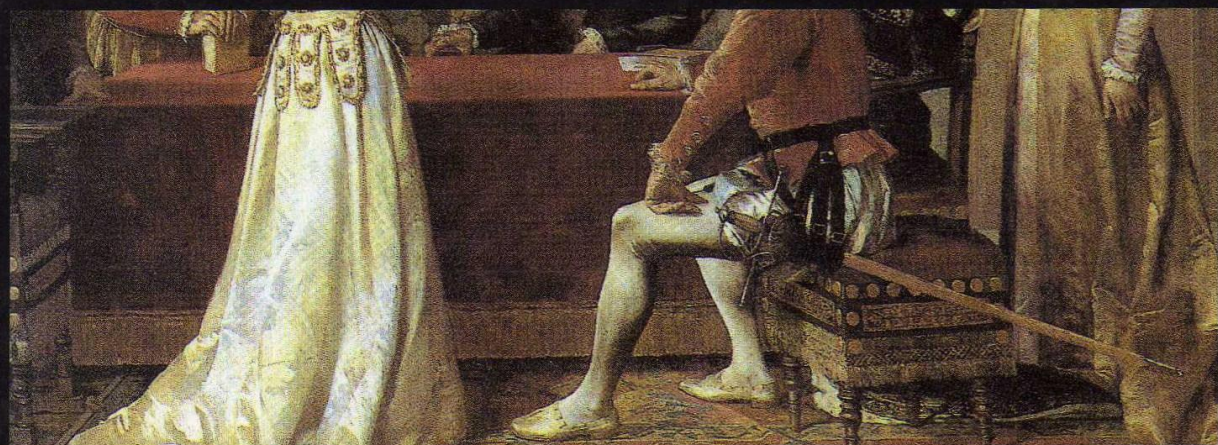


ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE (ed.)

DON JUAN TENORIO  
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

LITERATURA Y CINE



CÁTEDRA

## Índice

Saga y fugas de Donjuán (Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier)

### I. DON JUAN EN EL TEATRO

Trayectoria escénica del *Tenorio* (César Oliva)

Enrique Menéndez Pelayo y *Las noblezas de Don Juan* (1900) (Salvador García Castañeda)

Don Juan y la inversión paródica: el caso de las «Doña Juana» (Carlos Serrano)

Las edades del Don Juan de Grau (Irene Vallejo González y Pedro Ojeda Escudero)

Falla y el *Don Juan de España* (1921) de Martínez Sierra (Laura Dolfi).

La zozobra del seductor arrepentido: sobre *Don Luis Mejía* (1925) de Marquina y Hernández Catá (José Pallarás Moreno)

El mito de DonJuan según el tradicionalismo teatral de J.I. Luca de Tena: *Las canas de Don Juan* (1925) y *Délo pintado a lo vivo* (1944) (José Jurado Morales)

Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica (Luciano García Lorenzo)

*Juan de Manara* (1927): mañas y marañas de un Don Juan bifronte (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

*Han matado a Don Juan* (1929), de Federico Oliven melodrama policíaco y reflexión metateatral (Virtudes Serrano)

*La plasmatoria* (1935) y un Don Juan de Muñoz Seca (Salvador García Castañeda)

Ridruejo: Don Juan en Ronda (1945) (Gregorio Torres Nebrera)

Un ensayo apasionante y una parodia erudita: *Don Juan y la donjuanía o Seis donjuanes y una dama* (1950), de Salvador de Madariaga (Miguel Medina Gallego)

El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939 (Manuel Aznar Soler)

La realidad del teatro: *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos (José Monleón)

### II. DON JUAN EN EL ENSAYO

La mirada de un biólogo reformista: Marañón ante DonJuan (Isabel Paraíso)

El Don Juan de Ramiro de Maeztu: una teoría nacionalista y nietzscheana del mito (Genara Pulido Tirado)

Don Juan en las fronteras infernales (Don Juan visto por José Bergantín) (Manuel Ángel Vázquez Medel)

### III. DON JUAN EN LA NARRATIVA

*Las hijas de Don Juan* (1907), de Blanca de los Ríos: fin de siglo y mirada femenina  
(Nieves Vázquez Recio)

*Juanita Tenorio* (1910), de Jacinto Octavio Picón, o el «anhelo de ser querida» (Emilio  
Miró)

*Azorín y Don Juan* (1922): vidas paralelas (Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier)

Doña Inés sin Don Juan: en torno a *Doña Inés* (1925) de Azorín (Francisco Javier Diez  
de Revenga)

La versión mítica de Don Juan (1963) de Gonzalo Torrente Ballester (Carmen Becerra)

### IV. DON JUAN EN EL CINE

Don Juan en imágenes. Aproximación a la recreación cinematográfica del personaje  
(Luis Miguel Fernández)

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÍNDICE DE VERSIONES LITERARIAS Y CINEMATOGRÁFICAS DE DON JUAN QUE AQUÍ SE  
CITAN

*Don Juan Tenorio*  
*en la España del siglo XX*

*Literatura y cine*

Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.)

*Don Juan Tenorio  
en la España del siglo XX*

*Literatura y cine*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

# Saga y fugas de Don Juan

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER

## I. EL ENIGMA DE DON JUAN: UNA PEQUEÑA TEORÍA

Mucho ha corrido Don Juan Tenorio desde que lo inventara un dramaturgo barroco español (tal vez *Tirso de Molina*)<sup>1</sup> a principios del siglo XVII: cuatro siglos de cultura elitista y popular<sup>2</sup>, casi todas las tierras y lenguas de Occidente (España, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, Dinamarca, Portugal, Rusia, América...) y casi todas las especies de creación (teatro, narrativa, lírica, ensayo, música, pintura, fotografía y cine)<sup>3</sup>. Más larga ha sido la carrera si consideramos que las raíces de Don Juan se

---

<sup>1</sup> La autoría de *El Burlador de Sevilla*, así como de la versión titulada *Tan largo me lo fiáis*, ha sido discutida. Alfredo Rodríguez López-Vázquez defiende que es obra de Andrés de Claramonte en su estudio *Andrés de Claramonte y El Burlador de Sevilla* (Kassel, Edition Reichenberger, 1987) y en su edición de *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1990 («Letras Hispánicas», núm. 58).

En España, entre *El Burlador de Sevilla* (cuya primera impresión conocida es de 1630, aunque se suele datar hacia 1613) y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (estrenado en 1844), hubo dos versiones del tema: la de Alonso de Córdoba y Maldonado (*La venganza en el sepulcro*, obra inédita conservada en un manuscrito del tercer tercio del siglo XVII, reeditada recientemente por Piero Menarini en Nápoles, Liguori, 1990) y la de Antonio de Zamora (*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra*, conservada en una edición de 1744 aunque datada hacia 1714). Luego, aunque no sea una versión canónica, está *El estudiante de Salamanca* (1836-39) de José de Espronceda, y, del propio Zorrilla, la leyenda en verso *El capitán Montoya* (1840), que se basa en la leyenda de Mañara pero prefigura en muchos sentidos el *Don Juan Tenorio*.

A partir de Zorrilla las versiones españolas proliferaron extraordinariamente. Para las versiones dramáticas españolas de Don Juan, es de mucha utilidad la edición de Arca-dio Baquero, *Don Juan y su evolución dramática. El personaje teatral en seis comedias españolas*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1966. Más recientemente, tenemos el catálogo de versiones teatrales españolas entre 1844 y 1944 de Carlos Serrano, *Carnaval en noviembre (Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio)* (Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-Diputación Provincial, 1996). Aparte de otros libros y artículos (cfr. nuestra «Bibliografía» final), es de interés anunciar que Ángel Raimundo Fernández González está preparando un ensayo sobre la tradición donjuanesca española en el siglo XX.

<sup>2</sup> En España la disociación cultural en tomo a Don Juan es evidente desde el *Tenorio* de Zorrilla, popularísimo y en general despreciado por los intelectuales. Cfr. José Alberich, «Sobre la popularidad de *Don Juan Tenorio*», en *ínsula*, núm. 204, 1963, págs. 1 y 10. También Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

<sup>3</sup> Entre los estudios generales sobre la evolución del mito destacan los de Georges Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan*, 2 vols., París, Hachette, 1911 (reed. en 1929); Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford (California), Stanford University Press, 1959; y I. W. Smeed, *Don Juan. Variations on a Theme*, Londres y Nueva York, Roudedge, 1990. Un buen resumen es el de Elisabeth Frenzel, «Don Juan», en *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (1970), Madrid, Gredos, 1994.

Aparte de los catálogos que incluyen estos estudios, es fundamental el de Armand E. Singer, *A Bibliography on the Don Juan Theme. Versions and Criticism* (1954), que conoció varios suplementos y que al fin se ha editado completo en 1993 (*The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses and Adaptations*, Morgantown, The West Virginia University Press).

Para las versiones italianas es imprescindible la edición y el estudio de Giovanni Macchia, *Vita, aventure e morte di Don Giovanni* (1966), Milán, Adelphi, 1991.

Para las versiones francesas anteriores a Molière, tenemos el estudio y edición de E. Balmas, *limite di Don Giovanni nelseicentofrancese*, Milán, I Testi, 1977.

hunden en el folclore europeo<sup>4</sup>, y si decidimos creer a los que postulan su identidad con algunos héroes primitivos de carácter infantil, destructivo, antisocial, y lo interpretan como cristalización siempre orgánica, mutante, de pulsiones humanas universales (el edipismo freudiano, el afán de poder de A. Adler, la exaltación del caos de F. Nietzsche, la duplicidad de la conciencia de O. Rank...)<sup>5</sup>.

Si el origen primero de Don Juan se nos pierde cualitativamente entre materiales prehistóricos, las recreaciones del mito nos abruma cuantitativamente, pues se han escrito tantas versiones, y tantos ensayos de interpretación del donjuanismo en general y de Tenorios concretos, que ninguno de los estudios y catálogos publicados hasta la fecha ha logrado abarcar el corpus existente, que además sigue creciendo<sup>6</sup>.

El dramaturgo que dio curso al Burlador de Sevilla tuvo la feliz intuición de inventar, para una historia de tipo teológico sobre el pecado, la gracia y la justicia divina, un protagonista archipeador que devino incitante prototipo de heroísmo negativo<sup>7</sup>. Don Juan es el héroe de la fuerza individual ejercida contra la propia especie (la mujer, las mujeres), contra el orden social (representado por el Comendador) y contra el orden divino (representado en el Convidado de piedra); es el héroe triplemente desaforado que todo lo transgrede y que inopinadamente se queda sin tiempo frente al misterio de la muerte, de la justicia y de Dios. Su fuerza se vuelve en última instancia contra sí mismo, el Burlador burlado, pero hay en el personaje una capacidad de sugestión que hace que renazca incansablemente de sus cenizas para reemprender una y otra vez su carrera veloz de cazador maldito.

La historia de Don Juan es un nudo gordiano donde se mezclan sexo, poder y muerte, o, en otros términos, instinto, sociedad y trascendencia. Sobre esta base surge todo un universo de preguntas y respuestas en torno a la transgresión y la norma, la naturaleza y la civilización, la libertad y el destino, la esencia de los sexos y las relaciones entre ficción y realidad. A todo esto se añaden otras cuestiones polémicas

---

<sup>4</sup> Sobre los orígenes folclóricos del mito, cfr. Ramón Menéndez-Pidal, «Sobre los orígenes del «Convidado de piedra» (1906), en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1968; Víctor Saíd Armesto, *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de «El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra»* (1908), Madrid, Espasa Calpe, 1968; Dorothy E. Mackay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, Stanford (California), Stanford University Press, 1943; L. Penzoldt, *Der Tote als Gast. Volkssage und Exempel*, Helsinki, 1968; Luis Díaz Viana, *En torno al origen legendario de «El Convidado de piedra»*, Valladolid, Ayuntamiento, 1980; Francisco Márquez Villanueva, *Origen y elaboración de «El Burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad, 1996.

<sup>5</sup> Cfr. Otto Rank, *Don Juan. Une étude sur le double* (1913 en alemán, 1922 en francés), París, Payot, 1973; Gerald E. Wade, «Para una comprensión del tema de *Don Juan* y *El Burlador*», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 77, 1974; Antonio Vázquez, «Lectura psicológica de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* de Tirso», en AA.W., *Homenaje a Tirso. Estudios*, 1981, págs. 283-336; Carlos Feal Deibe, *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Amsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1984; Maurice Molho, *Mitológicas. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

<sup>6</sup> La última versión del tema, en el momento en que redacto estas páginas, es la serie de TVE «Don Juan», emitida en dos capítulos de 90 minutos cada uno los días 29 y 30 de octubre de 1997. Producida por Galanber-Gona Film para TVE, fue dirigida por José Luis García Berlanga e interpretada en sus principales papeles por José Coronado (Don Juan), Silvia Abascal (Doña Inés), Andrea Occhipinti (Don Luis), Carlos Tristán (Ciutti), etc. El guión, de J. L. García Berlanga, Antonio Oliver y Javier Amezuía, es una versión libre con elementos de *Tirso*, *Zorrilla* y *Molière*, entre otros. La serie no obtuvo la acogida que se esperaba.

<sup>7</sup> Para los elementos estructurales del mito, y la fusión en él de dos leyendas (la del Burlador y la del Convidado de piedra), cfr. Jean Rousset, *El mito de Don Juan* (1978), México, FCE, 1985.

como la nacionalidad primera del mito y la índole de sus variantes nacionales (el español impulsivo, el francés cerebral, el inglés cínico, el alemán idealista...), su vinculación original a un contexto histórico determinado (medieval, renacentista, barroco o moderno), la discusión sobre su carácter esencial (¿animal o racional?, ¿hombre con nombre o sexo innominado?), su causa y su finalidad, sus métodos (¿seductor o burlador?), su significación sociológica (¿reaccionario o progresista, decadente o idealista, canalla o caballero?), su ligazón a un género determinado (teatro, música...), y aun la cuestión bizantina de si hay un Don Juan que lo sea por antonomasia (*Tirso*, J. B. Molière, W. A. Mozart<sup>8</sup>, Lord Byron...). Luego hemos de tener en cuenta que Don Juan, tantas veces contaminado con otros personajes emblemáticos del mito, la leyenda, la literatura y la historia (Fausto, Werther, Segismundo, el condenado por desconfiado, Casanova, Mañara, Sade, el Cid, Napoleón, Satán, Edipo, Narciso, Eros, Dionisos, Anfitrión, Sísifo<sup>9</sup>, Prometeo, Don Quijote, Otelo, Amiel...), no ha sido subsumido por ninguno, y, más aún, ha logrado que su nombre propio se instale por partida doble en la lengua española como nombre común que denomina a un tipo humano: un Don Juan, un tenorio.

Don Juan es héroe peligroso: a su interminable lista de literarias víctimas hay que añadir la lista de escritores tentados a versionar el mito y la de críticos tentados a interpretarlo. Creo que un libro como éste debe abrirse con metaliterario decoro, y en este sentido va otra pequeña teoría sobre Don Juan, basada en el ensayo de José Antonio Marina sobre el ingenio<sup>10</sup>.

Define J. A. Marina el ingenio como «el proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando. Su meta es conseguir una libertad desligada, a salvo de la veneración y la norma. Su método, la devaluación generalizada de la realidad» (pág. 25). La finalidad del ingenio es liberar a la inteligencia de la realidad que la oprime. Se trata de desligarse del mundo real, de olvidar la responsabilidad, el miedo y el aburrimiento. Esto lo consigue el ingenio jugando con la realidad, o, lo que es lo mismo, devaluándola, fragmentándola arbitrariamente en elementos sin contexto y sin sentido: así se rompe el principio de realidad y sus leyes, se anula la causalidad y la finalidad, y las cosas, fuera de su contexto, pierden su seriedad, su trascendencia, dejan de ser una amenaza y permiten que la inteligencia disfrute de su libertad. El ingenio no tiene más objetivo que el propio juego, que es autorreferente, y se desliga tanto del pasado como del futuro. Este proyecto existencial, dice Marina, es especialmente característico de dos épocas: el Barroco y el siglo XX.

---

<sup>8</sup> Una reciente y excelente edición del libreto de la ópera mozartiana es la de Jacobo Cortines, *Don Juan*, de W. A. Mozart, en Sevilla-Madrid, Expo-92/Cátedra, 1992.

<sup>9</sup> Cfr. Albert Camus, «El donjuanismo», en *El mito de Sísifo. El hombre rebelde* (1942), Buenos Aires, Losada, 1967 (5.ª ed.).

<sup>10</sup> José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1992. Cito por una edición revisada por el autor, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994. Lo que expongo a continuación procede, con escasas modificaciones, de mi trabajo «Los criados de Don Juan. Una reflexión en tomo a *La sombra del Tenorio*, de J. L. Alonso de Santos», en *El siglo XIX...y la burguesía también se divierte (Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, El Puerto de Santa María (Cádiz), 26-29 agosto de 1994)*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, págs. 395-412.



