto en Europa como en España, supuso una reacción frente al mecanicismo neoclasicista del siglo XVIII, una reivindicación de lo subjetivo, de la exaltación del individuo y su originalidad. Ese anhelo de libertad frente a las reglas constrictoras de la sociedad provocará una frustración en el hombre romántico que lo lanzará irremediamente hacia el escapismo en el pasado o en lugares exóticos. El tono gótico-medieval de la primera parte de *El estudiante de Salamanca*, así como la final *bajada a los infiernos* de Montemar y su encuentro con los espectros y la calavera, nos dan buena muestra de ello. La actitud rebelde y subversiva del protagonista también es una consecuencia de esa frustración del hombre romántico. En este sentido, como expresa Shaw: “el poema también se puede leer como una especie de alegoría, en la que el poeta expresa la aspiración humana a perseguir la belleza y la felicidad y el desencanto que sobreviene al revelársele la verdadera faz de la existencia, fría, repugnante y dominada por la muerte” (45). Montemar sobrelleva ese desencanto desafiando las normas sociales y morales de su propia realidad.

Ramón María del Valle-Inclán, por su parte, con una biografía no menos novelesca que la de los personajes de sus novelas, nos entregó a un personaje literario que habría de convertirse en el primer donjuán modernista: el Marqués de Bradomín. En su ciclo de *Sonatas* describe más que narrar las aventuras de ese donjuán feo, católico y sentimental, como el mismo Valle lo describe en la Nota inicial (14). Dichas aventuras tienen lugar en Galicia, Méjico, Italia y Navarra, y se corresponden con las estaciones del año y las etapas vitales de su protagonista, que narra en primera persona ciertos episodios de su vida. Este punto de vista que hace juicio al subtítulo *Memorias del Marqués de Bradomín*, aunque oscurece la credibilidad del narrador, enriquece mucho la psicología del personaje. Más de sesenta años separan la publicación de este ciclo de novelas cortas con *El estudiante de Salamanca* y, aunque por motivos cronológicos ambos autores no llegaron a conocerse, Valle-Inclán fue un declarado admirador de la obra de Espronceda. Para cuando el escritor gallego comenzó a escribir sus *Sonatas*, la situación española era muy diferente a la que vivió aquél. Tras un periodo de cierto progreso económico y estabilidad política -alternancia de liberales y conservadores en la Restauración con Cánovas del Castillo como figura dominante-, llegó el desastre del 98, y con él la pérdida de las colonias españolas de ultramar, que conllevaría por parte de los intelectuales y escritores un auto-examen para redefinir la esencia española. Pero Valle-Inclán permanece un tanto al margen y se recrea en un estilo afectado, que el resto de los modernistas españoles rechazaba por sus excesos de exotismo, musicalidad y sensualidad, al tiempo que preferían una poesía –pues el movimiento modernista español fue básicamente poético- mucho más introspectiva; lo de Valle es prosa, muy musical y poética, con ambientes de ensueño, al estilo de Darío, que incluso dirige al

Marqués un soneto en alejandrinos a modo de prólogo (13). Esos excesos modernistas, en las *Sonatas*, llegan al extremo de que para López “la atención al concepto que es tan característica de la prosa decimonónica española, cede paso a un interés por la musicalidad de la sintaxis y a un nuevo realce de las palabras” (73); y para Víctor Calderón, “la descripción realista, que había servido de marco a la acción de los personajes, se hace añicos. El lugar ya no es el escenario inmutable y mudo en su desapego al paso de los actores. El paisaje se hace histórico, apasionado, sentimental, nostálgico, cruel..., se poetiza” (18-19). Entre el Modernismo y el Romanticismo hay ciertas semejanzas. G.G. Brown lo explica así:

Los modernistas, como los románticos, no sólo admitían el cruel absurdo de la vida humana en general, sino que mostraban además un especial resentimiento contra la época en la que habían tenido la desgracia de nacer, una época de fealdad, materialista y filistea, en la que el artista se sentía extraviado. Su respuesta fue afirmar que la misión del arte era proporcionar el sentido y la belleza de los que carecía la vida. (Brown 124).

Así es como Valle-Inclán inventa un donjuán modernista en ambientes palaciegos de belleza y elegancia, exóticas selvas caribeñas y atávicas guerras carlistas, aunque en sus contradicciones internas, académicos como Brown han querido ver una crítica velada de éste hacia una sociedad superficial con una escala de valores en la que imperan “materialismo, hipocresía y la mediocridad de la clase media” (64).

Saikaku Ihara representa el comienzo de una nueva época en Japón, a partir del control militar y político de Tokugawa desde 1600, que supone casi tres siglos de paz y una mayor prosperidad para los comerciantes o *chōnin*, clase social a la que pertenecía el escritor. Con *Amores de un vividor*, publicada en 1682, se inaugura el realismo costumbrista en la literatura japonesa. En él, Ihara relata las experiencias sexuales y vitales a lo largo de la vida de un comerciante japonés. El resultado es una sucesión de capítulos –cada uno corresponde a un año en la vida del protagonista– muchas veces independientes, contados en tercera persona aunque con una fuerte focalización en el personaje de Yonosuke: a través de sus ojos descubrimos la sociedad de su tiempo y, en especial, los distritos de tolerancia o barrios de placer de la época. En ocasiones, los cortos capítulos serán simples excusas para mostrar con detalle diversos aspectos de ese *flotante mundo* japonés, y dejarán de lado por completo al personaje principal. Mientras que Rodríguez Izquierdo apunta el carácter picaresco de la obra (Ihara, XIX) y los paralelismos del escritor japonés con Quevedo (XX), para Keene “Saikaku was not, however, a dreary moralizer –his works are filled with a lively humor which sometimes borders on the indecent, and with a vigor that comes as a welcome relief after centuries of resigned melancholy” (28). El carácter hedonista sin tapujos y la explícita ostentación sexual de la obra es una de las diferencias más llamativas frente a los libros españoles, empapados de

cristiana ideología de sentimiento de culpa por la búsqueda de placer, y su inevitable castigo: la muerte, en el caso de Don Félix; la pérdida de la capacidad de seducción, para Bradomín. En relación a esto, Shuichi Kato llega a comparar a Yonosuke con Don Juan y muestra las diferencias de planteamiento moral: “Thus the hero of Genroku *chōnin* is not punished for his worldly pleasures by an after-life in hell as is his equivalent in Christian culture, Don Juan; instead he sets off unrepentant to carry on the same way in some foreign place” (163). Salvando las importantes diferencias de época, cultura y estilo narrativo de las tres obras, intentaré mostrar similitudes y diferencias en sus respectivos tres personajes, que aunque lejanos en tiempo, espacio e ideología, guardan una cierta universal humanidad que les permite ser comparados.

Personalidad

Estudemos algunos rasgos de personalidad que se dan en los tipos literarios que nos ocupan. Comencemos por *El estudiante de Salamanca*. Don Félix de Montemar carece de profundidad psicológica puesto que el interés primordial del poema es crear un ambiente tenebrista y gótico, y recrearse en el ritmo trepidante de sus versos. Aún así, contiene múltiples matices cambiantes: en una alarde metaliterario de Espronceda, este personaje pasa de ser un “segundo donjuán” (62), “galán de talle gentil / la mano izquierda apoyada / en el pomo de la espada / y el aspecto varonil” (76), a un “segundo lucifer” (111), “mas antes decidme si Dios o el demonio / me trajo a este sitio, que quisiera ver / al uno o al otro, y en mi matrimonio / tener por padrino siquiera a Luzbel” (120). Ese satanismo propio del Romanticismo no muestra sino una rebeldía contra la sociedad y los valores que representa la misma, entre ellos el sentimiento religioso. Por ello, Sebold (454) identifica a Don Félix con la reencarnación del Anticristo. De hecho las menciones a Lucifer, el demonio o Luzbel son numerosas (82, 94, 96, 99, 103, 107, 108, 111). Montemar posee una gran capacidad para seducir mujeres y la ejerce con irreverencia, jactancioso e irrespetuoso, como cuando pone precio a Elvira en la mesa de juego: “a estar aquí la jugara / a ella, al retrato y a mí” (80); o cuando se burla de su muerte por amor frente al hermano de ella: “si se murió, a lo hecho, pecho / ya no ha de resucitar” (87) afrentando doblemente a la honra de la mujer y, por ello, a la de su familia. Además, Félix de Montemar se confiesa hedonista en “Goce yo el presente, disfrute yo ahora / y el diablo me lleve si quiere al morir” (100); es irascible y orgulloso: “Vos habláis con demasiada / altivez e irreverencia” / de una mujer... ¡y si no!...” (83). Finalmente, ni siquiera en el momento de su muerte al abrazo de la calavera, Montemar se retracta de sus acciones y pecados; permanece fiel a su imagen de irreverente fortaleza vital. Como bien dice Shaw, “a primera vista, Don Félix es cualquier cosa menos una figura romántica...Pero Espronceda no puede resistir la tentación de convertirlo, sin previo aviso, en una

figura de rebelión cósmica” (44), en ese reto a Dios a que le muestre su inmensidad, que se muestre a sí mismo: “y Dios y el diablo y yo nos conozcamos” (Espronceda 108). Un solo momento de humana debilidad se aprecia en Don Félix, cuando éste contempla su propio entierro: “al fin era hombre, y un punto temblaron / los nervios del hombre, y un punto temió” (106), pero dura poco: “mas pronto su antiguo vigor recobraron, / pronto su fiereza volvió al corazón” (106). Su continua búsqueda de mujeres, muestra que el ideal de mundo, belleza y amor que tiene el hombre romántico se desvanece cuando el objeto ansiado se alcanza: entonces, se corrompe, se vuelve sucio y mundano; no vale, y ha de buscarse otro: “Era vuestra hermana hermosa: / la vi, me amó, creció el fuego, / se murió, no es culpa mía” (89). Apenas termina de matar a Don Diego, cuando se enamora de una figura toda cubierta de blanco. La imposibilidad de verle la cara y de tenerla, la hace más próxima al terreno de las ideas -los románticos son explicados por el idealismo kantiano-, y por ende, más atractiva. Montemar no puede evitar el seguirla, aunque ello conlleve su perdición, la muerte, otro de los temas preferidos de los románticos. Pero vale más su curiosidad y su orgullo: “que juro a Dios no quisiera / que por temor se creyera / que no he seguido a una dama” (96). En definitiva, la caracterización psicológica del personaje de Espronceda es de una fortaleza casi ilimitada, como un semidiós que se alza contra cualquier intento de la sociedad, la moral o la religión de controlarlo; y acaba desafiando, con tintes suicidas, incluso a la muerte. Es por ello que el estudiante de Salamanca se convierte, en una sola noche y seduciendo a una sola mujer, en el más implacable de los donjuanes.

El Marqués de Bradomín y Yonosuke, por el contrario, tienen momentos de sensibilidad, aunque en el caso del Marqués se trate de una emotividad de pose o puramente estética: al asistir al espectáculo de la enfermedad de Concha en la *Sonata de Otoño*, Bradomín añade que “con penosa aridez de corazón yo comprendí que se moría” (Valle-Inclán 189); aún así, con Concha de cuerpo presente en la habitación de al lado, aún tiene fuerzas para acostarse con su prima Isabel, justificándose con un “Yo soy un santo que ama siempre que está triste” (258). A lo largo de las *Sonatas*, nos encontramos con numerosos ejemplos similares de cinismo: “Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante” (58) a los primeros rechazos de María Rosario, en la *Sonata de Primavera*, cuando un poco más tarde “Yo tenía lágrimas en los ojos, y sabía que cuando se llora, las manos pueden arriesgarse a ser audaces” (82); “la Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecía al fiero mexicano, y mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades”, para justificar su miedo frente al bandido en la *Sonata de Estío*; “Al remontar un cerro me volví enviando un último suspiro al viejo caserón donde había encontrado el más bello amor de mi vida” (343), para explicar el incesto con su hija en la *Sonata de Invierno* al tiempo que la muerte de ésta “sólo despertó en mi alma un remordimiento dulce y sentimental” (342). El Marqués de Bradomín como narrador de sus Memorias es cualquier cosa menos un narrador fiable, porque todo lo que cuenta lo hace a través del filtro de su pose pseudo-católica y de

estética modernista para justificar su lascivia y su profundo egotismo. No llega al punto de ser “profoundly evil”, como dice Cox (133) al compararlo con Casanova pero desde luego no concuerdo con Calderón en que “aunque conoce el frívolo arte de la galantería, Bradomín es sobre todo un sentimental” (23). Hay demasiadas evidencias en su contra. Su sensibilidad no es más que una máscara. Además, como opina Alonso Zamora, “Bradomín está demasiado pendiente de las circunstancias para enamorarse. Las ráfagas de sentimiento que pudieran acosarle se oscurecen en seguida ante la consciencia de estar desempeñando un papel” (29-30).