Pensemos ahora en Don Juan Tenorio: desde el punto de vista del personaje, él no tiene nada que ver con el mundo que le rodea y vive ajeno al sentido de la responsabilidad, al miedo y al aburrimiento. Sólo le importa su placer en presente, sin estar vinculado al pasado ni al futuro. A Don Juan, a su *leit-motiv* «tan largo me lo fiáis», le cuadra perfectamente lo que dice Marina del jugador, del ingenioso:

también se esfuma la pesadumbre del tiempo. El jugador desea vivir en el presente, puesto que está disfrutando. No se asoma al futuro ni con interés ni con miedo. Se olvida de él, simplemente. El único tiempo que cuenta es el interno al mismo juego: el tiempo de juego, que tiene un comienzo y un final precisos, que convierten el intervalo en un acontecimiento (pág. 38).

Recordamos aquí esas horas de doscientos minutos del Tenorio zorrillesco, horas que son intervalos trepidantes llenos de acontecimientos. Para Don Juan no hay tiempo muerto: todo es palpitante acontecer, entre otras cosas porque Don Juan no es hombre real sino personaje ficticio, hecho de seleccionados momentos literarios.

Don Juan Tenorio tiene salidas para todo, se escurre de cualquier peligro o dificultad como puede, bien afrontándolo, bien huyendo. Es prototipo de cierta clase de libertad presente en los títulos de algunas versiones italianas y francesas: un libertino, un disoluto. Su conducta es una continua devaluación de los valores que articulan su entorno social. No siente respeto por nada ni por nadie: ni por los sentimientos de las mujeres, ni por la honra de los hombres, ni por el poder temporal ni por la justicia de Dios. Don Juan es un prototipo de jugador que se complace en su propio juego: es ante todo no seductor sino Burlador, y disfruta inmerso en el artificio ingenioso de la burla. Mujeres, maridos, padres, hermanos, novios, rey y Dios no son para él más que juguetes que utiliza y descoyunta a su capricho. Si algo desea Don Juan es incrementar su fama de burlador: es decir, superarse como jugador. Don Juan es absolutamente autorreferente.

No es Don Juan en puridad un revolucionario. El ingenio, dice Marina, se asocia con una vocación de tiranizar la realidad. Pero tiranizar no es destruir, porque sin realidad el tirano se quedaría sin juguete:

No se trata de hacer desaparecer, sino de rebajar el poder de todo. La voluntad de dominio necesita un sujeto paciente, y nunca mejor dicho, ya que con suma facilidad desemboca en la crueldad (páginas 95-96).

El ingenioso no busca destruir la realidad para alzar otra mejor, lo que sería el objetivo del revolucionario, sino minar por juego la realidad existente. Don Juan no busca una sociedad donde impere el amor libre, ni mucho menos busca liberar a la mujer (aunque haya versiones y teorías que por ahí han ido), porque sin barrotes y celosías, sin normas y frenos morales externos e internos, no podría jugar. Esto explica la escasez de donjuanes dieciochescos, por ejemplo: a más libertad de costumbres, menos Don Juan.

Si el hombre serio atesora o al menos administra con juicio, el jugador despilfarra: es un consumidor nato que gusta las cosas sin dejarse atrapar por ellas, porque en última instancia no juega para ganar sino por el placer de jugar y excitado por

el riesgo. Si G. Torrente Ballester (y antes otros, como G. Marañón) observaba que Don Juan es siempre la antítesis del hombre económico, del burgués y del obrero, y en ese sentido siempre un señor (por posición o por desprecio de la posesión), no es menos cierto que todos los críticos han señalado cómo despilfarra Don Juan sus energías en docenas de conquistas.

El ingenio, como Don Juan, se asocia a una búsqueda de lo efímero, a una estética de lo fugaz. También se asocia a lo que llama Marina (en términos sartreanos) una «estética del surtido»: una estética de la repetición constante que valora mucho más la energía creadora que el producto obtenido, y que además se muestra incapaz de seleccionar (todo vale). El ingenio se siente impelido a inventar incansablemente porque lo que no es creación es inercia, y si se acabaran las ocurrencias quedaríamos a merced de la realidad. Con todo, la repetición, como dijo S. Freud, manifiesta un instinto de muerte. Apliquemos esto a Don Juan y veremos explicada su compulsión a la burla, su ética de la cantidad y no de la calidad (como dijo Albert Camus), y también su oscura búsqueda, a través de la repetición, de la muerte. Si Don Juan dejase de seducir y burlar sería invadido por la realidad ordinaria del resto de los hombres, dejaría de ser Don Juan. Pero, por otro lado, sus burlas con el tiempo y la realidad le conducen al límite del tiempo, de la vida.

La devaluación de la realidad relaciona también al ingenio con la cultura de la risa. El ingenio se asocia al humorismo, sobre todo a la parodia, a la ironía y al cinismo (éste es, dice Marina en hermosa frase, «la altanería de la desligación»). ¿Cómo casar esto del humor y de la risa con Don Juan, del que sabemos que es básicamente insensible al sentimiento y por ello cruel? No todo humor es buen humor, humor bondadoso. Precisamente en el campo semántico de la burla está el humorismo más ácido y cruel, del que son exponentes las bromas pesadas y muchos chistes. Freud decía que el placer del humor se asocia en parte al ahorro de compasión. Nos reímos en el contexto del chiste de algo que en realidad nos deprime, agobia y aplasta, y ahorrando el sentimiento que tenemos, que nos sentimos obligados moralmente a tener, nos desligamos afectivamente, aunque sólo sea un instante, de la realidad. Aplicando esto a nuestro objeto, lo que sucede en el chiste puede suceder en una obra literaria: ambos son contextos irreales que pueden suscitar en nosotros, si el inventor es hábil, la sensación efímera de descontextualización, de irresponsabilidad, de catártica liberación.

Creo que no está de más insistir en el humorismo ingenioso de ese tirano que es Don Juan. El sentido lúdico es algo que aparece en *Tirso*, que desarrolla también a su manera (más intelectual) Moliere, que acentúa Mozart (sobre libreto de L. Da Ponte) integrando en su *Don Giovanni* la comicidad que tuvieron las versiones del tema en la *commedia dell'arte* italiana, y que en la tradición española culmina por primera vez en J. Zorrilla. Pensemos en las famosas listas zorrillescas de seducidas y asesinados de Don Juan y Don Luis: parece que nada tienen que ver «afectivamente» con la realidad, con la realidad afectiva de los sentimientos o de los valores morales. El *Tenorio* de Zorrilla tiene gracia y hace gracia: es en gran medida un juego de ingenio, por lo menos en la primera parte, que transcurre no casualmente en Carnaval. Es un enorme juego de palabras que no remiten más que al juego mismo y a la música de las sonoras rimas («—Vengo a mataros, Don Juan. / —Según eso, sois Don Luis»). Cuando la obra está

bien planteada nos reímos con Don Juan, cómplices de su transgresión liberadora. O de otra manera, cuando la obra es una parodia degradante nos reímos no sólo con Don Juan sino de él, burlamos al Burlador y así experimentamos el placer de ser canallas y a la vez decentes.

Los criterios que identifican el ingenio son varios. No se trata sencillamente de la devaluación, puesto que no todas las devaluaciones son ingeniosas, como no todos los chistes son buenos ni todos los experimentos son vanguardistas. Dado que lo ingenioso provoca una sorpresa agradable, el criterio que lo identifica es fundamentalmente el de la originalidad, la novedad, aunque esta obsesión por lo novedoso a menudo degenera en rutina. A la originalidad se suman la fecundidad, la rapidez y la habilidad. Por habilidad entiende Marina el hecho de que el ingenio, que desprecia la tradición y la técnica recibidas, obtiene resultados sorprendentes con escasez de medios y ensalza la habilidad adánica, desnuda. Su eficacia reside en que produce el máximo efecto con el mínimo gasto, y su técnica se basa por tanto en la condensación. Todo esto es válido para nuestras reflexiones: Don Juan busca la burla continua pero también la burla «sonada», original, escandalosa. En punto a burlas siempre tiene que haber un más allá: un nuevo tipo de mujer y/o un nuevo contexto de riesgo y dificultad con transgresiones añadidas. Todas sus aventuras son rápidas y habilidosas y surgen sobre la marcha, como los lances del juego. Fijémonos en que los donjuanes lentos, metódicos y reflexivos parecen mistificaciones del tipo, más aún si se concentran en una sola mujer: el mejor ejemplo podría ser el Johannes del *Diario de un seductor* (1843), de S. Kierkegaard<sup>11</sup>, que se pasa toda la novela tejiendo una paciente red en torno a una sola mujer. El tipo del seductor con larga premeditación parece distinto al de Don Juan, quizá porque un «obseso» con una sola fijación es lo más contrario al concepto de desvinculación. Esto se aplica al Don Juan verdaderamente enamorado, que en el punto en que se enamora deja de ser Don Juan: enamorarse es vincularse. Nos pueden convencer las versiones del tema donde Don Juan se enamora «al final»: es una posibilidad de desarrollo, pero no es lo que define al tipo, que se asocia mucho más a la infatuación erótica, goce fulminante, imprevisible y fugaz sin proyecto alguno de continuidad, placer puro. No convencer los donjuanes que se plantean como seriamente «vinculados» a la realidad, porque donde hay seriedad y vínculo no hay juego: un Don Juan con un proyecto serio, trascendente e institucional (matrimonio, revolución social, liberación sexual de la mujer, salvación del alma, sacrificio por la humanidad) deja en ese mismo momento de ser Don Juan. Por eso fracasa, a mi entender, un Don Juan como el de Unamuno, torturado y llorón desde el principio, dispuesto a tomarse y a que lo tomen siempre terriblemente en serio.

En otro orden de cosas Don Juan no puede ser un pecador absolutamente abominable: un canalla o un criminal sin grandeza, un violador feroz o un psicópata compulsivo. Desde *Tirso* estamos acostumbrados a asociarlo con atributos que lo hacen oscuramente deseable, precisamente en la medida en que no quiere sucumbir a ninguna presión y resulta airoso, grácil, superior: admiramos en la irresponsabilidad de la ficción su distinción, su arrogancia, su hedonismo, su potencia sexual, su encanto irresistible, su despilfarro, su coraje, su fortuna, su falta de miedo, aunque en el contexto real de la vida

---

<sup>11</sup> Hay traducción al español en Barcelona, Destino, 1988, con prólogo de José María Valverde.

casi todos, por distintos motivos, seríamos los primeros en rechazarlo. Don Juan tiene que tener algún tipo de gracia, no es, no puede ser, un pecador o un transgresor vulgar.

El ingenio, dice Marina, es un espejismo del paraíso y también una forma ambigua de supervivencia: ambigua porque el ingenio nos libera de la realidad que nos oprime, pero también nos puede aniquilar, porque al devaluar la realidad acaba devaluándonos a nosotros, que de ella formamos parte. El ingenio puede acabar resentido de tanta devaluación, y la forma de ese resentimiento es la melancolía. Desde el Barroco hasta el siglo XVIII los dramaturgos no parecieron preocuparse de esta cuestión: les importaba castigar de manera ejemplar a Don Juan, que era alcanzado fulminantemente por la justicia divina. No tenía tiempo de «sentirse» devaluado: lo devaluaba Dios para escarmiento de todos. Este Don Juan, el del siglo XVII, es el meollo del mito: el Don Juan joven, frenético y aturdido sobre el que cae de improviso la losa del tiempo. Los románticos cambian radicalmente de perspectiva: se sienten identificados con la rebeldía devaluadora de Don Juan, intentan comprenderlo (primer paso para salvarlo) e intentan explicarlo, explicarse a través de él. Así lo van contaminando de sentimiento y de tiempo, de distintas modalidades de tiempo: ahora Don Juan, independientemente de su final, es atrapado por el tiempo interno, psicológico, del tedio y la melancolía, y además es atrapado por el tiempo externo, por la edad, de manera que empieza a madurar, madura, y muy poco después, entre el Romanticismo y el Realismo, incluso envejece<sup>12</sup>. Si hubo un autor que intuyó esta doble condición del ingenio ése fue precisamente Zorrilla, cuyo personaje conoce en la primera parte del drama la apoteosis del ingenio, la gracia y la desligación, y en la segunda las heces del desengaño y la melancolía. Creo que si Don Juan nos sigue hoy interesando como un problema vivo, y no como una reliquia, es precisamente porque desde el Romanticismo, es decir, desde que se abre la Edad Contemporánea, el problema de Don Juan salta de la esfera teológica a la esfera existencial, somos cada vez más conscientes de que el fondo de su mito es el conflicto entre el principio de realidad (causalidad, finalidad, temporalidad) y la compulsión instintiva a negar este principio. En la resolución de este conflicto se ha pasado del pensamiento teológico al filosófico, de la respuesta única a las respuestas múltiples, de manera que el esquema inicial de la historia (Burlador, mujeres, hija del Comendador, estatua del Comendador muerto) se mantiene como referente, pero la solución, fuera de un pensamiento integrista, no puede ser ya ni definitiva ni unidireccional. Todos los donjuanistas del siglo XX se han sorprendido por el hecho de que no haya una versión literaria canónica y perfecta del mito, por el hecho de que Don Juan se vea condenado no sólo a viajar por tierras y mujeres sino también por literatos, sin hallar un acomodo definitivo: no puede ser de otra manera si, como lo venimos planteando, está en juego el propio principio de realidad.

Si nuestra interpretación de Don Juan es coherente, la índole del personaje explicaría la necesidad de la muerte dentro del mito. En efecto, la historia de Don Juan es la del máximo desligado, pero el drama llega a su culmen cuando este héroe de la

---

<sup>12</sup> Sobre la importancia del tiempo en la leyenda de Don Juan, cfr. Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, París, Seuil, 1953.

desligación se enfrenta a la prueba definitiva: la posibilidad de que se le acabe el tiempo, la visión de la muerte, que es la desligación irreversible del mundo real. En este punto es cuando Don Juan descubre que, habiendo luchado siempre contra el tiempo, él es tiempo, y siendo su impulso un impulso de vida, le lleva velozmente a la muerte. O, como dijo en bellas palabras Eugenio D'Ors, Don Juan descubre al fondo de sí mismo la estatua del Comendador: el tiempo que fatalmente se encamina a su consumación. El dilema consiste en que para aferrarse a la vida (material o espiritual, humana o sobrehumana, inmanente o trascendente) Don Juan, el desligado, tendría que «religarse», o, lo que es lo mismo, arrepentirse, renunciar a ser Don Juan, bien en la historia (si el literato le concede que sobreviva) bien en el más allá (cuando Don Juan se arrepiente en el umbral de la muerte). En este sentido, la historia del Tenorio es un problema profundamente religioso, si consideramos que la religiosidad (más allá de cualquier religión concreta) consiste básicamente en una actitud de religación del hombre con el universo. Por eso no puede extrañar la vinculación del Tenorio a la fiesta de difuntos, en la que se ha solido representar como un rito.

Si lo vamos a ver, las metamorfosis de Don Juan a través de la historia de la literatura constituyen una radiografía del modo en que se ha entendido el ingenio cruel y de la respuesta ejemplar que se ha ido dando a la paradoja del ingenio. Por eso, independientemente de su calidad literaria, todas las versiones de Don Juan pueden resultar apasionantes. A Don Juan se le puede mirar de rodillas, en pie o en el aire, y fascina indagar hasta qué punto cada autor usa al Burlador para conjurar sus propios fantasmas. Y aún hay algo más. El Burlador no sólo es un destacado prototipo de héroe ingenioso, sino un desafío al ingenio de cada escritor. No es fácil, y cada vez lo es menos, abordar la historia del *Tenorio* cumpliendo un requisito interno fundamental: la originalidad, la capacidad de sorpresa. Indagar cómo ha resuelto cada escritor este problema es otro aliciente más para el investigador. En este punto espero que el lector pueda empezar a comprender, si no a compartir, la pasión donjuanista.

## II. ESTE LIBRO

Con este libro hemos querido aproximarnos al tratamiento de la figura de Don Juan Tenorio en la literatura y el cine españoles del siglo XX. Hemos escogido el siglo XX porque, como es lógico, se trata de una centuria menos explorada que las anteriores y no menos rica en versiones. Nuestra selección se abre desde el punto de vista cronológico con un Don Juan de 1900 (*Las noblezas de Don Juan*, de Enrique Menéndez Pelayo) y se cierra con uno de 1994 (*La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos). El hecho de que sean versiones españolas se debe a que esto nos permite acotar un corpus mínimamente homogéneo y profundizar, a través de él, en la evolución de la cultura española en la que estamos insertos. No nos hemos ceñido al campo estricto de la literatura. Este volumen se abre con una aproximación a la «Trayectoria escénica del *Tenorio*» zorrillesco y se cierra con una aproximación a tres versiones cinematográficas del mito. Nos pareció justo y hermoso abrir y cerrar con Tenorios espectaculares, como espectacular e histriónico es el personaje.