Al contrario que Bradomín, el Yonosuke de Ihara en numerosas ocasiones demuestra su sensibilidad con sus acciones: rescata, entre otras, a una joven prostituta hija de un samurai arruinado y la devuelve a su padre (Ihara 23); al enterarse de la muerte de su amada, “casi ahogándose en sus propias lágrimas, retorciéndose de dolor” (121), lleno de remordimientos, intenta suicidarse. Este intento de suicidio –habrá otro más adelante, en pareja (194)- está corroborado por la veracidad del narrador omnisciente de *Amores de un vividor*, y es algo inimaginable en el héroe de Valleinclán, el Marqués de Bradomín, aunque este último muestra su valentía guerrera en diversas situaciones: cuando lucha desarmado contra el ladrón mexicano en San Juan de Tuxtlán (103), en la lucha contra la escolta en la iglesia (135), en la escaramuza de la guerra carlista en el río (317), o cuando no se queja al serle amputado un brazo -aunque “el orgullo, mi gran virtud, me sostenía” (323)-; sin embargo también huye y siente miedo, como a la muerte de la niña María Nieves (90), o al no enfrentarse al General Bermúdez (162), o al escuchar de la niña Chole que su anterior amante fue asesinado (133). Tras la muerte de Concha confiesa sentir miedo del Nazareno (257 y 259), pero no es más que una treta del Bradomín narrador para ocultar su temor a ser descubierto y disfrazarlo de un cierto temor cristiano que, por otro lado, no tiene: “Y huyó de mi presencia haciendo la señal de la cruz como si huyese del Diablo. No pude menos de reírme largamente” (80); “¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno! (255). En la personalidad de Bradomín no hay satanismo ninguno, al contrario que en Don Félix de Montemar, y si usa el nombre del Diablo es por motivos estrictamente estéticos o para desviar la atención de la responsabilidad de sus actos: “Hay mártires con quienes el diablo se divierte robándoles la palma y, desgraciadamente, yo he sido uno de esos toda la vida” (114-115) o “El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer” (261).

Yonosuke no es un noble guerrero ni un estudiante justiciero sino sólo un comerciante. Las dos únicas veces que intenta emplear la violencia para obtener sus lúbricos deseos, casualmente con mujeres casadas, una le abre la cabeza por medio (Ihara 49) y la otra lo muerde y provoca que le afeiten un lado de la cabeza como a los violadores (107). De ello saca Yonosuke la moraleja de que lo más apropiado es llegar a las mujeres a través del dinero, convirtiéndose éste en otro gran protagonista de la novela, tratado de forma totalmente irrelevante en el caso de nuestros otros dos

donjuanes. A los treinta y cuatro años, Yonosuke finalmente hereda la fortuna de su padre y puede disponer de ella a su antojo para que “vaya pasando a manos de las cortesanas” (144). Pero hasta entonces, aparte de aventuras amorosas, pasa por diversos oficios –bonzo budista (59), artesano (65), cantor itinerante (72), actor (82), pescadero ambulante (97), monje ambulante (104), prostituto (131)- y distintas adversidades, como cuando es encarcelado y “al principio se le hundían los ojos, y luego se hundía en un mar de lágrimas” (114); luego, en un episodio de carácter quijotesco, es manteado por sus compañeros de celda y solo es respetado por ellos cuando canta y baila para entretenerlos (115): desde luego no es precisamente la imagen de dignidad y fortaleza psíquica que se le presupone a un Don Juan. ¡Y qué decir del hecho de compartir a una mujer con su rival!: “Yonosuke y Denpachi llegaron al acuerdo de que los dos podían acostarse a la vez con Noaki. Así fue como, dejándola a ella en medio, alinearon los tres sus almohadas” (225). También, en otra ocasión, huye por la puerta trasera de la casa de la cortesana Yuugiri cuando llega “el cliente de turno de aquel día” (200), y en dos ocasiones abandona a sus hijos (44 y 106). En realidad, la fama que le interesa a Yonosuke no es la de un osado guerrero o la de estirpe de buena familia, como a Bradomín, sino “la fama de gran magnate, el magnate sin par” (145), a través del dinero, por supuesto, para sus orgías en el “burdel, ese reino de libertad, ese lugar placentero donde la gente se vuelve joven” (277). Frente a la ideología de Yonosuke, el hedonismo de Don Félix y del Marqués de Bradomín queda muy corto, aunque sólo sea cuantitativamente, pues “hasta los cincuenta y cuatro años, según consta en su diario, se divirtió con 3.742 mujeres, y sus mariconcillos de turno fueron 725” (8).

El tema de la homosexualidad es también un motivo que se repite en *Amores de un vividor*. Rodríguez Izquierdo nos enseña que “Saikaku no enfoca lo homosexual como manifestación de sensualidad, sino como lealtad y devoción” (Ihara XXX). Una muestra de ello es la invitación que un precoz Yonosuke de diez años hace a un hombre que le protege de la lluvia con su paraguas: “A partir de ahora, me haríais feliz si me acogieseis en vuestra intimidad” (17). También en su aventura a los catorce años con un *tobiko*, es mucho más marcada la intimidad y confianza a las que llega con el prostituto que la propia sensualidad del acto sexual (38). En *El estudiante de Salamanca* no se encuentra ni un solo atisbo de homosexualidad, pero en las *Sonatas* sí, y tras los comentarios de Bradomín se pueden sacar algunas conclusiones. Dice Bradomín sobre el blondo y taciturno adolescente de la *Sonata de estío*: “Leyendo a ese amable Petronio, he suspirado más de una vez lamentando que los siglos hayan hecho un pecado desconocido de las divinas fiestas voluptuosas” (Valle-Inclán 146) y “aquel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas, es para mí un fruto hermético” (147). Bradomín, al tiempo que alaba la homosexualidad, se cierra a la misma. ¿Por qué? Tal vez porque su sociedad contemporánea, que sin embargo sí alaba sus conquistas y mentiras piadosas, no lo permite; tal vez porque la homosexualidad no entra en el guión de mitos donjuanescos que Bradomín tiene en su cabeza: Don Juan (196), Casanova (69), Cervantes (322),

Marqués de Sade (212), Zorrilla y Espronceda (230), los Cruzados (230). Cuando vuelve a encontrarse con el gigante blondo y un efebo en la *Sonata de invierno*, concluye: “al verlos partir recordé a la niña de ojos aterciopelados y tristes, y lamenté con un suspiro, que no tuviese las formas gráciles de aquel efebo” (334). Con estas afirmaciones, parece claro que inconsciente y no tan inconscientemente, el Marqués de Bradomín se siente atraído sexualmente por los hombres, y si no “sale del armario”, es por el temor a manchar su mítica carrera de donjuán, verdadero motor de sus actos.