El planteamiento inicial consistía en que cada crítico se centrara en un solo autor. Esta norma ha sido razonablemente transgredida en cuatro casos: los trabajos dedicados a la representación teatral del *Tenorio* y a las versiones fílmicas, y también el que aborda las parodias de ingenios menores pero no menos interesantes: de hecho, el enorme arraigo del *Don Juan* de Zorrilla (que en España es el antonomástico, por encima del de *Tirso*) se manifiesta y se explica en la cantidad de parodias que suscitó y que lo mantuvieron vivo<sup>13</sup>. A *Azorín*, en cambio, lo hemos desdoblado salomónicamente por no reñir.

La ordenación de los artículos sigue un doble criterio referido a los textos que se estudian: los trabajos se distribuyen en secciones genéricas y, dentro de éstas, van dispuestos por orden cronológico. Cuando un escritor abordó el mito de Don Juan en más de una ocasión, lo colocamos en la serie atendiendo a la fecha de su primera aportación. Van por delante los donjuanes del teatro, los más numerosos, en atención a los orígenes dramáticos del héroe, y siguen los ensayísticos, los novelescos y, al fin, los cinematográficos.

En cuanto a las versiones en sí, ofrecemos una selección realmente variada: varían los géneros, la estética, la originalidad, la belleza y el calado conceptual. Básicamente el corpus se puede dividir entre las versiones que tratan de Don Juan Tenorio, el «genuino» Burlador de Sevilla, el mito, y las que historizan el mito encarnándolo en Donjuanes con otros apellidos y diversas circunstancias, pero siempre deudores explícitos del Tenorio. Es de notar que las primeras propenden a exaltar, idealizar o ennoblecer el mito, y que las segundas, mucho más numerosas, propenden a deshacerlo. En general, figura mítica y personaje histórico no son compatibles (con la excepción originalísima y fantástica de Torrente Ballester<sup>14</sup>): la historia tiende a la vulgaridad y al avulgamiento (con excepciones notables como la de *Azorín*). Luego hay versiones centradas en Don Juan, pero otras invierten el punto de vista y escogen como protagonista al criado, o a Don Luis Mejía o, más a menudo, a la mujer. En nuestro repertorio hay versiones serias y cómicas, comerciales y elitistas, convencionales y renovadoras. En ellas Don Juan es ridiculizado o exaltado, banalizado o problematizado, castigado o redimido o sencillamente dejado en el aire, como un enigma sin resolver. Lo que más abunda es la desdonjuanificación de Don Juan, casado o emparejado con la mujer o con la humanidad o con Dios (religado, en fin, a sus antagonistas primitivos), pero también hay versiones donde Don Juan se mantiene y no se enmienda, muy consciente de que tiene que ser así para seguir siendo un mito. En fin, es curioso, y evidentemente sintomático, comprobar que, con la excepción de Blanca de los Ríos, son los escritores masculinos los que insisten una y otra vez sobre Don Juan,

---

<sup>13</sup> Sobre las parodias del *Tenorio* se puede consultar, aparte del estudio y catálogo de Carlos Serrano, ya citado: Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española* (Salamanca, Universidad, 1979); Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «El diálogo con la tradición: dos parodias del *Tenorio* de Zorrilla» (*Actas del II Encuentro Interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación: «Diálogo y retórica»*, Cádiz, Universidad, 1996, págs. 321-325).

<sup>14</sup> Cfr. nuestro trabajo «Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester: el monstruo en su laberinto», en *José Zorrilla. Una nueva lectura (Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 1993)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillen-Universidad de Valladolid, 1995, páginas 461-477.

aunque esta disparidad creativa se atenúa si consideramos que, a nivel de la crítica, la presencia femenina aumenta.

Habrà quien nos discuta el haber mezclado aquì los Don Juanes «genuinos» con los mistificados, pero lo que es indiscutible es que todos dialogan con la tradición del mito y que es este diàlogo el que les confiere sentido y el que, más allá de los planteamientos y resultados, mantiene vivo el referente mítico inicial. Era esta supervivencia del Tenorio en el siglo xx lo que nos interesaba explorar, más allá de purezas o impurezas, de fidelidades o traiciones.

El resultado de nuestro escrutinio muestra dos cosas. En primer lugar, que la edad de plata de Don Juan se sitúa en el primer tercio de nuestro siglo, época en que el tema suscitaba auténtica pasión. Y, en segundo lugar, que desde 1968 (más o menos) y hasta hoy, en este tramo que podría definirse como posmodernidad, el Tenorio arqueológico no interesa: si sobrevive es y será precisamente por la capacidad que tienen los mitos para liberarse de sus argumentos originales y dar cabida a historias y conflictos planteados siempre desde la actualidad. Hoy por hoy el Don Juan que parece más viable es el que se relaciona con la concepción de la personalidad humana no ya como máscara (que eso lo vieron antes Pérez de Ayala, Marañón y Unamuno), sino como familia de máscaras cuyas complejas relaciones van mucho más allá de la frontera entre ficción y realidad, seriedad y juego, culpa e inocencia.

Los enfoques que cada crítico ha adoptado varían, pues aunque por regla general el método ha consistido en presentar a Don Juan dentro de las inquietudes intelectuales y las coordenadas estéticas de cada autor en su época, hay trabajos centrados en la génesis y autoría de una obra (como el que trata de la participación de Manuel de Falla en la tragicomedia de Gregorio —y María— Martínez Sierra), en los entresijos de un estreno (el de *Las noblezas de Don Juan*), en los elementos constitutivos de un género (la parodia) o de un lenguaje de compleja configuración (el cinematográfico). Cada crítico ha sido libre para dirigir su atención a los aspectos más interesantes y menos frecuentados de su respectivo tema con la metodología más adecuada a sus propósitos, y el resultado creemos que demuestra una cosa: en la donjuanesca viña del Señor en punto a calidad hay de todo, pero en todas las versiones hay puntos de interés y aun evidencias de ingenio. Y no decimos más, porque no es lícito que un prólogo enseñe más allá de media pierna, y es a partir de ahora cuando se alza el telón.

## Azorín y *Don Juan* (1922): Vidas paralelas

ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER

### I. AZORÍN EN SU DOBLE TRADICIÓN: DONJUANISTAS Y AZORINIANOS

En 1922 publica José Martínez Ruiz (1873-1967), alias *Azorín*, su novela corta *Don Juan*<sup>1</sup>. Nunca se había ocupado antes del Burlador de Sevilla, y las razones de que lo hiciera precisamente entonces hemos de buscarlas en un estímulo tanto interno como externo.

En lo que al estímulo interno se refiere, *Azorín* llevaba ya muchos años recreando la cultura y la literatura españolas en sus artículos de prensa<sup>2</sup>. Este interés luego se trasvasa a tres novelas<sup>3</sup> que constituyen, según José María Martínez Cachero, una tercera etapa en su trayectoria novelesca, una etapa de «dolorido sentir»<sup>4</sup> integrada por *El licenciado Vidriera* (1915, con el nuevo título de *Tomás Rueda* a partir de 1941), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925). El interés por la cultura española era campo abonado para que fructificase el segundo estímulo, el externo. En efecto, el mito donjuanesco estaba de actualidad por esos años, y así lo hizo constar el escritor cuando J. García Mercadal le preguntó por la razón inicial de la novela:

Soy uno más entre los rendidos ante la sugestión del tipo, si español en su origen, con tan larga descendencia por todas las literaturas, que puede considerársele como universal (...) Desde *Tirso* acá, la figura del Burlador, vestida unas veces a la española guisa, disfrazada otras, recorre pueblos, lenguas y literaturas. Y en estos últimos tiempos la sugestión del Don Juan motiva, en Francia como en España, nuevas ampliaciones del ciclo donjuanesco. Tras *El hombre de la rosa* [1920], de Bataille, surge ahora *La última noche de Don Juan* [1921], obra póstuma de Rostand. Y en estos momentos, la *Révue de France* da de Marcel Prévost su última novela, *Las*

---

<sup>1</sup> *Azorín, Don Juan. Novela*, Madrid, Caro Raggio, 1922. Utilizamos la edición de José María Martínez Cachero (Madrid, Espasa Calpe, 1977, Colee. «Clásicos Castellanos», núm. 217), por la que citamos.

<sup>2</sup> Estos artículos fueron luego reunidos en volúmenes: *El alma castellana* (1900) (que incluye *Los hidalgos*, también de 1900), *Los pueblos* (1905), *La ruta de Don Quijote* (1905), *España* (1909), *Lecturas españolas* (1912), *Castilla* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913), *Al margen de los clásicos* (1915), *Rivas y Larra* (1916), *Los dos Luises y otros ensayos* (1921)..., por citar colecciones anteriores al *Don Juan*.

<sup>3</sup> El cambio de género no es raro: los artículos de *Azorín* son a menudo recreaciones literarias a caballo entre la estampa lírica y el cuento. Del cuento a la novela no había para el autor gran distancia, como tampoco la había entre la estampa lírica y la novela impresionista. Poco le importaron a *Azorín* los géneros tradicionales. Así, en sus *Memorias inmemoriales* (que se publican en Madrid, Biblioteca Nueva, 1946 —edición por la que citamos—, como ampliación de las *Memorias* contenidas en la edición de *Obras selectas* que publicó la misma editorial en 1943), dice que «Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor» (cap. XXV], pág. 94). También dice que sentía «en su senectud un profundo desamor a la forma tradicional; cultivaba el cuento y la novela; tenía horror al ensamblamiento conocido de episodios y lances. Había una médula en la vida, independiente de la acción, y era preciso extraerla. No importaban ni las inconexiones, siempre aparentes y no reales, ni las faltas de ilación en el relato. Si se llegaba a lo de dentro, ¿para qué se quería lo de fuera?» (*Ibid.*, cap. III, página 20). Con respecto a la relación entre cuento y novela, decía que «todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela» («La estética del cuento», en *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino, 1973, pág. 8).

<sup>4</sup> José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, ínsula, 1960.



*Don Juanes* [1922] (...) Aquí [en España] tenemos, frescas en la memoria aún, las conferencias de Maeztu y de Ortega y Gasset<sup>5</sup>.

*Azorín* se dispuso a dialogar con la tradición. ¿Con quién o contra quién dialogó en primer término? Él mismo lo dice en esta entrevista: «Al escribirlo recordé haber dicho Goethe que Don Juan es un canalla. El mío nada tiene de eso», «Mi Don Juan es un hombre piadoso». *Azorín*, un hombre del 98, se solidariza con Goethe y con *Tirso de Molina* a la hora de condenar al Burlador tradicional<sup>6</sup>. Vale la pena recordar un artículo de 1924, titulado «El castigo de Don Juan»<sup>7</sup>, donde repite lo que ya había expuesto sobre Goethe (idea que reaparecerá en su novela *Capricho* [1943]<sup>8</sup>), y donde inventa un cuento sobre *Tirso de Molina* que resumimos así: fray Gabriel Téllez había pensado rematar *El Burlador de Sevilla* salvando a su protagonista, porque él conocía bien, como confesor que era, la ligereza de costumbres de las damas de Madrid. Pero después de confesar a una pobre mujer burlada que lleva consigo un niño, hijo de Don Juan, *Tirso* cambia el final de su comedia y condena al Tenorio. Este cuento, aunque un poco posterior al *Don Juan*, muestra a las claras que Martínez Ruiz no admira al Burlador porque no lo ve en la dimensión del superhombre (tan típica del Romanticismo y de algunos desarrollos finiseculares posrománticos, decadentistas o nietzscheanos), sino como plaga social. Explícitamente asume *Azorín* la visión moralista de *Tirso* e implícitamente, al contemplar a Don Juan en el plano de la historia y no del mito<sup>9</sup>, asume la postura de la crítica antirromántica inaugurada por *Stendhal* y *George Sand*<sup>10</sup>.

El cuento que inventa *Azorín* para justificar la tirsiana condena del Burlador nos indica además otro cauce de su sensibilidad. Lo que más conmueve a *Tirso*, en el cuento, es el niño desvalido, hijo bastardo de Don Juan. El tema de la paternidad irresponsable es típico de los desarrollos naturalistas del mito, y en España fue el

---

<sup>5</sup> José García Mercadal, «El *Don Juan* de *Azorín*. El autor, el libro», artículo aparecido en prensa en 1922 y recogido luego en *Propios y extraños (Vida literaria)*, Madrid, 1929, págs. 18-23; la cita, en pág. 19.

<sup>6</sup> A partir de ahora, designamos al Don Juan tradicional como Burlador, característica que no mantiene el Don Juan de *Azorín*.

<sup>7</sup> Originalmente el artículo apareció en *ABC* (Madrid), el 1 de mayo de 1924, tal como indica E. Inman Fox en su Utilísimo libro *Azorín: guía de la obra completa* (Madrid, Castalia, 1992). Luego fue recopilado en el volumen *Los Quinteros y otras páginas* (1925). Lo citamos por la edición de *Obras completas* de *Azorín*, preparada por Ángel Cruz Rueda (Madrid, Aguilar, 1947-1954, 9 vols., vol. IV, págs. 634-641).

<sup>8</sup> Allí, en el capítulo XXXV, hace el autor hablar al propio Don Juan Tenorio (al hilo de una historia que nada tiene que ver con él): «No comprendo la atracción que mi persona puede tener para los poetas. No sé cómo la mujer pueda sentir el hechizo de mi personalidad. Hay un escritor moderno, tú lo sabes, Goethe, que ha manifestado por mí un profundo desprecio. Lo que no puedes saber es que yo, al conocer esos sentimientos del poeta hacia mi persona, he sentido por él admiración y cariño. Eso mismo que piensa el poeta es lo que yo pienso de mí mismo» (*Obras completas*, ed. cit., vol. VI, pág. 976).

<sup>9</sup> Cfr. Roberta Johnson, «Historia y narrativa en *Azorín*», *ínsula* (Madrid), número 556, 1993, págs. 19-20.

<sup>10</sup> Esta línea tuvo muchos adeptos en España: a Ventura de la Vega, con su drama *El hombre de mundo* (1845), a Leopoldo Alas, *Clarín*, con el personaje de Álvaro Mesía en *La Regenta* (1884-1885), y a Benito Pérez Galdós, con el Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Entre las monografías sobre la trayectoria del Burlador en la literatura occidental destacan, por su amplitud: Gérard Gendarme de Bévoitte, *La Ugende de Don Juan* (París, Hachette, 1911, 2 vols.); Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan* (1959) (Nueva York, AMS Press Inc., 1967); Armand E. Singer, *The Don Juan Theme. Versions and Criticism. A Bibliography* (University of West Virginia Press, 1954, con varios suplementos posteriores). Un buen resumen es el que ofrece Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (1970) (Madrid, Gredos, 1994).

planteamiento que adoptaron José Echegaray en teatro (*El hijo de Don Juan*, 1892) y Blanca de los Ríos en novela corta (*Las hijas de Don Juan*, 1907)<sup>11</sup>. No puede ser casualidad que uno de los pasajes más destacados del *Don Juan* azoriniano se centre, como veremos, en un niño desamparado. En fin, este primer acercamiento a la génesis del *Don Juan* de Azorín nos muestra a un escritor que se adhiere a la postura moral que ante el personaje adoptaron Tirso y Goethe, y que lo concibe no como mito sino en la historia. La sensibilidad de Azorín entronca, en principio, con el moralismo barroco, la bonhomía dieciochesca y la concienciación social del Naturalismo, y nos prepara así para encontrarnos con un Don Juan antirromántico y regeneracionista.

Estimaba Christian Manso<sup>12</sup> que el desencadenante más directo del *Don Juan* de Azorín fue el artículo de José Ortega y Gasset «Introducción a un *Don Juan*» (1921)<sup>13</sup>. Es esta una sugerencia muy interesante que conviene desarrollar<sup>14</sup>. Ortega comentaba cómo es Don Juan un mito que se transforma según los tiempos, y cómo en la actualidad el Burlador es un ejemplo de heroísmo negativo, un símbolo terrible de una simiente trágica: Don Juan, el héroe en busca de un ideal que llene su vida, nos hace sospechar que nuestros ideales son mancos e incompletos, y susceptibles por tanto de ser heroicamente negados. Por último, apunta Ortega que la propia historia, peregrinación del hombre en busca de ideales que se demuestran encantadores e insuficientes, es también en cierto modo donjuanesca. La respuesta de Azorín va a consistir precisamente en darle a Don Juan el ideal que buscaba, el amor ideal, mostrando a la vez hasta qué punto es incompleta la historia y la sociedad. De esta manera Azorín invierte las tornas: el Burlador se arrepiente, lentamente se transforma y acaba convertido en el hermano Juan, un fraile franciscano. Su proceso de transformación pasa por una contemplación de la sociedad y una meditación estoica, pero culminada la transformación Don Juan se santifica y la sociedad sigue envuelta en sus contradicciones. El «pequeño filósofo» que quiso ser Martínez Ruiz subvierte deliberadamente toda la tradición previa:

Mi Don Juan se aparta de los anteriores, pues nada tiene de bravucón, ni de perdonavidas, ni siquiera de burlador de mujeres. Mi Don Juan es un hombre piadoso (...) es un hombre como todos, pulcro, sencillito, de caridad no presumida (...) [piadoso] porque es comprensivo. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvarios ajenos una sonrisa de piedad (...) Mi Don Juan está ya en la edad de la quietud. Vive en una pequeña ciudad, y allí transcurre su vida por un reguero de bondades.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> La novela corta de Blanca de los Ríos, *Las hijas de Don Juan*, apareció primero en *El Cuento Semanal* (año I, núm. 42, 18-XII-1907), y ha sido estudiada y reeditada recientemente por Ángela Ena Bordonada en el volumen *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, 1990 (Col. «Biblioteca de Escritoras», núm. 10).