El libro de Ihara, a pesar de estar constituido como un mosaico de historias independientes que parecen mostrar muchas distintas vidas paralelas del personaje Yonosuke, es básicamente realista e incluso a veces se regodea en el mal gusto. He aquí dos escatológicos ejemplos tan lejanos al ideal Romanticismo o al estético Modernismo: una cortesana ventosea por descuido, y Yonosuke y su amigo Shobei, “cuando vuelva a aparecer por aquí le diremos que en esta sala no hay quien pare, con tanta peste...” (Ihara 219) o en “ventoseó estrepitosamente un par de veces, hasta tal punto que todo alrededor resonó con aquel estruendo y aquel olor. Yonosuke se tomó la represalia de aplicar al orificio de descarga la cazoleta ardiente de la pipa”, (185) donde se añaden notas de sadismo. En las *Sonatas*, todas las descripciones sexuales pasan a través del filtro del fetichismo del Marqués de Bradomín: besando el pie de la niña Chole, “que era hecho para pisar un zócalo de Pharos” (Valle-Inclán 118), o los de Concha, “pies blancos, infantiles, casi frágiles, donde las venas azules trazaban caminos ideales a los besos” (191); con guiños al Siglo de Oro español besando el “pañuelo perfumado y húmedo de llanto” (49) de María Rosario; pidiéndole a Concha que lo azote “como a un divino Nazareno” (255); mostrando inclinaciones necrófilas deseando besar a Concha muerta y “gustar las dulzuras de un ensueño casto” (260); como vemos, el Bradomín narrador vuelve a disfrazar su deseo sexual de estético amor platónico. El narrador de Ihara, sin embargo, en línea con el carácter hedonista pero sincero de Yonosuke, y proyectando la personalidad del mismo a través de una ya comentada fuerte focalización en el personaje, es mucho más explícito, casi pornográfico: “Y cuando ella tocó con su propia mano el miembro viril bajo el taparrabos de Yonosuke, éste se sintió entrar en trance. Llegado al punto en que ya o podía aguantarse, se montó sin más cumplidos sobre el vientre de la mujer” (215). Don Félix de Montemar es, por su parte, un personaje sincero y directo, sin los juegos erótico-místicos de Bradomín o la cobardía villana de Yonosuke, aunque la lejanía relativa del narrador y su insistencia en remarcar el ambiente lóbrego y siniestro frente a la profundidad psicológica del personaje, hacen que Montemar, como opina Sebold, acabe como “como un enigma de estatura titánica” (447).

Las mujeres

Aunque las tres obras tienen como protagonista a sendos personajes masculinos, éstos son lo que son gracias a las mujeres –en el caso de Yonosuke, también hombres- que persiguen y/o consiguen en sus ajetreadas vidas literarias. Elvira, en *El estudiante de Salamanca*, constituye, según Varela Jácome, “un prototipo de mujer romántica, por sus ojos lánguidos, por su timidez e inocencia, por su irremediable abandono amoroso, por la silenciosa locura final” (Espronceda 42-43). Su devoción por Don Félix y su trágico final remarcan el carácter magnético pero displicente de éste, y sirven para que Montemar nos muestre su peculiar ideología vital en “la vida es la vida: cuando ella se acaba / acaba con ella también el placer” (100). Don Félix de Montemar es un hombre práctico, casi nihilista, y la muerte de Elvira no le altera lo más mínimo, pertenece al pasado, un pasado que ha muerto ya, como ella; y sólo el futuro le interesa, un futuro representado en la misteriosa y “fatídica figura, / envuelta en blancas ropas” (705) que le acompañará a su propia muerte.

La muerte de Elvira tiene también su contrapartida en las otras dos novelas: para Bradamín, la muerte de la novicia, su hija, es dolorosa porque “el misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fui galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud” (Valle-Inclán 342). Lo único que siente el Marqués en su mundo narcisista y egocéntrico es la pérdida de una puerta al recuerdo de su propia juventud; el sufrimiento de su hija como ser humano independiente de sí mismo le es indiferente. Algo parecido ocurre al morir Concha en la *Sonata de Otoño*: “¿Volvería a encontrar otra princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!” (263). Bradamín necesita las mujeres, especialmente en la segunda parte de su vida, para reafirmarse como hombre, como conquistador y seductor, pero su decadencia es inevitable porque “las mujeres no se enamoran de los viejos, y sólo está bien en un Don Juan juvenil” (196).

Si en Bradamín y en Don Félix, las mujeres quedan siempre subordinadas al fuerte protagonismo de los mismos, en el caso de *Amores de un vividor*, éstas se erigen en lo verdaderamente esencial del relato. Como explica Rodríguez Izquierdo, “el carácter femenino sumiso a unas rígidas estructuras sociales, que era el ideal de la moral confuciana, se revela transformado en la obra de Saikaku: como el de un ser dotado de autodeterminación y de exigencias personales, capaz de romper convenciones y de abrirse nuevos caminos” (Ihara XIX). Desde cierto punto de vista se puede considerar que el libro de Ihara no es sino un tratado sobre la prostitución y los barrios de placer, con ejemplos de grosera y mala cortesana (27), cortesana ingeniosa e interesada (32), cortesana de buen corazón y servicial (152), cortesana metida a monja (205), cortesana sagaz,