<sup>12</sup> Christian Manso, «El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», *ínsula* (Madrid), núm. 556, 1993, pág. 17.

<sup>13</sup> José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, vol. VI, págs. 121-137.

<sup>14</sup> En cierto modo la ha desarrollado Francisco José Martín en su artículo «La piedad de Don Juan», recogido en *Azorín (1904-1924) (Actas del III Colloque International, Pau-Biarritz, abril 1995)*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, 1996, págs. 193-199. F. José Martín apunta la actitud raciovitalista que subyace en la visión orteguiana del mito.

<sup>15</sup> J. García Mercadal, art. cit., pág. 19.

Ante este planteamiento la crítica se ha dividido en dos posturas. Los críticos más sensibles alabaron la originalidad de *Azorín*, pedagogo de Don Juan: es el caso de Cristóbal de Castro, Enrique Díez Cañedo, José García Mercadal, César González Ruano, Federico de Onís, Eugenio D'Ors, Alfonso Reyes, Francisco Agustín, Lázaro Montero, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Gimferrer, Luciano García Lorenzo, José María Martínez Cachero<sup>16</sup>, y, últimamente, Ana María Defilitto y Eithel Orbit Negri, María Aparecida da Silva, M.<sup>a</sup> Josefa Díez de Revenga, Christian Manso, José Luis Motousse Vega, Francisco José Martín y Manuel Cifo González<sup>17</sup>. En cambio, el sector «castizo», representado por Pedro Romero Mendoza<sup>18</sup>, reaccionó indignado considerando que *Azorín* había burlado a sus lectores con un Don Juan espurio.

A estas dos posturas<sup>19</sup> hemos de añadir una tercera: la de Matías Montes Huidobro y Thomas R. Franz<sup>20</sup>. Ambos consideran que *Don Juan* es una novela llena de

---

<sup>16</sup> El mejor resumen de la acogida crítica que tuvo la novela hasta 1977 es el que facilita José María Martínez Cachero en el prólogo a su edición de esta novela (ed. cit., págs. LXXXVI-LXXXVIII), donde amplía la información que daba en su estudio *Las novelas de Azorín*. En el mencionado prólogo consigna Martínez Cachero las reacciones positivas de Cristóbal de Castro (*Informaciones*, Madrid, 20IV-1924), Enrique Díez-Canedo (*Revista de Occidente*, Madrid, núm. 5, noviembre de 1923), José García Mercadal (art. cit. en nota 5), César González Ruano («Azorín», *Baroja (Nuevas estéticas, anotaciones sentimentales, caprichos y horizontes de pirueta)*, Madrid, 1923, págs. 16-23), Federico de Onís (*Mercurio Peruano* [Lima], núm. 63-64, septiembre-octubre de 1923), Eugenio d'Ors (glosas tituladas «Azorín como pedagogo de Don Juan. El instrumento. Las naranjas», del volumen *Los diálogos de la pasión mediatunda*, luego recogido en el *Nuevo Glosario*, vol. I, Madrid, 1947, págs. 614-617), Alfonso Reyes («Apuntes sobre Azorín», incluidos en *Los dos caminos*, Madrid, 1923, pág. 39), Francisco Agustín («La pedagogía de Don Juan», en *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Madrid, Ed. Páez, s.f. [1928]), Lázaro Montero («Don Juan en el '98», *Escorial*, núm. 27, enero de 1943, páginas 83-105), Gregorio Marañón («Cumpleaños de Azorín» [1952], en sus *Obras completas* [Madrid, Espasa Calpe, 1973, vol. IX, págs. 595-597]), Ramón Pérez de Ayala (*Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, pág. 96), Pedro Gimferrer («De Don Juan a Doña Inés», en *Destino* [Barcelona], núm. 1544, 2 de marzo de 1967) y Luciano García Lorenzo («En el centenario de Azorín. Don Juan o la piedad», *ínsula* (Madrid), número 324, noviembre de 1973, pág. 10).

<sup>17</sup> Ana María Defilitto, y Eithel Orbit Negri, «Don Juan de Azorín: desglose de sus estructuras narrativas», en *Filobgía* (Buenos Aires), XVII-XVIII, 1976-1977, págs. 273-336. María Aparecida da Silva, «Don Juan de Azorín: renovación de un mito», en *Cuadernos de Aldeeu* (Erie), VIII, núm. 2, 1992, págs. 179-186. María Josefa Díez de Revenga, «Azorín novelista: de Don Juan a Salvadora de Olbena», en *Anales azorinianos*, IV, 1993, páginas 335-348. Christian Manso (1993, art. cit., en nota 12). José Luis Motousse Vega, «El Tenorio hagiográfico: lectura intertextual de Azorín», *Donaire* (Londres, Embajada de España), núm. 3, 1994, págs. 27-31. Francisco José Martín (1996, art. cit. en nota 14). Manuel Cifo González, «La desmitificación de Don Juan», en *Azorín (1904-1924)*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, 1996, págs. 201-206.

<sup>18</sup> Pedro Romero Mendoza, *Azorín (Ensayo de crítica literaria)*, Madrid, CIAP, 1933, págs. 34-36.

<sup>19</sup> También merece destacarse la tesis doctoral, inédita, de Stephen H. Ackerman, dirigida por Carlos Blanco Aguinaga, titulada «Don Juan in the Generation of '98» y leída en The Ohio State University en 1955. S. Ackerman analiza en orden cronológico varias recreaciones azorinianas del tema donjuanesco: *Don Juan* (1922), «El castigo de Don Juan» (1924), «Habla Don Juan Tenorio» (en *Capricho*, 1943) y «Principio y fin» (1947), y considera que *Azorín* evolucionó en su tratamiento del mito desde una primera novela superficial hasta posicionamientos más comprometidos, influidos por *El hermano Juan* (1934) de Unamuno. No estoy de acuerdo con que *Don Juan* sea una novela banal, como intentaré mostrar luego, ni con que los artículos posteriores a él sean más interesantes o distintos: son complementarios. Es cierto que *Azorín* lleva su versión por derroteros diferentes a Unamuno, pero no por ser distintos son menos interesantes.

<sup>20</sup> Matías Montes Huidobro, «Don Juan, o cómo decir lo que no se dice», en *Revista de Occidente*, núm. 137, agosto de 1974, págs. 88-111. Thomas R. Franz, «Azorín's Don Juan: the text, its missing texts, and their hidden lessons on censorship and imaginative reading», en *España Contemporánea*, t. IV, núm. 2, otoño de 1991, págs. 21-32.

elementos aludidos pero eludidos, y en consecuencia se proponen leerla rescatando los datos eruditos que se mencionan pero no se desarrollan. Hasta aquí estamos de acuerdo con ellos: la novela es impresionista y está llena de elipsis que conviene recuperar, porque los datos que aparecen insinuados «significan». Ahora bien, a la hora de emprender la tarea Montes Huidobro y Franz incurren en un considerable error: identifican al Burlador con este Don Juan de *Azorín*, obvian el elemento estoico y franciscano y se fijan sólo en el plano social de la novela. Al proceder así su exégesis resulta en conjunto viciada: la novela se convierte en una parodia donde nada es lo que parece, Don Juan es un impostor de la bondad y *Azorín* un escritor que burla la censura (¿qué censura?). Creemos que la razón última de esta tergiversación reside en que la novela está montada sobre una profunda contradicción: la que hay entre el personaje de Don Juan, que emprende un camino individual de perfección, y el mundo que le rodea, un mundo que ha sido, es y seguirá siendo de injusticia y de dolor. *Azorín* redime a Don Juan (es su opción novelesca), pero no puede redimir al mundo (lo que sería notorio falseamiento). Y sin embargo Montes Huidobro y Franz no son capaces de percibir esta diferencia.

A partir de la crítica preexistente, excelente en conjunto por su rigor analítico o por lo que conlleva de incitación intelectual, nos hemos propuesto analizar el *Don Juan* a partir de lo que se dice y a partir de lo que se insinúa, buscando relaciones entre el texto de la novela y otros textos, tanto azorinianos como ajenos. Pero antes de nada hay que dedicar cierta atención a la novela en sí.

## II. EL PLANTEAMIENTO DEL «DON JUAN» AZORINIANO

### II. 1. *Estructura y argumento: acción, espacio y tiempo*

La estructura de la novela es en verdad sugestiva. Aunque encarecida por varios críticos y denostada por otros<sup>21</sup>, quienes más se han detenido en su análisis han sido (en orden ascendente) L. García Lorenzo, J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero y A. M.<sup>a</sup> Defilitto y E. Orbit Negri.

Se abre *Don Juan* con un lema que es una cita del prólogo de la *Bérénice* de Racine, y se compone de un prólogo, treinta y nueve capítulos numerados y con título (el último de los cuales se inicia con otra cita de *Bérénice*) y un epílogo. Lo esencial se condensa en el prólogo y en el epílogo, que actúan como marco de referencia. El prólogo cuenta que Don Juan del Prado y Ramos sufrió una enfermedad de la cual su espíritu salió transformado, y el epílogo muestra el resultado de su transformación: Don Juan es ahora el hermano Juan, fraile franciscano. Los treinta y nueve capítulos

---

<sup>21</sup> Hubo también quienes discutieron que *Don Juan* fuera propiamente una novela: así, entre otros, Joaquín de Entrambasaguas (*Las mejores novelas contemporáneas*, t. II, Barcelona, Planeta, 1958), y Eugenio de Nora (*La novela española contemporánea*, vol. I [1898-1927], Madrid, Gredos, 1958, págs. 240-241). Frente a esta tradición se alzó Martínez Cachero, y la cuestión hoy por hoy está zanjada desde que la crítica ha admitido la existencia de un tipo especial de novela, la novela lírica, categoría acuñada por Ralph Freedman (*The lyrical novel*, Princeton Paperbacks, 1966 [3.<sup>a</sup> ed.]), y aplicada a *Azorín* por Darío Villanueva (Dado Villanueva [ed.], *La novela Urica, I: Azorín*, Gabriel Miró, Madrid, Taurus, 1983) y Ricardo Gullón (*La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984).

intermedios constituyen el desarrollo del proceso de transformación del personaje. L. García Lorenzo distingue en ellos tres partes: los diez primeros presentan a Don Juan y la ciudad donde vive, los catorce siguientes (XI-XXIV) presentan a los personajes que le rodean, y los quince últimos, los más novelescos, presentan a Don Juan y cuatro mujeres, dos de las cuales constituyen para él una tentación.

Conviene sin embargo matizar este esquema, siguiendo ahora a J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero y a A. M.<sup>a</sup> Defilitto y E. Orbit Negri. Los dos primeros capítulos ofrecen una etopeya del personaje. Los ocho siguientes (III-X) nos situarán en el espacio que habita, en una dinámica que va del presente al pasado y del pasado al presente. Dos de los capítulos de este bloque, sin embargo, incorporan personajes: se presenta a sor Natividad (cap. VIII), que luego tendrá un papel activo, y, por contraste, a unas monjas pobres (cap. IX). El capítulo X describe la posada donde se aloja Don Juan. Hasta aquí, del capítulo III al X, no aparece el protagonista.

A partir del capítulo XI, y hasta el XXIV, entramos en una sección que podríamos denominar «paisaje con figuras». La presencia de Don Juan se va intensificando gradualmente, pero no adquiere nunca protagonismo. La peripecia se podría resumir como una toma de contacto con la realidad de una pequeña ciudad que representa a la España profunda. Don Juan va aprendiendo de los otros, va abriendo los ojos a la realidad ajena, a su dolor, y va sumergiéndose en una vida dedicada a la caridad. Su actividad se limita primero a relacionarse con personajes bondadosos, a quienes hace compañía y de quienes seguramente aprende: el dulce obispo ciego (XI), el orfebre entregado amorosamente a su antiguo oficio (XII), el caritativo doctor Quijano (caps. XIII-XV, que forman una pequeña secuencia), y el maestro Reglero (XVI). Hasta aquí se nos presentan personajes dedicados a sus oficios de una manera tan modesta como ejemplar. Podríamos considerar que Don Juan se da un baño benéfico en la intrahistoria española. A continuación tenemos un bloque de capítulos (XVII-XX) que forman una clara unidad en torno al debate de las relaciones entre la Ley y la Justicia. El XVII ofrece una elíptica conversación entre el Presidente de la Audiencia, defensor de la ley, y Pozas, un anarquista solitario que aboga por la justicia. El XVIII («Historia de un gobernador») muestra cómo fue rápidamente cesado un gobernador poeta cuando se enfrentó al presidente de la Diputación a raíz de una visita al hospicio: la indignación del gobernador al ver la situación de los niños se enfrenta al todopoderoso aparato de la ley. El XIX muestra un caso opuesto: Don Teodoro Moreno, coronel de la Guardia Civil (a quien precisamente acompaña Pozas) ejerce la caridad más allá de la ley al ver a un niño hambriento que viene con unos presos que han llegado de Barcelona. El XX («Otro gobernador») cierra este debate: Don Juan y Pozas han ido a ver al nuevo gobernador para pedirle que permita a los presos catalanes seguir su viaje en tren y no a pie. Don Juan está dispuesto a pagar él mismo el coste del desplazamiento, pero el nuevo gobernador rehúsa la oferta: el humanitarismo sucumbe ante la ley administrativa. Ésta es la primera vez que interviene Don Juan, aunque su propósito caritativo sea fallido. Tras este bloque temático, los siguientes capítulos presentan, más allá de la ley y la justicia, el tema de la caridad: en el XXI Don Juan acompaña al viejo Don Leonardo, ingeniero forestal que vive para cuidar los árboles, y cuando talan éstos se 'o oculta para impedir que su enfermedad se agrave; en el XXII comparte el dolor de una madre que

muere al ver cómo su hijo es reclutado para servir a la patria; en el XXIII («La tía») socorre a una joven que sale llorosa de un encubierto prostíbulo; y en el XXIV aconseja a Don Federico, humilde periodista, que acepte un trabajo en Madrid sumamente ventajoso para él, aunque esto le suponga privarse del amigo. Don Juan, testigo primero de la bondad ajena (XI-XVI), tras la demostración palpable de que ley y justicia no coinciden (XVII-XX), se inicia en la caridad (XX- XXIV).

Con el capítulo XXV entramos en un bloque argumental dominado por figuras femeninas donde aparecen las últimas tentaciones para Don Juan. La sección se inicia con la presentación de un ambiente distinto, mundano, de riqueza y cierta frivolidad: es el que rodea al maestro Don Gonzalo y a su familia, constituida por su mujer —Ángela—, su hija —Jeannette—, y también por sor Natividad, la abadesa del convento de las jerónimas, que es hermana de Ángela. La familia del maestro pasa la mitad del año en la pequeña ciudad y la otra mitad en París. Primero se presenta el ambiente del maestro (XXV-XXVII) y luego la galería de mujeres: Ángela (XXVIII), Jeannette (XXIX: «Una terrible tentación...»), Sor Natividad (XXX: «... Y una tentación celestial»), y Virginia, hija del capataz de una granja de Don Gonzalo (capítulo XXXI).

Este bloque centrado en las mujeres se interrumpe en dos capítulos fundamentales que retoman el tema de la caridad: Don Juan se topa un día (cap. XXXII) con un niño cargado de leña, El encuentro le llena de piedad y de dolor, y él mismo se encarga de enjugar evangélicamente los pies ensangrentados del muchacho. Tienen razón Defilitto y Orbit Negri cuando indican que el camino de Don Juan, calificado de misterioso en el capítulo X, halla aquí una respuesta: en el capítulo siguiente (XXXIII) un tal Cano Olivares, desconocido indiano, ha dejado su fortuna a la ciudad para que con ella se construyan escuelas y se den becas a los niños pobres. Todos los ciudadanos están asombradísimos menos Don Juan, a quien el lector identifica con el misterioso donante porque ya sabe, desde el capítulo I, que Don Juan socorre preferentemente desde el anonimato.

Tras este lapso se vuelve al ambiente del maestro (XXXIV-XXXIX): a punto de partir para París, la familia recibe a un jovial francés (XXXIV: «El señor Perrichón»); Jeannette aprovecha la atmósfera de alegría para provocar a Don Juan (XXXV): con la excusa de un juego de salón intenta resucitar en él al viejo conquistador, y le ofrece una espléndida rosa roja; un día (XXXVI), con el pretexto de visitar la tienda de antigüedades donde posa Don Juan, se introduce en la habitación de éste, que está ausente, y ve que la rosa que le dio, ya seca, está prendida en el marco de un cuadro. Pero la familia está a punto de marchar y vienen las despedidas. Primero van a despedirse del obispo (XXXVII), que estuvo en París hace muchos años, y que recuerda que allí vio al «Enemigo» (Ernesto Renán). «La última tarde» (XXXVIII) consigue Don Juan resistir los embates de Jeannette, y ya al final Don Juan y otros asiduos a la tertulia del maestro les despiden en la estación. La cita que abre el capítulo XXXIX vuelve a ser de la *Bérénice* de Racine. La que abría la novela era ésta: «... toute l'invention consiste á faire quelque chose de rien», y está tomada del prefacio de la tragedia raciniana; la de ahora, que se corresponde con el final de la tragedia, es ésta:

BÉRÉNICE: Pour la dernière fois, adieu, seigneurs.

ANTIOCHUS: Hélas! (pág. 91).

Defilitto y Orbit Negri han dilucidado lo que estas citas significan: no sólo se trata de que *Azorín*, como Racine, haya hecho una obra literaria a partir de (casi) nada, con una acción escasísima, sino que en ambos casos las despedidas tienen un matiz heroico: Berenice se despide de Tito, al que ama, llevada de su sentido del deber, y Don Juan del Prado y Ramos se despide de Jeannette, por quien se siente atraído, llevado también del deber de romper radicalmente con su pasado donjuanesco. Tras esto, el epílogo es una escena totalmente dialogada (con la excepción de una breve acotación final), entre el hermano Juan y una interlocutora que por un vocativo («hija mía»), y por la ingenuidad de sus preguntas, debe ser una niña (otros críticos se inclinan a pensar que es una joven).

En cuanto a la ubicación de la historia, hay que decir que la acción no se sitúa en un espacio geográficamente identificable: Don Juan vive en una «pequeña ciudad», una capital de provincias, pero no se sabe cuál. La crítica ha supuesto que se trata de una ciudad española del interior de la Península (no tiene mar), y probablemente castellana. J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero establece que tal vez se trate de una ciudad-mezcla, con elementos de Burgos, Toledo, Segovia, Ávila... y con algunos elementos imaginados<sup>22</sup>. Junto a la «pequeña ciudad», espacio urbano, aparecen episódicamente dos emplazamientos rurales: uno de los pueblos más importantes de la provincia (caps. XIV y XV) y la aldea de Parayuelos (cap. XXXI). Todos ellos representan la España profunda y funcionan frente a otro espacio que no aparece pero sí se menciona reiteradamente: la ciudad de París.

El tiempo histórico en que se ubica la acción tampoco se precisa: las fechas más tardías que se mencionan, en relación con datos eruditos, son las de 1880, 1888 y 1890, lo que ha hecho suponer que la novela transcurre a finales del siglo XIX. Pero esto es tan vago que lo mismo podríamos pensar que se sitúa a principios del siglo XX. Hay en la novela un episodio (cap. XVIII) donde aparece un gobernador ex poeta que recibe a sus amigos literatos de la corte. Martínez Cachero se dio cuenta de que esta ficción remite a un viaje real: el que en diciembre de 1900 efectuaron Martínez Ruiz y Baroja a Toledo, donde fueron recibidos por Julio Burell, ex literato que a la sazón era gobernador allí. Aquél fue un viaje importante, recordado en muchas ocasiones por *Azorín* y Baroja: fue uno de los actos generacionales del 98, y en él descubrieron la espiritualidad del Greco. ¿Puede tener algo que ver aquella experiencia con la de Don Juan, Toledo con la génesis de la pequeña ciudad, Don Juan con *El Greco*? Es curioso comprobar que J. Ortega y Gasset, en otro de sus artículos de 1921<sup>23</sup>, decía que el retrato de «El caballero de la mano en el pecho» era la más cabal representación de Don Juan. *Azorín* es un escritor de talante autobiografista, y aunque la ciudad de esta novela no sea (no quiera ser expresamente) Toledo, hay bastante de Toledo en ella, como seguiremos viendo.

---

<sup>22</sup> J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero, pról. cit. Los elementos imaginados podrían ser, entre otros, algunos nombres como el del río Cermeño o la ermita de San Zoles, río y santo que no hemos podido documentar.

<sup>23</sup> José Ortega y Gasset, «Meditación del marco» (1921), en sus *Obras completas*, ed. cit., vol. II, págs. 307-313.

La duración total de la historia no es muy definida, pero lo esencial transcurre en unos meses de otoño: en el capítulo VIII, donde aparecen reunidas sor Natividad, Ángela y Jeannette, se menciona como cercana la partida de las dos últimas a París, cosa que sucede en el capítulo XXXIX, en otoño. La ubicación es simbólica, lo mismo que en las *Sonatas* de Valle-Inclán: otoño es la estación que corresponde a Don Juan en el ocaso de la vida, y, más allá de Valle-Inclán, otoño es la estación de la festividad de los difuntos, que es cuando se ha solido representar como un ritual el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (que sustituyó en esta función al de Antonio de Zamora).

## II.2. Narrador y punto de vista. Una curiosa variante del motivo del «doble»

El narrador de la novela manifiesta una identidad ambigua. Anónimo, se expresa a menudo como un «nosotros». En la mayor parte de las ocasiones funciona como un narrador heterodiegético (no personaje), y su utilización del «nosotros», en el que están incluidos sus lectores implícitos, es un procedimiento retórico, una invitación a contemplar lo que va mostrando como si todos, narrador y lectores, contemplásemos un retablo ante el que se nos invitase a reaccionar, un poco a la manera del cervantino retablo de maese Pedro. Pero hay una ocasión (cap. X) en que la utilización del «nosotros» indica una presencia del narrador como personaje: «Han venido a preguntar a la fon- dita si comprábamos antigüedades. Quien preguntaba era una viejecita (...): Doña María. Doña María nos ha llevado a su casa» (pág. 23). Aquí no se menciona quiénes son los interlocutores de Doña María, no hay nadie en la escena más que ella y el «nosotros» en el que se incluye el narrador. Defilitto y Orbit Negri interpretan que el narrador actúa aquí como si fuera un forastero en la ciudad, y Antonio Risco<sup>24</sup> compara la novela con los artículos de *Los pueblos* (1905) y *Castilla* (1912) y llega a la conclusión de que el texto adopta la forma de una crónica periodística. Manuel María Pérez López, en su espléndida edición de *Antonio Azorín*, notaba en esta novela una fórmula que es aplicable a este extraño caso de *Don Juan*, el uso de un narrador actancialmente heterodiegético (no personaje), pero espacial y temporalmente homodiegético (una mirada copresente) que habitualmente se expresa en tercera persona pero que no renuncia a irrumpir en el relato eventualmente como un «yo»<sup>25</sup>. Nada de esto es extraño a la novela lírica (impregnada de subjetividad), ni extraño a Martínez Ruiz, que en sus novelas, y no sólo en *Don Juan*, a-menudo procede como su *alter ego* el periodista Azorín, viajero por España y cronista de sus tierras y sus gentes.

La ambigua identidad de la voz narradora se complica si consideramos su punto de vista. El narrador procede como un observador que lo ve todo desde fuera, sin penetrar en el interior de los personajes, es decir, como una cámara cinematográfica que registra presencias, gestos, acciones y palabras. Pero es un narrador omnisciente, como han mostrado Defilitto y Orbit Negri, porque aunque al principio parece actuar como un forastero en la ciudad, sabe más que cualquiera de los personajes, a los que puede ver cuando están solos. Más aún, el narrador se complace en sorprenderlos en su más

<sup>24</sup> Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980, págs. 199-201.

<sup>25</sup> Manuel M.<sup>a</sup> Pérez López, «Introducción» a su edición de *Antonio Azorín*, Madrid, Cátedra, 1991 (Col. «Letras Hispánicas», núm. 329), pág. 62 y nota 64.



sensual intimidad, lo que ha llevado a M. Cifo González a comparar su actitud con la de un «voyeur»<sup>26</sup>. Esta mirada omnisciente, selectiva, se puede asociar al montaje cinematográfico: el narrador no es sólo cámara sino montador que dispone sus cuadros para que, aun sin palabras, nosotros efectuemos las asociaciones pertinentes, restituyendo lo que ha quedado elidido.

El tiempo verbal en que se cuenta la novela suele ser el presente, aunque también se utilizan pasados. Reconocemos en ello un artificio típico de *Azorín*: los personajes se inmovilizan en estampas que viven en un presente eterno y la voz del narrador parece querer ser siempre presente atemporal, como presentes son los sucesivos actos de lectura de los lectores.

Y un dato más. Este narrador escoge un discurso tan discreto y bondadoso como discreto y bondadoso es Don Juan. Los personajes, como ya indicó Martínez Cachero, nos son presentados en sus facetas más positivas, o, si no son personajes positivos, el narrador se abstiene de juzgarlos. Con ello el discurso narrativo se hace tan piadoso como el protagonista, porque «sabe» pero no condena, y acaricia a todos los personajes con una mirada amorosa, sin incurrir en moralinas expresas. La única excepción es el epílogo, donde Don Juan dialoga con una niña en términos seráficos, sí, pero demasiado ejemplarizantes. El teatro nunca acabó de dársele bien a *Azorín*, y este epílogo es una escena teatral. Salvando el epílogo, algo empalagoso, el resto de la novela produce una sensación platónica: la de que la belleza va íntimamente unida a la bondad.

Si volvemos ahora al narrador, podemos llegar a una curiosa conclusión. Sabido es, desde los estudios de Otto Rank<sup>27</sup>, que en el mito donjuanesco es importante el motivo del doble. Desde *El Burlador de Sevilla* se establece la pareja Don Juan-criado: Don Juan es el pecador y el criado hace de voz de la conciencia, de reflejo de los valores sociales y morales que su señor transgrede. Luis Fernández Cifuentes<sup>28</sup> ha estudiado cómo pierde relieve el criado en el *Tenorio* de Zorrilla, porque el protagonista, reflejo del hombre contemporáneo, lleva en sí mismo la conciencia que se presentaba desdoblada en la sociedad del Antiguo Régimen. Del Romanticismo en adelante no necesita criado Don Juan, porque lleva en sí su conciencia desdoblada. Si paramos ahora en *Azorín*, cuyo Don Juan no tiene criado<sup>29</sup>, vemos que el narrador de la novela viene a constituirse en una especie de sombra o doble del personaje: una sombra idéntica a Don Juan porque comparte su actitud (la pasiva sensualidad del contemplador, la discreta bondad del punto de vista), pero diferente de él porque sabe más, y en este sentido va más allá de Don Juan, lo mismo que iban más allá del presente las admoniciones de los criados del Burlador tradicional. Este narrador pegado a Don

---

<sup>26</sup> Cfr. M. Cifo González, art. cit., págs. 203-204.

<sup>27</sup> Otto Rank, *Don Juan et le double* (1922), París, Payot, 1973.

<sup>28</sup> Luis Fernández Cifuentes, «Prólogo» a su edición del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, Barcelona, Crítica (Col. «Biblioteca Clásica», núm. 95), 1993.

<sup>29</sup> La figura del criado aparece sin embargo mencionada al principio y al final de la novela. Primero es un comentario de irónica bonhomía que marca la diferencia entre este Don Juan y los que aperreaban a sus Catalinones, Sganarelles, Leporellos y Ciuttis: «A los criados los trata [Don Juan] humanamente. Comprende —según se ha dicho— que si exigiéramos a los amos tantas buenas cualidades como exigimos a los criados, muy pocos amos pudieran ser criados» (cap. II, pág. 7). Y en el «Epílogo», cuando la niña le pregunta cuántos criados tuvo, Don Juan responde: «Los criados que tengo son las avecicas del cielo y las florecillas de los caminos» (pág. 93).

Juan como una sombra cuya consistencia no se llega a establecer con nitidez (¿es o no es personaje testigo?), nos lleva a considerar que, de alguna simbólica manera, la peripecia del personaje es la peripecia del narrador. ¿Cómo puede ser esto? Pienso que el paralelismo consiste, básicamente, en que el narrador emprende una aventura de ascesis artística análoga a la aventura de ascesis espiritual de Don Juan, una aventura que ya se había dado en textos anteriores y que se volverá a repetir en textos posteriores. Esta hipótesis, que en *Don Juan* no llega a explicitarse, sí halla cabal formulación en *El escritor* (1942), donde uno de los protagonistas, Luis Dávila, compara al religioso y al artista en cuanto que ambos ven el mundo a través de la meditación:

La meditación se ha perdido en el mundo moderno; sólo la conservan el religioso y el artista (...) El religioso tiene su norma y su aspiración suprema; el artista traduce su meditación en sensaciones y en imágenes; cuanto sea la meditación más densa y pura, tanto más exquisitas serán las sensaciones y las imágenes (...) Sin la meditación no puede haber sólida obra de arte (...) ¿Y dónde nos place más meditar? (...) En este punto el artista empareja con el religioso; el religioso está en su celda austera, y el artista, desasido un momento de las cosas, quisiera también hallarse entre esas cuatro paredes limpias, ya en la vorágine de la populosa ciudad, abstraído del afán cotidiano, ya en el campo, en casa labradora, frente a un camino (...)<sup>30</sup>.

El narrador se convierte en doble de Don Juan porque previamente el autor ha creado a Don Juan a su imagen y semejanza. J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero vio ya que el estilo humano de *Azorín* se transfiere al personaje en una suerte de autobiografismo espiritual. En lo que sigue intentaremos profundizar en la novela como recreación donjuanesca, como texto azoriniano y como reflejo de José Martínez Ruiz y su *cúter ego Azorín*.

### III. AZORÍN COLONIZA A DON JUAN

#### III. 1. Algo de Don Juan... y algo de Azorín

La primera singularidad de *Azorín* consiste en que su obra muestra a un Don Juan ya transformado, a diferencia de los desarrollos románticos (y también posteriores) que presentaban la transformación como final<sup>31</sup>. Lo que *Azorín* va a desarrollar no es, por tanto, el tema del Burlador sino el del pecador arrepentido, y en este punto es claro que Don Juan ha sido interferido por la historia, legendaria también, de Don Miguel de Mañara. Como *Azorín* es hombre de retornos, volveremos a encontrar este motivo del arrepentimiento, asociado a Mañara, en su novela autobiográfica *El escritor* (1942):

Mañara entró en el nuevo camino después de un hondo dolor y de convulsiones mundanas; he entrado yo a pie llano, serenamente, sin dejar tras mí escorias de mi vida;

---

<sup>30</sup> Citamos *El escritor* por las *Obras completas*, vol. VI, cap. XXXVI, págs. 394-395.

<sup>31</sup> El versionamiento a partir de una inversión no es nada nuevo. Recordemos, por ejemplo, que el valleinclanesco marqués de Bradomín comienza sus aventuras en las *Sonatas* (1902-1905) seduciendo en la de primavera a una novicia, de manera que su primera conquista se corresponde con la última del Don Juan zorrillesco.

en mi vida pasada, contraria mente a Mañara, no había nada que yo tuviera que repudiar. He sentido, sí, un arrepentimiento total —que englobaba porción de otros arrepentimientos pequeñitos— por no haber seguido este camino nuevo desde el primer instante. ¡Ay, sospecho en Mañara residuos terrenales, y yo estoy envaneciéndome ahora de mi pasado vanaglorioso!<sup>32</sup>.

*El escritor* es claramente una novela de autojustificación ideológica (más que política) escrita en unas circunstancias históricas muy concretas y difíciles para Azorín<sup>33</sup>. ¿Y *Don Juan*? Curiosamente, F. José Martín ha apuntado una relación entre la novela que nos ocupa y el cambio de actitud que llevó a Martínez Ruiz del anarquismo utópico al pesimismo schopenhaueriano y de aquí a un conservadurismo de raíz humanista. El elemento que le permite al crítico establecer esta conexión es la misteriosa «enfermedad» de la que se habla en el prólogo del relato, de la que el espíritu de Don Juan salió «profundamente transformado». José Martín encuentra que tal enfermedad está formulada en *Capricho* (1943), donde dice el Tenorio:

Soy inteligente; no quieras hacerme estúpido. Porque soy inteligente siento el correr del tiempo y el deslizarse de las cosas en ese instante que sigue a la posesión. Te diré que es mi vida como si tras un puñado de ceniza cogiera otro<sup>34</sup>.