manipuladora y “con una táctica de alcoba de las que no se ven todos los días” (216), etc. Además, el capítulo de los 53 años de Yonosuke lo constituye casi en su totalidad el diario de otra cortesana y el día a día de su trabajo. También hay una muerte por amor, idealizada por el narrador, la voz ideológica de Yonosuke, y llevada a cabo por una cortesana tan discreta que busca “una manera de morir que no provocara escándalo” y decide “morir como se marchitan las flores, se negó a beber agua” (262). La actitud de Yonosuke, este peculiar donjuán del meretricio, es ambivalente ante tales mujeres y varía con unas y con otras haciendo honor al carácter episódico del libro, que parece desdoblarse al protagonista, Yonosuke, en distintos personajes que comparten el mismo nombre: se promete sinceramente en matrimonio con una (67), discute con su familia por el amor de otra (152), explica el encanto de una tercera: “¡Estúpidos! Como si el atractivo de una cortesana no dependiera más bien de otras cosas” (207); pero también juega con y se aprovecha de ellas: “Él, sin embargo, se las arregló para permanecer en aquel alborotado burdel cinco o seis días más en plan de cliente gorrón. Y así, buscándole las vueltas a su cortesana, se fue viendo con todas las demás” (81); su promiscuidad sin límite queda manifiesta cuando “transcurrieron algunos días, y Yonosuke, después de haberse acostado a ratos con las prostitutas de Goyo y Akasaka, y de haberse rozado las mangas de su kimono con todas las mujeres que vendían placer en las diversas posadas del camino” (55) continúa sus andanzas por el *flotante mundo*. En definitiva, Yonosuke se mueve por sus pasiones pero, al contrario que Bradomín o Don Félix, no está pendiente de su fama de conquistador o pependenciero, simplemente se deja llevar por sus instintos sin ningún tipo de tapujos, permitiéndose incluso el dar algunos consejos sobre los tratos con las cortesanas: “Si hay cosas que nuestro mundo no perdona, estas son: la tacañería con las putas cuando se anda de picos pardos, y lo canallesco de un mal afeitado de la cabeza en su parte frontal” (173).

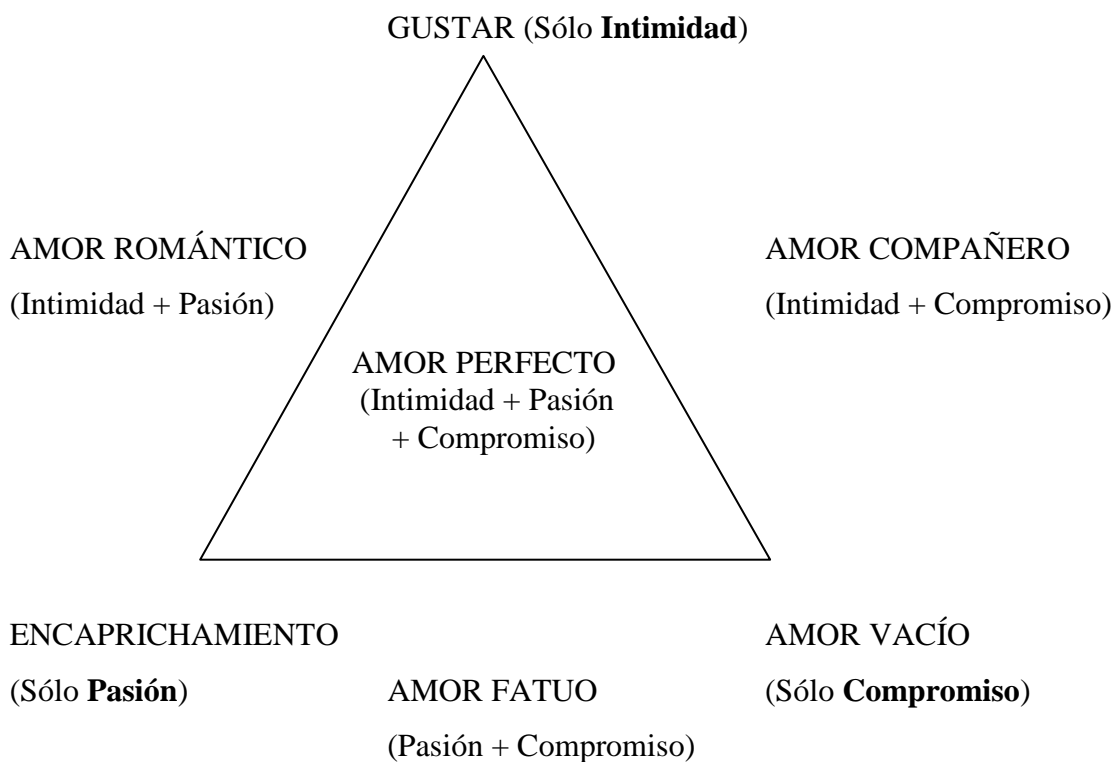
La teoría triangular del amor

Hay muchas teorías psicológicas que intentan explicar el amor y descifrar sus características esenciales, pero la de Robert J. Sternberg, de 1986, tal vez sea la más clara y concluyente hasta el momento. Para este psicólogo social de la Universidad de Yale, el amor puede descomponerse en tres componentes básicos: la *intimidad*, la *pasión* y la *decisión/compromiso*. Cada uno de ellos conlleva distintas emociones, sentimientos, cogniciones y activación psicofisiológica que pueden resumirse en lo siguiente:

“According to the theory, love has three components: (a) *intimacy*, which encompasses the feeling of closeness, and bondedness one experiences in loving relationships; b) *passion*, which encompasses the drives that lead to romance, physical attraction, and sexual consummation; and c) *decision/commitment*, which encompasses, in the short term, the

decision that one loves another, and in the long term, the commitment to maintain that love” (Sternberg 119)

Aunque dichos componentes esenciales interactúan entre sí a lo largo del tiempo en cada relación amorosa, se consideran independientes a la hora de cuantificar su valor absoluto y su peso relativo en la misma. En base a estos componentes, a su presencia/ausencia, y a la importancia de los mismos, se puede categorizar el tipo de amor que una persona profesa o recibe en una relación, así como el tipo de amor ideal que le gustaría profesar o recibir. Para Sternberg, estos tipos de amor son: 1) no amor, 2) gustar, 3) encaprichamiento, 4) amor vacío, 5) amor romántico, 6) amor compañero, 7) amor fatuo y 8) amor perfecto. Si consideramos cada uno de los tres componentes como uno de los vértices de un triángulo equilátero, cada tipo de amor podría ser descrito visualmente de la siguiente manera:



Esta teoría triangular del amor de Sternberg es aplicable tanto a personas reales como a personajes literarios ficticios; por ello podemos utilizarla para analizar las relaciones que mantienen Don Félix de Montemar, el Marqués de Bradomín y Yonosuke con sus conquistas amorosas.

La única relación detallada del estudiante de Salamanca es con Elvira, aunque muy clara, por sus hechos y por sus palabras: “corazón gastado, mofa / de la mujer que corteja, / y, hoy despreciándola, deja / la que ayer se le rindió” (Espronceda 62); o en “la vi, me amó, creció el fuego, / se murió, no es culpa mía” (89); es el perfecto ejemplo de ENCAPRICHAMIENTO. Como dice Sternberg: “Infatuated love is ‘love at first sight’...results from the experiencing of passionate

arousal in the absence of the intimacy and decision/commitment components of love” (124). Montemar ve a la mujer, se encapricha de ella, la enamora y hay una fuerte activación fisiológica pero acaba desapareciendo fruto de una rápida habituación una vez la ha conseguido. Los motivos que le inducen a seducir a Elvira no son sólo estrictamente sexuales porque, como explica Sternberg, “in a loving relationship, sexual needs may well predominate in this experience. However, other needs such as those for self-esteem, succorance, nurturance, affiliation, dominance, submission, and self-actualization may also contribute to the experiencing of passion” (122). En el caso del estudiante de Salamanca, la atracción sexual parece estar complementada por una necesidad de autorrealizarse personalmente a través de la consecución de continuas metas amorosas: es lo que Sternberg llama *self-actualization*. Pero también se aprecian, a partir de los comentarios sarcásticos de Montemar regocijándose en la muerte por amor de Elvira, ciertas notas de necesidad de dominación y sadismo: “¡Quizá alguna calentura!” (Espronceda 86) “y admiro vuestro candor / que no se mueren de amor / las mujeres de hoy en día” (90). Como vemos, la atracción de Don Félix por un personaje romántico, femenino, sufrido y de abandono amoroso, como veíamos antes sobre Elvira, servirá para elevar o al menos mantener su autoestima. La absoluta displicencia que muestra el personaje hacia la mujer y su indiferencia frente a la muerte de ésta son buena muestra de que en su relación no existía ni un atisbo de los componentes de *intimidad o decisión/compromiso*.

Las *Sonatas* de Valle-Inclán muestran cuatro momentos concretos en la vida del Marqués de Bradomín con sendas aventuras amorosas. Cada una corresponde a una etapa vital del mismo, con características diferentes. En el caso del Marqués también hay ejemplos de ENCAPRICHAMIENTO, en concreto en las dos primeras fases de su vida, que se corresponden con la primavera y el estío. Con María Rosario, Bradomín es joven y aún no tiene la fama de conquistador que ansía; de hecho parece obsesionado con ello: “Con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido” (Valle-Inclán 49), A veces la seducción de la joven no es más que un juego para el joven Bradomín, que mide sus fuerzas frente a la inocencia de la futura novicia: “¡Que os adoro! ¡Que os adoro! Asustada huyó por el largo corredor” (35). A veces el impulso tiene una motivación más carnal, como cuando visita clandestinamente la habitación de la joven: “Aquella noche el cornudo monarca del abismo encendió mi sangre con su aliento de llamas y despertó mi carne flaca, fustigándola con su rabo negro” (59); en este caso el estilo afectado de Bradomín narrador no puede ocultar la fuerte activación sexual que le produce la joven y sólo “el rumor de unos pasos en la terraza” (59) evitan que consume el acto sexual sobre una desmayada María Rosario. En la *Sonata de estío*, las necesidades sexuales de las que habla Sternberg son el motivo principal de su apasionamiento por la niña Chole: “¡Válgame Dios! Me parecía que de aquel cuerpo bruñido por los ardientes soles yucatecos se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaban con ellos” (99). Y Bradomín narrador, a pesar de su

afectación modernista, no puede evitar ser explícito al detallar su hiperbólica primera relación sexual con la chica: “Mis manos, distraídas y doctorales, comenzaron a desflorar sus senos. Ella, suspirando, entornó los ojos, y celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como el triunfo de la vida” (130). En el primer encuentro con la niña Chole, se produce también un hecho curioso, pues la chica le recuerda a alguien del pasado: “Entonces, al verla de frente, el corazón me dio un vuelco. Tenía la misma sonrisa de Lili. ¡Aquella Lili, no sé si amada, si aborrecida!” (99); y en “Tuve miedo de aquella sonrisa, la sonrisa de Lili, que ahora se me aparecía en boca de otra mujer. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos, fragantes...” (114). Aquí se produce en Bradomín, en el marco de las teorías psicosociales de la atracción, lo que se conoce como *efecto de la mera exposición* que “consiste, sencillamente, en que la percepción de forma repetida de un estímulo que inicialmente es neutro o positivo, ya se trate de una cara, de una melodía musical o de determinado logotipo nunca antes visto, lleva a una mayor atracción hacia el estímulo” (Morales 416). Y así sucede con la niña Chole. En su relación con ella, tampoco le interesa al Marqués demasiada *intimidación* o cercanía espiritual con ella y cuando ésta se ofrece para contarle la historia de sus desgracias, aquél responde: “No intentes contármela: Las historias tristes me recuerdan la mía” (132). Tampoco está interesado en el *compromiso*: más tarde, cuando Bradomín le promete fidelidad, “¿Acaso temes mi abandono? ¿No comprendes que soy tu esclavo para toda la vida?” (133), finge, como confiesa en el párrafo siguiente: “Yo, fingiéndome deslumbrado por aquella mirada, los cerré” (133). En realidad, estos dos amores de juventud de Bradomín oscilan constantemente entre pasión y juego, fuego y fingimiento, al tiempo que ayudan a crear al mito de este peculiar donjuán.