Se trata, pues, de la «consciencia del irreparable paso del tiempo que señala la inteligencia de Don Juan, (...) la devastante vivencia de la temporalidad»<sup>35</sup>. Estamos absolutamente de acuerdo con F. José Martín y añadimos a su hipótesis aún más: esta enfermedad es la que Azorín había novelado en su relato autobiográfico *Diario de un enfermo* (1901), basado en la crisis existencial que M. M.<sup>a</sup> Pérez López sitúa en 1898. Esta misma crisis es la que se noveliza en la trilogía de Antonio Azorín, y la primera vez que Azorín proyecta su crisis en un personaje distinto a él mismo, en un personaje literario, es en *El licenciado Vidriera* (1915), en el capítulo XII.

El mal que Azorín atribuye a Don Juan no es en absoluto ajeno al mito: la médula del mito del Burlador es la angustia del tiempo<sup>36</sup>. Como decía D'Ors, «en el interior de sí mismo es donde verdaderamente Don Juan acaba por encontrar la estatua del Comendador»<sup>37</sup>. La angustia temporal está igualmente en la base de toda la obra de Azorín, que a toda costa quiso perdurar como artista. El tiempo, por otra parte, no sólo es angustia, sino factor de evolución. Azorín transforma al Burlador a tenor de su propia transformación: lo serena, lo inclina a la meditación y le hace despreciar las vanidades del mundo. En las *Memorias inmemoriales* hallamos un resumen de la trayectoria de Azorín que sirve igualmente para Don Juan: «En su juventud fue inquieto; en su vejez

---

<sup>32</sup> *El escritor, Obras completas*, vol. VI, cap. XXXTV, pág. 39

<sup>33</sup> Cfr. J. Urrutia, «£/ escritor de Azorín: literatura y justificación», en *Archivum* (Oviedo), XXVI, 1976, págs. 461-483. Recogido luego en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica, I. Azorín. Gabriel Miró*, ed. cit., págs. 157-175.

<sup>34</sup> *Obras completas*, vol. VI, pág. 976. Nótese, sobre la marcha, la distancia que separa a Azorín de un Ramón Pérez de Ayala o de un Gregorio Marañón: para Azorín Don Juan es un ser inteligente, y no un descerebrado.

<sup>35</sup> F. J. Martín, art. cit., pág. 198.

<sup>36</sup> Cfr. Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, París, Seuil, 1953.

<sup>37</sup> Eugenio D'Ors, art. cit., pág. 615.

fue sosegado. En su juventud quiso singularizarse y en su vejez quiso pasar inadvertido»<sup>38</sup>.

El resultado de la enfermedad de Don Juan y su primera transformación se ofrece en los dos primeros capítulos de la novela, donde el narrador traza una etopeya del personaje en la que se encarga de neutralizar los atributos clásicos del Tenorio, convirtiéndolo en un caballero bondadoso, refinado y discreto, una especie de Montaigne espiritualizado. Así, Don Juan no es joven, sino un hombre de edad indefinida, entre adulto y viejo (Martínez Ruiz tenía cuarenta y nueve años cuando se publicó *Don Juan*). Se sitúa *Azorín* en una línea de desilusión característica del realismo decimonónico que se trasvasa también al siglo XX: recordemos a L. G. Le Vasseur (*Don Juan barbón*, drama, 1848), J. Viard (*La vieillesse de Don Juan*, drama, 1853), R. de Campoamor (*Don Juan (pequeño poema)*, 1886)<sup>39</sup>, J. Echegaray (*El hijo de Don Juan*, 1892), J. Grau (*Don Juan de Carillana*, drama, 1913), H. Bataille (*L'homme a la rose*, drama, 1920)... Pero hay una diferencia esencial entre *Azorín* y los otros, porque su Don Juan, aunque mayor, no es ridículo ni despreciable<sup>40</sup>. Ha perdido los rasgos externos del seductor (no destaca por su físico —«no es alto ni bajo; ni delgado ni grueso»—, su mirada —sus ojos «miran como todos los ojos»—, ni su atavío)<sup>41</sup>, pero ha ganado indiscutibles prendas morales. Lejos del Don Juan pendenciero, éste es cortés y sociable. No es un burlador, sino un hombre de palabra («ofrece y cumple») que «pone la amistad —flor suprema de la civilización— por encima de todo», y, lejos del sentido calderoniano de la honra, «sabe perdonar al desleal que declara noblemente su falta». No dilapida su dinero en vicios, sino que practica la caridad desde el anonimato. Por último, al revés de los donjuanes románticos (y a diferencia del de Unamuno), éste encubre sus penas y «no se queja del hombre, ni —lo que fuera locura— del destino. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvarios ajenos una sonrisa de piedad». La etopeya esbozada en el primer capítulo se amplifica en el segundo, donde nos enteramos de que Don Juan divide su tiempo alternando «la comunicación social con la soledad confortadora». La soledad y la meditación le sirven para conservar las fuerzas del alma, que son, dice el narrador, «el gusto por la belleza, el sentido de la justicia, el desdén por las vanidades decorativas», cosa que coincide con las observaciones del autor en su autobiografía. El retrato se completa con su exquisitez artística, una tolerancia emanada de su amplia experiencia viajera, y el buen trato que

---

<sup>38</sup> *Memorias inmemoriales*, ed. cit., cap. IX («Su carácter»), pág. 36.

<sup>39</sup> Del Don Juan de Ramón de Campoamor habla *Azorín* en «Los donjuanes», *apud* Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964, pág. 112.

<sup>40</sup> Hay aquí una curiosa coincidencia: la de *Azorín* con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, que también dibujaron (claro está que a su manera) un *Don Juan, buena persona* (1918), al que terminaron casando con una de sus simpáticas y virtuosas señoritas.

<sup>41</sup> De todas formas, es interesante contrastar lo que dice *Azorín* de este Don Juan con lo que dice del dandy Brummel. Así, de Don Juan: «La ropa que viste es pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas. No hay una mácula en su traje ni una sombra en su camisa. Cuando nos separamos de él, no podemos decir de qué manera iba vestido: si vestía con negligencia o con exceso de atuendo» (pág. 5). De Brummel: «Ya sabrán ustedes que Brummel (...) decía que un elegante es un caballero que habiendo estado en un salón, cuando se marcha nadie sabe cómo iba vestido» («La cura por la elegancia», *La Prensa*, 1 I-V-1947, recogido en *Cada cosa en su sitio* (ed. cit.). No cabe duda de que el Don Juan de *Azorín* aún no está completamente transformado en el hermano Juan.

dispensa a los que son socialmente inferiores a él. Del Tenorio no ha quedado más que un pasado pecador y una larga experiencia viajera.

*Azorín* no sólo parte de un Don Juan arrepentido, sino que le ha quitado al Burlador, como advirtieron G. Marañón y J. L. Motousse Vega, un rasgo esencial: la teatralidad. Esto de la teatralidad donjuanesca, que fue apuntado por Ramón Pérez de Ayala y por Unamuno, parece también en *Capricho*. Don Juan será, desde ahora, paradigma de la discreción, hasta llegar a la invisibilidad. Pero no sólo le quita el autor teatralidad al Burlador, sino también, y esto es muy importante, se la quita al Burlador arrepentido: porque hay también un histrionismo religioso, una ejemplaridad retórica en la que incurren, por ejemplo, los hermanos Machado en su *Juan de Manara* (1927). Lejos de la piedad barroca, patética y exhibicionista, Don Juan mostrará una piedad serena y pudorosa. Esta piedad no se formula en contra del catolicismo tradicional (Don Juan se relaciona con el obispo ciego y reza), pero tampoco se identifica con él: es una piedad humana y humanística al margen del dogma y del culto externo. Es además una piedad positiva, basada en el amor, y no negativa, basada en el remordimiento atormentado. San Francisco de Asís (cuyo nombre de pila era precisamente Juan), es un modelo mucho más próximo a *Azorín* que Miguel de Mañara<sup>42</sup>.

Otra relación podemos apuntar. El capítulo X, dedicado a describir la posada de Don Juan (que, muy simbólicamente, es a la vez una tienda de antigüedades), termina en un pasaje donde adquiere especial relieve su balcón:

Desde el balcón se contemplaba el río en lo hondo. Iba muriendo el día. La pálida claridad del cielo, en el lejano horizonte, ponía en el ambiente una íntima tristeza. Un caminito de cipreses se perdía, a la otra parte del río, entre las lomas. ¿Adónde va ese camino? ¿De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente? La casa estaba ya casi a oscuras. Fulgía en el cielo la estrella vespéral.

Los cipreses del caminito han ido perdiéndose en la sombra. ¿Adónde irá ese caminito? ¿Cuántas veces lo contemplará Don Juan —eternidad, eternidad— desde el balcón que da al río? (pág. 24).

El pasaje recuerda al artículo «Una ciudad y un balcón»<sup>43</sup>, que se inicia con un lema de Garcilaso de la Vega: «No me podrán quitar el dolorido sentir.» Allí se recrea una ciudad en tres momentos históricos distintos que terminan con la descripción de un caballero melancólico al que se ve a través del balcón de una casa palaciega. El artículo acaba así:

¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. *No le podrán quitar el dolorido sentir.*

---

<sup>42</sup> La aproximación de *Azorín* a la espiritualidad franciscana es muy anterior al *Don Juan*, como atestigua el artículo «En el convento», *España*, 31-VIII y 4-IX-1904, luego en *Fantasías y devaneos* (1920), *Obras completas*, vol. IV.

<sup>43</sup> «Una ciudad y un balcón», *La Vanguardia*, 13-VII-1912, recogido en *Castilla* (1912). Citamos por las *Obras completas*, vol. II, págs. 686-692.

Subrepticamente se puede considerar una relación entre este Don Juan y Garcilaso, y, a través de Garcilaso, una relación entre Don Juan y *Azorín*. El lema garcilasiano lo asumió *Azorín* desde *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)<sup>44</sup> y llega hasta sus últimos escritos. En un breve guión cinematográfico titulado «*Azorín*» y escrito por él mismo, la segunda escena (sin palabras, como todas) es la siguiente:

Cuartito de paredes desnudas con zócalo azul separado de lo blanco por una rayita negra. No hay más muebles que una mesita de pino, con cuartillas y pluma. Puerta y ventana. Entra *Azorín* y se sienta; escribe. Suenan campanas lejanas. Se levanta *Azorín* y va a la ventana; contempla la lejanía<sup>45</sup>.

*Azorín* se piensa a sí mismo, y concibe igualmente a Don Juan, como espectador del mundo. En sus *Memorias inmemoriales* cita repetidamente una sentencia filosófica de su abuelo paterno, D. José Soriano García, que se convierte en el lema del libro: «Los seres inteligentes son los que tienen una existencia más positiva, más llena, más enérgica; por ellos tiene el mundo espectadores.» La manera de mirar el mundo va a ser la de Séneca, a quien se cita en el *Don Juan* (y también en las memorias):

«Todo el mundo —dice Séneca en su tratado *De vita beata*—, todo el mundo aspira a la vida dichosa; pero nadie sabe en qué consiste. De ahí proviene la grande dificultad de llegar a ella. Porque cuando más nos apresuramos, no habiendo tomado el verdadero camino, más nos apartamos del término apetecido. De esta suerte, nuestro afán por la vida dichosa no sirve sino para alejarnos de ella cada vez más» (cap. V, págs. 26-27).

Decididamente, *Azorín* conforma a Don Juan a su propia hechura espiritual, pero, como hemos visto, para llevar a cabo la transfusión aprovecha algunos elementos del mito donjuanesco (la angustia del tiempo) y de su mezcla romántica con Mañara (el arrepentimiento). Veamos ahora la relación entre Don Juan y *Azorín* a través de otro de los componentes del mito.

### III.2. *El universo femenino*

El universo femenino del *Don Juan* no se limita a las cuatro mujeres que entran en juego como tentaciones: la novela se abre con una mujer (la Virgen María) y se cierra con otra (la niña interlocutora del hermano Juan), y en medio hay otras que no conviene olvidar: las monjas ricas del pasado y las pobres del presente, Doña María (la vendedora de antigüedades), la «tía» y la joven prostituta, y la madre que muere de dolor. Veámoslas con más detenimiento.

---

<sup>44</sup> En el «Epílogo, II» a *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) escoge *Azorín* este lema para introducir su sensación de melancolía cuando regresa a su antiguo colegio de Yecla y lo encuentra todo igual a como lo recordaba (cfr. *Obras completas*, vol. II).

<sup>45</sup> *Apud* Jorge Campos, *op. cit.*, pág. 259. Nótese que el espacio descrito en este guión es muy parecido a la descripción del convento de monjas pobres en *Don Juan*.

La conversión de Don Juan se presenta en un plano «realista», como fruto de una enfermedad que no se especifica. Ya hemos visto la interpretación que de ella hace F. José Martín, con la que nos solidarizamos. Christian Manso y M. Cifo González, en cambio, deducen que la enfermedad del protagonista tuvo que ser una enfermedad venérea: ésta es una lectura verosímil en el contexto del mito donjuanesco. En realidad *Azorín*, impresionista y simbolista al fin y al cabo, lo que hace es dejar en el aire un dato incompleto cuya elipsis puede cubrirse con una lectura realista afín al mito (enfermedad venérea del mujeriego) o con una lectura espiritual afín al escritor (crisis existencial). La doble posibilidad sirve para enmascarar el autobiografismo con un recato típico del escritor de Monóvar. Pero dejemos esto y sigamos con la novela. Lo que cuenta es que en la transformación de Don Juan no intervienen espíritus del trasmundo. ¿No intervienen? *Azorín*, que definió su fórmula de escritura como suma de ciencia y misterio<sup>46</sup>, cifra aquí, en esta novela de 1922, la ciencia, lo científico, en la enfermedad, pero acto seguido yuxtapone un elemento misterioso: se trata del séptimo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el milagro del monje mundano que murió en pecado, pero que por intercesión de la Virgen es resucitado para que pueda morir en gracia de Dios. Y termina el prólogo diciendo que «Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir, pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado» (pág. 4).

A través de Berceo y de la mediación salvadora de la Virgen, Motousse Vega ha señalado cómo se recupera la relación intertextual con el *Tenorio* de Zorrilla: la Virgen de Berceo funciona igual que la virgen Doña Inés, y si el drama zorrillesco acaba con la ascensión al cielo de las almas de Don Juan y Doña Inés convertidas en pajarillos, también al final de este *Don Juan*, operada la transformación definitiva del personaje, la última frase evoca a Zorrilla: «Una palomita blanca volaba por el azul». Por influencia de los *Milagros de Nuestra Señora* explican igualmente Defilitto y Orbit Negri, M.<sup>a</sup> A. da Silva, Motousse Vega y M. Cifo que este Don Juan se apellide «del Prado y Ramos»: la asociación se establece con el prólogo de los *Milagros*, donde la Virgen se presenta a través de la alegoría del prado que sirve de alimento espiritual al hombre, peregrino de la vida. La novela de *Azorín* presentará igualmente la peregrinación espiritual del protagonista.

¿Por qué ha escogido *Azorín* a Berceo? Con Berceo entra en juego lo sobrenatural y entra en juego la Virgen, una mujer por encima de todas las mujeres, por encima del sexo, que ante todo es la antonomasia de la figura de la Madre. Resulta muy interesante comprobar que a menudo la crítica psicoanalítica ha detectado un rasgo de edipismo al fondo del mito de Don Juan, el hombre que mata en el Comendador a la

---

<sup>46</sup> «A la paciente observación que requiere la entomología, asocia X [*Azorín*] el misterio inexcusable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores. Y como uno y otro han entrado en su ser cuando era niño, necesariamente, haga lo que haga X, el misterio y la observación, es decir, ciencia e incognoscible, son la base de su sentir» (*Memorias inmemoriales*, ed. cit., cap. VI, «Su estética», pág. 29). El misterio aparece en *Azorín* desde muy pronto y se acentúa hasta el final. Su más certera definición es la que aparece en el prólogo a *Tomás Rueda* (escrito en 1941): «El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye y que no sabemos, ni sabe, en fin de cuentas, un Kant, lo que es, ni sabrá nunca, con su inteligencia limitada, el hombre» (*Obras completas*, vol. III, pág. 280).

figura del padre. Se ha señalado también el edipismo en algunos de los escritores vinculados a las versiones del mito: *Tirso de Molina* (si es que fue él el autor del *Burlador*), porque era hijo ilegítimo; Mozart, por sus complejas relaciones con su padre; Unamuno —huérfano de padre a temprana edad—, por haber sido criado en un medio familiar fuertemente matriarcal; etc. José Rico Verdú<sup>47</sup> ha hablado del edipismo de Martínez Ruiz, que sintió por su madre auténtica veneración y hacia su padre un distanciamiento debido a que D. Isidro Martínez Soriano, aunque ciudadano afectuoso, era hombre de mala convivencia en el hogar, y esto hacía sufrir a sus hijos y a su mujer, Dña. María Luisa Ruiz Maestre. *Azorín* tendía a asociar sus mayores virtudes, y sus virtudes literarias, a la herencia materna, y sus defectos de carácter (irritabilidad, impaciencia, afán juvenil de notoriedad), a la paterna.

¿Quiere decir esto del edipismo algo, en relación con el *Don Juan*? El motivo de la maternidad, al que *Azorín* fue muy sensible a partir de 1922<sup>48</sup>, recurre en la novela: consideremos el episodio de la madre que muere al ver cómo se llevan a su hijo a la guerra (cap. XXII), y otros episodios donde son los personajes masculinos los que se comportan «maternalmente»: el coronel de la guardia civil, apiadado del niño preso (cap. XIX), el periodista Don Federico, preocupado por el porvenir de sus hijos (cap. XXIV), y Don Juan estremecido ante el niño descalzo (cap. XXXII). El amor maternal primero, paternal y fraternal después, recorre la novela como una onda benéfica que se inicia con la Virgen y termina en el hermano Juan.

Aquí nos va a permitir el lector que recordemos una anécdota poco conocida. En el libro de Jorge Campos<sup>49</sup> un *Azorín* ya muy anciano, que confiesa haber sido siempre «de una sugestionabilidad inverosímil», dice lo siguiente:

No cuento lo que me sucedió en el mismo instante en que murió mi madre. Estaba yo accidentalmente en otra habitación de la casa; era de madrugada, cercano el día, a la misma hora en que nací. Cuento ahora lo que me sucede al presente. Y es que oigo como estruendosos cantos de cigarra, música de chirimías, dialogar de sonoras voces. Creo que se trata de una alucinación auditiva; he hablado de ello con unas pocas personas; no lo ha creído ninguna; espero que algún experto en desequilibrios nerviosos me lea y lo comprenda. Debe de estar este fenómeno consignado en libros.

Nosotros no somos psicólogos ni psiquiatras, pero nos ha parecido interesante consignar, en relación con Don Juan, con Berceo, con la Virgen, este episodio de alucinaciones acústicas relacionado con vivencias surgidas a raíz de la muerte de la madre de Martínez Ruiz, acaecida en 1916.

Especulaciones y misterios aparte, es un hecho que en la obra de *Azorín* la Virgen apareció mucho antes de 1922. En efecto, en un episodio muy significativo de

---

<sup>47</sup> José Rico Verdú, *Un Azorín desconocido. Estudio psicológico de su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973.

<sup>48</sup> No comprendo cómo este aspecto puede haberseles escapado a varios críticos, cuando *Azorín* tiene obras donde el tema de la maternidad dolorosa es central. En fechas cercanas al *Don Juan* tenemos, por ejemplo, la pieza de teatro *El segador* (1927), segunda parte de la trilogía *Lo invisible (Obras completas, vol. IV)*, y el cuento «María busca a su hijo» (*Blanco y Negro*, 28-111-1926, en *Obras selectas*, ed. cit., págs. 1409-1411).

<sup>49</sup> Jorge Campos, *op. cit.*, capítulo «Confidencias», págs. 130-131.



*La Voluntad*, el de la entrevista entre Antonio Azorín y el Anciano —Pi y Margall—, éste dialoga sobre la religiosidad profunda del padre del positivismo, Augusto Comte, y en concreto sobre su sentimiento mariano:

Comte profesaba un verdadero culto a la Virgen, culto que sus discípulos han continuado fervorosamente. Jorge Larrigue en sus *Cartas sobre el positivismo* dedica largas páginas a la Virgen-Madre, que siendo, según él, «la mejor representación de la Humanidad, y el fin constante y supremo de nuestros esfuerzos, debe ser el resumen natural de nuestra religión, el centro de su culto, de su dogma y de su régimen...» Comte, en el fondo, sobre todo en sus últimos años, era un católico, y sin disputa, un místico. En el *Catecismo positivista* recomienda la oración. *La oración* —dice— *se convierte para nosotros en el ideal de la vida, porque orar es a la vez amar, pensar y obrar*<sup>50</sup>.

Démonos cuenta de que lo que acabamos de citar es exactamente lo que sucede en la novela *Don Juan*: el protagonista descubre a lo largo del relato a la Humanidad, y al final se inclina a la oración como forma activa de amor. Lo que resulta tremendamente interesante es que esta idea estaba ya en *La voluntad* (1902), la primera novela en que Martínez Ruiz descubre al personaje Antonio Azorín, la novela donde se plantea eficazmente la crisis que se resolverá en *Antonio Azorín* (1903) y que ya resuelta dará *Las confesiones de un pequeño filósofo* en 1904, el mismo año en que Martínez Ruiz asumirá ya de por vida el nombre y el punto de vista de su *alterego* «Azorín». El pasaje que hemos citado manifiesta un elemento de continuidad entre el Martínez Ruiz joven y radical y el *Azorín* maduro y contemplativo a través de sus fuentes filosóficas, donde materialismo y espiritualidad se aúnan en Comte y en Pi y Margall. Sobre estas bases podemos ahora replantear una lectura de *Don Juan* similar a la de *El escritor* (1942), en cuanto que ambas novelas ofrecen la justificación de un cambio, mucho más íntima y sobreentendida en *Don Juan*. La identificación comtiana entre la Virgen Madre y la Humanidad se desarrollará en otra novela, *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)* (1930), donde la humanidad doliente y la piedad de *Azorín* quedan simbolizadas desde el principio y ya en el final por las figuras de una madre enlutada y llorosa y un hijo pequeño. Y ya para terminar con este punto, otro dato significativo: la redención de Don Juan a través de una figura expresamente materna, a través de la madre, es la solución a la que había apuntado José Echegaray en *El hijo de Don Juan* (1892), un drama inserto en la interpretación naturalista del mito.

Hasta aquí hemos visto la feminidad maternal en la novela y la asociación entre la Virgen y la Humanidad. Ahora vamos a ver otro aspecto de la feminidad: el erótico. Aunque muy sensible a la belleza femenina, no fue *Azorín* mujeriego: más bien todo lo contrario, especialmente en su juventud. Claro que no conviene simplificar. El escritor *Azorín* tuvo muchas admiradoras, como refleja su artículo «El misterio de las cosas: Dos desconocidas» (1904)<sup>51</sup>. Allí refiere su satisfacción cuando un día escucha por casualidad a dos mujeres que van por la calle hablando de él. En ese momento el

<sup>50</sup> *La Voluntad*, 2.<sup>a</sup> parte, capítulo VI. Cito por la edición de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1973, págs. 224-225.

<sup>51</sup> Publicado primero en *España* (29-XII-1904), pasó luego a *Tiempos y cosas* (1944). Lo incluye J. M.<sup>a</sup> Valverde en su edición de *Los pueblos...* (vid. *infra* nuestra nota 60), págs. 221-225.

escritor, coqueto, vanidoso (aún soltero: se casaría en 1908), se calza su famoso monóculo (su patente de extravagancia por entonces) para que le puedan reconocer. Ellas le reconocen y le sonrían. *Azorín* entonces reflexiona así:

Y sin embargo —oídllo bien—, este goce largo y tranquilo de una amistad o de un amor no os proporcionará este placer profundo, esta expansión de todo vuestro ser que experimentáis en estos momentos rapidísimos, al sentir que vuestro espíritu se pone en contacto con el alma de una mujer que os es desconocida, que tal vez no vais a volver a ver; pero en la cual se ha producido también, de pronto, el mismo fenómeno que en vosotros, y con la cual, durante este minuto supremo, os sentís invenciblemente penetrados...

Qué duda cabe de que esto es un trance instantáneo de voluptuosa seducción, y una reflexión que no dudaríamos en calificar de donjuanesca. Lo cuenta el *Azorín* de 1904, pequeño filósofo pero que no está curado, ni mucho menos, de vanidad. El erotismo tiene infinitos matices, y no conviene simplificar, menos aún en el caso de los tímidos<sup>52</sup>. El episodio es de seducción literaria, claro, pero recordemos que la palabra inflama (ahí está la carta del Tenorio zorrillesco a Doña Inés), y que la seducción tiene mucho que ver con la fama. El escritor seduce, aun involuntariamente, a sus lectoras, y el personaje Don Juan, en esta novela, atrae a las mujeres igualmente por su prestigio pasado de seductor. Con todo esto no queremos decir más de lo que decimos: que el tímido y casto *Azorín* conoció de primera mano (aunque sólo fuera imaginativamente) lo que es la embriaguez de la seducción. Más aún, si el «pecado» de Don Juan es el pecado de la carne, relacionado con la sensualidad, el único «pecado» que se reconocía *Azorín* (y que trasvasaba a sus personajes autobiográficos) era, no el de la sensualidad, pero sí el de la «sensorialidad», o, como dice Antonio Risco, el «hedonismo sensitivo»<sup>53</sup>. Creo que vamos viendo de qué manera funcionan los paralelismos entre *Azorín* y Don Juan. Ahora nos toca aterrizar en la novela.

Las primeras mujeres que aparecen en relación con la sensualidad son las monjas jerónimas del convento de San Pablo que en el siglo XVI se enfrentaron al obispo Don García por cuestiones de disciplina conventual: ellas querían persistir en sus distendidos hábitos de vida, mientras que él quería imponer las severas disposiciones del Concilio de Trento (cap. VII). Perdieron el pleito las jerónimas, pero «de la antigua y libre vida siempre quedó en el convento un rezago de laxitud y profanidad» (pág. 33). Descendiente de ellas es sor Natividad.

*Azorín* sintió desde sus comienzos fascinación por las monjas, como muestra sin ir más lejos su primera novela larga, *La voluntad* (1902). Este interés no sólo se debe a razones estéticas y sentimentales, imputables al prerrafaelismo y al romanticismo y

---

<sup>52</sup> Lo decía el propio *Azorín* en un escrito que ya hemos citado, «Donjuanes», donde recuerda el inventario de Philippe Picatoste y dice que de todos los donjuanes el más terrible es el del Arcipreste de Talavera, el Don Juan tímido y medroso, del que no se deben fiar las mujeres porque «los tímidos son terribles; acaban por romper por todo» (*apud* Jorge Campos, *op. cit.*, págs. 110-111). Otros Donjuanes que menciona *Azorín* aquí son los de H. de Lavedan (*Le Marquis de Priola*), Montherlant y Pierre Brasseur.

<sup>53</sup> Antonio Risco, *op. cit.*, pag. 260.

relacionables también con el complejo de Edipo (erotismo de la monja-madre), sino a razones psicológicas y sociológicas más amplias (el tema del convento es típico de los ilustrados dieciochescos). El origen de las monjas de *Don Juan* está en los años en que el escritor se documentaba para escribir *La voluntad*, y así nos consta por el artículo «Monjas de Toledo»<sup>54</sup>:

Había estado yo trabajando afanosamente en la Biblioteca del Instituto de San Isidro, antigua biblioteca del Colegio Imperial de los jesuítas, riquísima en libros de mística y ascética. Preparaba yo mi novela *La voluntad*, y durante seis meses estuve repasando todas las papeletas del índice y recogiendo apuntes y extractando libros. De entonces guardo copiosas notas referentes a las monjas (...) El libro del obispo de Coria don García de Galarza, *Libro sobre la clausura de las monjas* (Salamanca, 1589), es bonito. Se relatan patéticamente en él las reclamaciones de las monjas del obispado de Coria, contra ciertas disposiciones del Concilio de Trento<sup>55</sup>.

La opresión de la mujer en la sociedad tradicional es un hecho, pero en estas mujeres hay un rescoldo de femenina naturaleza multiplicado por su misterio. Sor Natividad en concreto remite, dentro del universo donjuanesco, a Doña Inés, aunque no sea una novicia joven sino una mujer madura. La conexión se refuerza por el hecho de que está emparentada con el maestro Don Gonzalo (es su cuñada), debilitado trasunto a su vez del Comendador. La íntima coquetería temerosa que manifiesta en el capítulo VIII se transforma en velada coquetería exhibicionista en el XXX, cuando, habiéndosele enganchado el hábito mientras coge unas rosas, permite que asome una pierna y que la vea Don Juan más tiempo del necesario. Ella se convierte, así, en su «tentación celestial». Esta feminidad triste, reprimida, de la monja hermosa y elegante que entra en la madurez sin expectativas de humano amor, tiene un precedente claro fuera del ámbito del Tenorio: «La Comendadora», la protagonista del cuento de Pedro Antonio de Alarcón, que *Azorín* comentaba en un artículo del mismo año que *Don Juan*<sup>56</sup>.

Frente a sor Natividad, la monja que quizá no escogió su destino o que, al menos, no ha conseguido superar las tentaciones mundanas, sitúa *Azorín* a «Las monjas pobres» del capítulo IX. A éstas prácticamente no se las ve y no se las singulariza, inmersas como están en la clausura. Pero su entrega a la estricta regla de Santa Clara, discípula de San Francisco, deja constancia de otra manera de vivir la religión que será

---

<sup>54</sup> Integrado en *Madrid* (1941), *Obras completas*, vol. VI, págs. 283-284.

<sup>55</sup> En la erudición de la novela bien puede haber, como en la geografía, mezclas imaginativas. No hemos podido documentar la existencia de un obispo García de Illán (el de la novela), pero sí la de García de Galarza, obispo de Coria (diócesis sufragánea del arzobispado de Toledo). Tal vez García de Illán sea una mezcla de García de Galarza con la iconografía del cardenal Tavera, cuyo retrato pintó *El Greco* y comentó *Azorín*, y con el topónimo Garcillán (pueblo de la provincia de Segovia que dará apellido a un personaje de *Doña Inés*).

<sup>56</sup> El comentario que de este cuento alarcóniano hace *Azorín* nos ayuda a completar el ambiente de la novela: «Ahí, en *La Comendadora*, (...) está la vieja ciudad histórica, su ambiente sensual y melancólico, el ancho y bello palacio, la hermosa española (...), el niño enclenque (...), el poder solapado y tremendo de la Inquisición... Y todo forma un conjunto armónico y coherente —en quince páginas— de una idealidad definitiva», «Alarcón» (*ABC*, 2-XII-1922), recogido en *Andando y pensando* (1929), *Obras completas*, vol. V, págs. 212-213.

la que abraza finalmente Don Juan. El joven Martínez Ruiz anarquista que sólo veía las tintas negras de la vida religiosa ve ahora las dos caras, y, como él, Don Juan.

Ángela, la esposa del maestro, es la segunda mujer a quien se concede particular atención (cap. XXVIII). Es una dama madura y con ciertos encantos entre sensuales (las manos) y maternales (cuando acaricia el pelo de un niño). De «epicureismo satisfecho» califica el narrador la manera en que contempla la esmeralda de su anillo. No se dice explícitamente que constituya una tentación para Don Juan, pero sí manifiesta voluptuosidad en sí misma y en el ambiente que la rodea y que contribuye a crear. Queda en el aire qué será aquello en que piensa ensoñadoramente cuando está a solas. Sin afán de exasperar los parecidos, hay algo en esta escena de comedor de gente acomodada que recuerda a *La Regenta* de Clarín, con la diferencia de que la que allí es la cínica y un tanto grotesca marquesa de Vegallana, se ha convertido ahora en mujer contemplada con delicada indulgencia, o con reticencia delicada.

De Ángela pasamos a Jeannette. Ésta sí que es «tentación terrible» para Don Juan, anunciada en el capítulo VIII y explosiva a partir del XXIX. Muchos críticos han visto cómo *Azorín* invierte las tornas presentando a un Don Juan que ya no lo es frente a una jovencita, Juanita, que es una seductora de armas tomar. Ella, consciente de su juventud, su belleza y su energía, es un tipo heredero de las mujeres de Juan Valera, pero en un ambiente que ya no precisa de simulación, porque el autor se ha encargado de situarla a caballo entre la pequeña ciudad española y la ciudad cosmopolita por excelencia: el pueblo de Jeannette es París. *Don Juan* es una novela de los felices años veinte, y esta Jeannette es una vampiresa en prometedores ciernes. Otros autores, como Juan Ignacio Luca de Tena (1925), presentarían luego vampiresas que se encargan de poner los puntos a donjuanes en retroceso, y en clave trágica expuso Unamuno (1934) que la acosadora de Don Juan es la mujer. Los Álvarez Quintero sacaron antes una mujer que reduce a Don Juan (en su caso, al matrimonio), y antes aún Jacinto Grau hacía que una mujer le pusiera en espantoso ridículo (la mujer en *Don Juan de Carillana* resulta ser su hija). Pero anteriormente presentaba Valle-Inclán a la niña Chole, devoradora de hombres aunque víctima de un hombre (su propio padre). El nuevo siglo modifica las relaciones entre los sexos, y *Azorín* deja constancia de ello de la manera más natural, sin recurrir a efectos folletinescos, cosa que le singulariza entre sus predecesores y sus sucesores. Jeannette es tan temible como encantadora: un torbellino que se pierde en dirección a París. Allí tiene su modelo: ella, al visitar el cuarto de Don Juan, se identifica con la figura que aparece en uno de los grabados, Madame Pompadour, y convierte a Don Juan, simbólicamente, en un cautivo Latude. Jeannette se diferencia de las otras tres mujeres en que nada en ella remite a la figura idealizada de la Virgen: no es madre (como lo es de hecho Ángela y simbólicamente sor Natividad), y su actitud no se asocia a la castidad (como se asocia la monja y el nombre de Virginia). Quizá por ello sea Jeannette la tentación más terrible.