En la *Sonata de otoño*, Bradomín se reencuentra con Concha, su amante del pasado, que ahora está enferma. A pesar del cierto del aparente compromiso amoroso que le lleva a visitarla, lo que en realidad sobresale de esta relación es la *intimidación* que ambos se profesan. Sternberg nos da algunas claves sobre ello: “(a) desire to promote the welfare of the loved one, (b) experienced happiness with the loved one, (c) high regard for the loved one, (d) being able to count on the loved one in times of need, (e) mutual understanding...” (121). No es que en esta relación todas estas características se den plenamente pero Bradomín responde a la llamada de Concha enferma, ambos experimentan felicidad el uno con el otro –“Reímos con alegre risa el uno en brazos del otro, juntas las bocas y echadas las cabezas sobre la misma almohada” (Valle-Inclán 201) - y la comunicación que mantienen es tan buena, que continuamente parecen confidentes: “Ayer he recibido una carta. Tengo que enseñártela” (219) o “la pobre Concha me contaba su vida durante aquellos dos años que estuvimos sin vernos” (196). Si a esto le añadimos el componente *pasional* del insaciable y “místico” Bradomín, como en “El corazón de Concha latía con violencia, y mis manos trémulas desabrocharon su túnica, y mis labios besaron sobre la carne, ungidos de amor como de un bálsamo” (197), o en

“Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo, ya moribunda, ya frenética, en su lengua dorada” (221), como resultado tenemos un claro AMOR ROMÁNTICO, -“romantic lovers are not only drawn physically to each other but are also bonded emotionally” (Sternberg 124)-, muy asociado al propio declive vital del personaje, que requiere de alternativas o por lo menos complementos a la pasión.

El episodio incestuoso del enamoramiento de su hija por parte de Bradomín es central a la *Sonata de invierno* y marca la última conquista de un Marqués envejecido que vive “en la más triste y más adusta soledad del alma” (Valle-Inclán 267). Tras la escaramuza del río, le amputan un brazo y con él, una parte de su orgullo donjuanesco. Aún convaleciente, una niña de catorce años de “ojos, aterciopelados, compasivos y tristes” (325) le atiende en su recuperación. ¡Qué mejor oportunidad para Bradomín para probar suerte y recuperar su hombría perdida que enamorando a la novicia! El hecho de que resulte ser su hija es irrelevante: “Yo sentía que una profunda ternura me llenaba el alma con voluptuosidad nunca gustada” (336). La relación de Bradomín con su hija Maximina no es eminentemente sexual, de hecho el sexo apenas juega ningún papel con el Marqués todavía enfermo, sino de recuperación de la autoestima perdida con la pérdida del brazo más la inevitable decadencia de la edad: “¡Sor Simona, imagina usted que con los cabellos blancos y un brazo de menos aún se puede enamorar!” (342). Cuando, tras apenas un beso, la niña confiesa que lo quiere, la alegría de un renacido Bradomín es tanta que “Sentí que a mis párpados acudía el llanto: Era la emoción del amor, que da una profunda tristeza a las vidas que se apagan” (337). No existen en la relación muestras de *intimidad* puesto que apenas se conocen y la *decisión/compromiso* de Bradomín parece más asociado a su deseo de permanecer siendo joven gracias a esos ojos aterciopelados y tristes que le recuerdan a su juventud, que a la muestra sincera de permanecer junto a su hija novicia. Por tanto, se trata de un nuevo caso de ENCAPRICHAMIENTO del Marqués, pero en el que las necesidades sexuales dan paso a la necesidad de recuperación de la autoestima como motivación básica.

En *Amores de un vividor*, dada la estructura del libro en capítulos independientes y debido a la cantidad de relaciones que mantiene en el mismo con mujeres y hombres, se puede decir que su protagonista Yonosuke llega a experimentar prácticamente todos los tipos de amor enunciados por la teoría de Sternberg. Aún así, podemos analizar ejemplos concretos que, o bien sirven de muestra de un gran número de casos, o bien añaden algo importante para la comprensión de la psicología amorosa del personaje. Sin duda, el ENCAPRICHAMIENTO estrictamente sexual de Yonosuke se aprecia en innumerables pasajes, y la mayoría son mencionados tan sólo de pasada, como interesándose más por la cuantificación que por la inclusión de detalles: por ejemplo, en: “Había tres disponibles, que se llamaban: Shika, Yamabuki y Mitsu...Yonosuke las mandó llamar, y en su compañía pasó la noche hasta el alba” (54). Un tipo de amor no considerado hasta ahora en nuestros

donjuanes ibéricos, y que en Yonosuke se aprecia hasta en tres ocasiones por lo menos, es el AMOR FATUO. Sternberg lo asocia al amor practicado por las estrellas de Hollywood, que un día se conocen, a las dos semanas se comprometen y al mes están casados; y es fatuo “in the sense that a commitment is made on the basis of passion without the stabilizing element of intimate involvement” (Sternberg 124). En *Amores de un vividor*, el ejemplo más sobresaliente es el de la bella mujer que se disfraza de anciana para que los hombres de su pueblo no la aborden en unas fiestas de desenfreno sexual llamadas *zakone*. Cuando Yonosuke la descubre en toda su belleza y escucha su versión, “se sintió aún más atraído hacia ella, y le prometió no separarse jamás de su lado” (Ihara 90). Tras ello, viven juntos durante unos meses escondidos de los mozos del pueblo en una aldea cercana a Kyoto gozando del amor. Pero “al cumplirse el sexto mes de sus veinticinco años, Yonosuke se encontró su arqueta de arroz tan vacía que daba pena verla...Así es que se vio en la ocasión de dejar también a esta mujer” (91). Esta relación tenía un importante componente *pasional* que, según la teoría de Sternberg crece muy rápidamente pero también disminuye a la misma velocidad, y la *decisión/compromiso* se sostenía básicamente por él, así que al desaparecer o habituarse aquél, el amor como tal acaba. Sternberg lo explica con que “hence relationships based on fatuous love are at risk for termination and, in the case of shot-gun marriages, for divorce” (124). También hay ejemplos de este tipo de amor en sus relaciones con los hombres, como cuando apenas a los diez años de edad, Yonosuke es protegido de la lluvia por un hombre maduro y acaba fascinado por este, hasta el punto de hacerle un ofrecimiento sexual: “A partir de ahora, me haríais feliz si me acogieseis en vuestra intimidad” (17); las necesidades a ser cubiertas con esta relación serían especialmente las *pasionales* de sumisión y afiliación a esa persona de mayor edad y experiencia que ha sido compasivo con él; el hombre, inicialmente, rechaza la invitación de Yonosuke adolescente precoz, y éste, en un alarde metaliterario, le ofrece esperarle el tiempo que sea necesario: “Así como el joven Jisetsui se adelantó a esperar a Tooba en Fuusuido –le dijo-, así también yo, por mi parte, os estaré esperando” (19). De esta manera se cumple también la condición de *compromiso* de mantener ese amor, que lo convierte en fatuo, pues realmente apenas se conocían. Finalmente, Yonosuke también muestra varios ejemplos de AMOR PERFECTO, en los que los tres componentes explicados se encuentran presentes: en uno de ellos Yonosuke se encuentra en la cárcel, abatido, y comienza a intimar con una mujer que se encuentra en la celda de al lado enviándole misivas de amor “por el hueco de luz de un ventanuco...Allí se lamentaban de lo imposible que les era consumir su amor” (116). Hay una amnistía, y salen de la cárcel con intención de permanecer juntos, pero son atacados por unos hombres que acusan a la mujer de desvergonzada, le dan una paliza y la matan. Cuando Yonosuke sabe de la muerte de la mujer, intenta suicidarse pero “dos hombres lo contuvieron y lo disuadieron, sin escatimar esfuerzos para ello” (122). Este intento de suicidio de Yonosuke muestra hasta qué punto, tal vez aún sin saberlo, se hallaba involucrado en la relación con la mujer. La pérdida del ser

amado, con la ya que estaba en cierta medida comprometido, le hace sufrir un dolor inmenso. Detrás de esta reacción de Yonosuke podemos ver la evolución del componente *intimidad*, porque según Sternberg: “there are ways of distinguishing a live relationship from one that is dying or dead. The most obvious way is to generate some kind of interruption to observe the amount of intimacy that this interruption generates” (126). La interrupción en este caso es la muerte de la mujer, cuyas consecuencias en el comportamiento de Yonosuke muestran hasta qué punto el componente de *intimidad* estaba desarrollado en la relación.

Conclusión

El mito del hombre mujeriego y conquistador –en el caso de Yonosuke también de hombres– es universal pero se encuentra tamizado por la sociedad y la época donde y cuando dicho mito es creado. Personajes literarios como Don Félix de Montemar y el Marqués de Bradomín son muy distintos entre sí pero guardan una cierta semejanza de valores morales, muchos de los cuales provienen del catolicismo español, contra el que estos personajes luchan, de manera directa en el caso del satánico Montemar, y a través del sarcasmo, la burla y la ironía, en Bradomín; sin embargo no pueden escapar del castigo “divino” por sus excesos amorosos. Por otro lado, el carácter hedonista del Yonosuke de Ihara, ubicado en un siglo XVII japonés en el que los comerciantes comienzan a aumentar su influencia, parece no tener fin, ni tampoco consecuencias negativas: el personaje nunca oculta su promiscuidad, tanto con hombres como mujeres, y su concepto de la fama es muy diferente al de los donjuanes anteriores puesto que su ideal es ser un *magnate* para poder comprar tantas mujeres y hombres como le plazca. No le interesa ser implacable y satánico, como a Don Félix, ni “confesor de princesas” o valiente aventurero, como al Marqués de Bradomín. Tan sólo tener dinero para sus fiestas y sus aventuras amorosas.

A través de la Teoría Triangular del Amor de Sternberg basada en los componentes de *pasión*, *intimidad* y *decisión/compromiso*, se pueden analizar las distintas relaciones amorosas de cada uno de los tres personajes. Don Félix de Montemar, por su única detallada conquista de Elvira, sólo profesa ENCAPRICHAMIENTO, muy en línea con su personalidad colérica, su estilo práctico, nihilista, y su ideología de *carpe diem*. El Marqués de Bradomín, por su lado, tiene una evolución vital en las *Sonatas* que afecta al tipo de relaciones que mantiene con sus mujeres, pasando de una juventud en la que predomina el ENCAPRICHAMIENTO con un fuerte componente sexual o de autorrealización, a un AMOR ROMÁNTICO en el que el componente de *intimidad* es fuerte; terminará su vida con otro ENCAPRICHAMIENTO, que va a cubrir sus necesidades de autoestima, la cual, por otro lado, parece constituir el motor de muchas de sus acciones. El *donjuán* japonés,

Yonosuke, al multiplicar el número de conquistas –aunque sea a base de desembolsos económicos– también multiplica la variedad de amores que experimenta: por el número de relaciones, sin duda, el tipo que predomina es el ENCAPRICHAMIENTO, aunque en ocasiones el carácter generoso e impulsivo del personaje le hace comprometerse con algunas cortesanas, surgiendo AMOR FATUO, e incluso apareciendo también un fuerte componente de *intimidad*, llegando al AMOR PERFECTO. En definitiva, considerando estos tres casos en el marco de la teoría de Sternberg, podemos entrever que el verdadero factor común de nuestros tres donjuanes es el tipo de amor llamado ENCAPRICHAMIENTO, con un fuerte componente sexual pero que también cubre necesidades de autoestima, afiliación, dominación, sumisión y autorrealización; y que a partir de dicho tipo de amor, cada uno aporta sus notas diferenciales con su personalidad, sus acciones y su particular ideología.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Zamora, Vicente. *Las sonatas de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1969
- Brown, G.G. *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*. Madrid: Ariel, 2002
- Calderón de la Barca, Víctor. “Música y paisaje para un Don Juan modernista”. *Hispanica*, Asociación Japonesa de Hispanistas, vol. 36 (1992): 17-32
- Cox Flynn, Gerard. “Casanova and Bradomin”. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 30, no. 2 (1962): 133-141
- Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca*. Edición de Benito Varela Jácome, Madrid: Cátedra, 2007.
- Ihara Saikaku. *Amores de un vividor*. Prólogo, traducción y notas de Fernando Rodríguez Izquierdo: Alfaguara, 2003
- Kato, Shuichi. *A History of Japanese Literature from the Manyoshu to modern times*. New abridged Edition Translated & Edited by Don Sanderson. Richmond: Japan Library, 1997
- Keene, Donald. *Anthology of Japanese Literature. From the Earliest Era to the Mid-nineteenth Century*. Tokyo: Tuttle, 2002
- López, Ignacio Javier. Bradomín y la estatua de piedra en la Sonata de Otoño. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 64, no. 1 (1996), 73-88
- Morales, J. Francisco y otros. *Psicología Social*. McGraw-Hill, 1997
- Sebold, Russell P. “El infernal arcano de Félix de Montemar”. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 46 (1978): 447-464
- Shaw, D.L. *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*. Madrid: Ariel, 2000
- Sternberg, Robert J. “A Triangular Theory of Love”. *Psychological Review*, American Psychological Association, vol. 39, no. 2 (1986): 119-135
- Valle-inclán, Ramón del. *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa, 2007.