La última mujer singularizada es la campesina Virginia (capítulo XXXI), polo opuesto de Jeannette en cuanto que es aldeana, pobre y trabajadora, y su coquetería es ingenua. No se dice de ella que sea una tentación para Don Juan, pero sí que éste «contempla embelesado» su instintiva gracia al bailar (pág. 74). Virginia aparece asociada a Góngora en un capítulo donde se usan como estribillo versos del romance

«En los pinares del Júcar»<sup>57</sup>. Lo que más destaca en ella es su collar de perlas, raro y ostentoso, ante el que todos sonríen creyéndolo falso. Sin embargo, un día Jeannette se encapricha con ponérselo, y al mirarlo de cerca ella y su madre descubren estupefactas que es de perlas purísimas. Defilitto y Orbit Negri suponen que Don Juan ha sustituido el collar falso por el verdadero, y que éste es un homenaje desinteresado a la belleza de la mujer. El lector tiende a establecer una asociación entre el collar y Don Juan, como más adelante se establece entre Don Juan y Cano Olivares. No parece que el collar se vincule a un presente deshonesto (cosa que no pega en la novela, por mucho que Montes Huidobro se empeñe), pero ¿y el pasado? En las *Memorias inmemoriales*, muy posteriores al *Don Juan*, encontramos un relato, «El verdadero Don Juan», que tiene algo que ver con este episodio. Allí el narrador cuenta que se encontró un día con un señor mayor, un tal Juan García Tenorio, que presumía de haber sido un conquistador singular: él seducía sólo a jóvenes humildes, sin pasar a mayores, para así tener una excusa para hacerles, al abandonarlas, un costoso regalo, un espléndido brillante<sup>58</sup>, aunque no podía saber si la joven y su familia se habían dado cuenta del valor del regalo, ni quiso nunca averiguar el destino final de la muchacha. Hasta aquí el cuento. ¿Cómo interpretar el episodio de la novela? Francisco José Martín, a partir de este mismo texto, deduce que hubo «caritativa seducción». Yo más bien pienso en un gesto de galante caridad, pero ¿en el presente del Don Juan mayor, que sustituye algo falso por algo verdadero (como piensan Defilitto y Orbit Negri), o en el pasado, y entonces tal vez Virginia heredó el collar de su madre? Y aún hay más enigmas, porque la joya que luce Virginia nos remite a otra que apareció antes: la esmeralda de Ángela, que ella contempla ruborizada de placer, ¿quién y cuándo se la dio? Y si releemos ahora los cuatro capítulos consecutivos dedicados a mujeres, tenemos que en el medio figuran Jeannette y sor Natividad como tentaciones actuales, pero tal vez las que las circundan, Ángela y Virginia, sean tentaciones pasadas. Nada podemos saber con certeza, sólo que hay relación entre lo donjuanesco y las joyas. Y también una conexión entre Virginia y *Azorín*.

Es sensible el monovarenses a la belleza femenina (...) He conocido en Monóvar — sucesivamente— cuatro o seis beldades del pueblo; no hablo de las más elevadas. Una de esas beldades, Virginia, sirvió en mi casa; un día desapareció de Monóvar y nos dijeron que se había marchado a Barcelona (...) Han pasado muchos años; supongo que todo —menos el hechizo femenino— habrá cambiado; el espectador también es otro. La realidad histórica de Monóvar será, para las nuevas generaciones —sin dejar de ser grata— permeable y fugitiva, como son todas las realidades históricas. No nos engañemos ni historiadores ni críticos. Para mí, quedan cornos restos de un naufragio en la playa, Virginia con sus ojos verdes y don Antimo en su soledad<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Defilitto y Orbit Negri (art. cit.) rescatan la opinión que manifestó *Azorín* sobre la vena popular del poeta cordobés, cuyos romances y letrillas encomia considerando que su «atractivo estriba en un dejo suave de melancolía junto con una nota de sensualidad y picarismo», «Garcilaso y Góngora», *ABC*, 3-II-1912, luego en *Lecturas españolas* (1912).

<sup>58</sup> «Daba la ilusión y no despojaba a mis víctimas de nada. Daba la ilusión y algo más (...) Había yo llevado la felicidad a un hogar humilde» (*Memorias inmemoriales*, ed. cit., págs. 243-244). Este cuento se publicó por vez primera en *La Prensa* (Buenos Aires), 16-IX-1945.

<sup>59</sup> Cfr. Jorge Campos, *op. cit.*, págs. 195-196 («Rasgos de Monóvar»).

¿Por qué «desapareció» aquella Virginia real? Es raro que alguien se vaya de un pueblo pequeño sin dar explicaciones. ¿Fue acaso seducida? Aventuramos una hipótesis: tal vez *Azorín* se inspirase para la Virginia ficticia en la Virginia real, y tal vez haya querido hacer en la novela una especie de justicia poética a la muchacha que realmente existió imaginando un episodio delicado en que ella no se va y en que ella recibe algo que puede sacarla de la pobreza. Tal vez este personaje femenino encubra una vieja perplejidad, un viejo dolor, y de hecho encontramos otra vez el nombre de Virginia asociado a una criada en *Los pueblos*<sup>60</sup>. De otra manera, un personaje similar a la Virginia de *Don Juan* y a la Virginia de *Los pueblos* aparece en *El licenciado Vidriera* (1915): se trata de Marijuana, la criada que cuida al niño huérfano Tomás. Ella es también joven, hermosa, pobre y dada a la bisutería, ella también desaparece un día inopinadamente, y Tomás, ya de mayor, cree reconocerla en una mujer avejentada por la mala vida, en una mendiga andrajosa con la que se topa antes de marchar de España... sin atreverse a socorrerla, sin atreverse a comprobar su identidad. Estas recurrencias no deben de ser casuales.

Hasta aquí hemos repasado el cuarteto femenino más relevante del *Don Juan*. Pero hay otras mujeres. Casi nada se dice de la anciana Doña María, vendedora de antigüedades, en cuya casa «posa» Don Juan (cap. X): no especulemos, aunque se pueda especular (mujer mayor, María, albergue de Don Juan). Terminaremos este apartado comentando el capítulo XXIII, «La tía». Es una recreación de la *Celestina*, convertida ahora en una alcahueta que vivía junto a las Tenerías y que, tras un escándalo sonado donde se veía comprometido un señorito de la ciudad, se mudó de domicilio y se granjeó, gracias a su silencio, una sostenida protección. En el presente parece que aún continúa su antiguo negocio. Don Juan, al pasar un día frente a la casa, ve que de allí sale una muchacha que se sienta sobre una maleta y se pone a llorar. Él se acerca, deja caer en su falda «unos papelitos azules» y se aleja con prisa. Montes Huidobro se basa en este pasaje para deducir la hipocresía de Don Juan, que sigue frecuentando el burdel. No lo creemos. Estamos más bien con Defilitto y Orbit Negri, que ven aquí otro acto de caridad. Ellas sospechan que el señorito comprometido en el pasado, protector oculto desde entonces de la tía, es Don Juan. Pudiera ser, pero lo que nos interesa aquí es que Don Juan remedia a una muchacha en la que tiene un espejo de su pasado: las burlas a las mujeres humildes solían terminar en sórdidos burdeles. Este capítulo es anterior al de Virginia, y el de Virginia tal vez sea otra respuesta a este mismo problema, anticipando con la caridad otro tipo de desenlace.

En conclusión, son muchas las facetas de la feminidad que aparecen en tan breve y elíptica novela: entre la Virgen madre, la más positiva, y la alcahueta, la más negativa, un gama de madres y gestos maternos humanos y una gama de tentaciones mundanas

---

<sup>60</sup> Se trata del artículo-cuento «La fiesta» (*España*, 13-IX-1904). Allí el protagonista, Don Joaquín, es un viejo poeta que vuelve a su patria y dice, entre otras cosas: «Mi casa estará hecha un corral (...) Hace veinte años que no se ha abierto... desde que yo me fui Virginia me escribe en las cartas que la limpia dos o tres veces al año; pero yo no lo creo.» Citamos por la espléndida edición de José María Valverde: *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, Madrid, Castalia (Col. «Clásicos Castalia», número 59), 1987, pág. 174.

de toda edad y condición social. El pecado de la carne y la voluptuosidad en general están en el mundo, aunque Don Juan renuncie a ellas y se convierta en espejo de la madre: la escena del epílogo lo presenta como hermano Juan que llama «hija mía» a una niña<sup>61</sup>.

### III.3. Paisaje con figuras de Azorín

Hemos dejado para el final el análisis de lo más azoriniano y menos donjuanesco de la novela: el espacio de Don Juan, esencial en su peripecia. Para *Azorín* siempre hubo simbiosis entre el hombre y la geografía<sup>62</sup>, y aquí, invirtiendo uno de los ejes fundamentales del mito del Burlador, presenta a Don Juan en el tiempo lento de una pequeña ciudad provinciana:

Los siglos han ido formando un ambiente de señorío y de reposo. Sobre las cosas se percibe un matiz de eternidad. Los gestos en las gentes son de un cansancio lento y grave. El blanco y el azul, en el zaguán de un pequeño convento humilde, nos dice, por encima del arte, eternidad (cap. V, pág. 13).

Frente a la pequeña ciudad, presente, se alza la gran ciudad de París, evocada, y ambas culturas, la española y la francesa, nutren las citas eruditas que inserta *Azorín*. La crítica en general ha identificado el espacio francés con el pecado (el sexo — Jeannette— y la herejía —Renán—) y el español con la ascesis, pero las relaciones son más sutiles. *Azorín* amaba ambas culturas, y aunque los personajes españoles (y los lectores castizos) simplifiquen, no así el narrador. En efecto, la pequeña ciudad es síntesis del mundo entero: «¿Qué puedes ver en otro lugar que aquí no veas? —se lee en la *Imitación de Cristo*—. Aquí ves el cielo, y la tierra, y los elementos, de los cuales fueron hechas todas las cosas. ¿Qué puedes ver que permanezca mucho tiempo debajo del sol?» (cap. III, pág. 8).

Un pasaje muy similar encontramos en el artículo «Confesión de un autor» (1905)<sup>63</sup>: «¿No veis en esta pequeña ciudad una vida tan intensa, tan bella como la de

---

<sup>61</sup> *Azorín* no fue sólo sensible al tema de la maternidad, sino al tema de los niños. Lo comprobamos en «Los niños», que forma parte del Epílogo II a *El chirrión de los políticos* (1923) (*Obras completas*, vol. IV, págs. 479-480).

<sup>62</sup> En el cuento «La Peña del Cid» (*La Prensa*, 22 IV1945, luego en *Memorias inmemoriales*, ed. cit., cap. LV, págs. 198-203) cuenta el escritor que el personaje «Juan Ardal» tenía que escribir un libro sobre el Cid, y como no podía ir ni a Burgos ni a Valencia para inspirarse *in situ*, decidió ir a un lugar cuyo topónimo evocaba al héroe de Vivar, y así fue a parar a la Peña del Cid, en Elda. Pero una vez allí Elda atrapa su sensibilidad y deja de lado la biografía del Cid. Este cuento simbólico nos ha hecho pensar si no podría haber en el origen del *Don Juan* algo parecido: muchos pueblos hay en España que se llaman San Juan, y en León hay uno que se llama Valencia de Don Juan (aunque no tenga nada que ver con el Tenorio). Sea como fuere, lo que está claro es que a *Azorín* no le servía Sevilla como ubicación espiritual del héroe, pues él la había visto como ciudad donde había en el ambiente «algo como un sentido de la vida absurdo, loco, jovial, irónico y ligero», «La Andalucía trágica», I («En Sevilla»), *El Impartió!* (Madrid), 3-IV-1905, luego en la segunda edición de *Los pueblos* (1914), ed. cit. de J. M.<sup>a</sup> Valverde, pág. 241.

<sup>63</sup> *España*, 6-II-1905. Lo publicó *Azorín* para señalar la aparición de su libro *Los pueblos*. Lo citamos por la edición de J. M.<sup>a</sup> Valverde, págs. 229-234.

las más grandes y tumultuosas urbes del mundo?» París está en la pequeña ciudad porque el hombre es en todas partes el mismo. *Azorín* diferenciaba, además, dos Francias, como ha recordado Ángel Cruz Rueda: la «clásica, clara, simétrica, radiante, ordenada, metódica, exacta», que es la de Montaigne, La Bruyère, Racine, Montesquieu, *Stendhal...*, y la romántica, «ensoñadora, desvariada, nebulosa, caótica, impetuosa», que es la de Rousseau, Hugo, Lamartine, Zola<sup>64</sup>. *Azorín* prefiere la clásica, la sosegada, y como él, el maestro Don Gonzalo:

De París lo que me gusta más es caminar despacio por la orilla del Sena, en un día ceniciento y dulce; me gusta ver el cielo de un gris de plata oxidada, y contemplar al lado del agua unos álamos verdes... Nada más, y esto es todo (...) ¿Qué será de París dentro de doscientos años? No lo sabemos. ¿Hacia dónde va la humanidad? Nadie puede decirlo. Entretanto, gozamos del minuto presente. *Sub lege libertas*. La mayor suma de libertad, dentro de la ley. Dentro de unas pocas leyes limitadas a garantizar la seguridad del ciudadano. ¿Es que no van por ese camino las cosas del mundo? Entretanto gozamos de París, de su aire suave, de su cielo ceniciento, de su finura, de su espiritualidad... (cap. XXVII, págs. 65-66).

En cambio, la joven Jeannette se identifica con la Francia romántica, la de Béranger, cuyas canciones canta reiteradamente (capítulos XXVI, XXVII, XXXVIII). La diferencia la marca la edad, porque es el tiempo el que imprime carácter. A este respecto es curioso que *Azorín* no haya querido identificar a su Don Gonzalo, heredero del Comendador Ulloa, con la tradición únicamente española, vista como algo negativo desde al menos Zorrilla, sino con lo mejor de la tradición francesa. *Azorín* no está contra el maestro, que es un hombre mayor, culto, cosmopolita y sabio como Don Juan. En realidad, *Azorín* se proyecta tanto en el fino hedonismo sensitivo del maestro como en el afán de ascesis de Don Juan<sup>65</sup>.

París sólo se identifica con el pecado desde el punto de vista de la sensualidad reprimida. A este respecto hay un dato interesante: el Martínez Ruiz de principios de siglo ya había notado que donde más pervivía el Romanticismo (tan vinculado sentimentalmente a Francia) era en las pequeñas ciudades españolas de provincias<sup>66</sup>, resultado lógico de una España donde lo castizo, como señala en otro artículo de las

---

<sup>64</sup> Ángel Cruz Rueda, «Semblanza de *Azorín*», prólogo a las *Obras selectas*, ed. cit., pág. 49 («Su amor a Francia»).

<sup>65</sup> Tal vez haya una relación entre Don Juan y Francia a través de Montaigne. En efecto, en la pequeña ciudad vive Don Juan en una posada. No se dice si ésta es la ciudad originaria del personaje. Es posible que no lo sea, y en ese caso podría haber una relación con Montaigne. De Montaigne, en quien halló *Azorín* un modelo no sólo literario sino humano, dice nuestro autor en un artículo de 1904 que «este filósofo quería morir en una posada. “Vivamos y riarnos entre nuestras gentes, y vayamos a lamentarnos y morir entre las desconocidas», decía él.”» («El ideal de Montaigne», *España*, 20-IX-1904, luego en *Los pueblos*. Citamos por la ed. de J. M.<sup>a</sup> Valverde, pág. 188). Sobre *Azorín* y Montaigne, cfr. James H. Abbot, *Azorín y Francia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973; y Santiago Riopérez y Milá, «Montaigne y *Azorín*: más allá de una influencia literaria», *Anales azorinianos* (Alicante), III, 1986, págs. 179-206.

<sup>66</sup> Cfr. «En Urberuaga» (*España*, 27-VII-1904), luego recogido en *Los pueblos*: «os pecaréis de que el ambiente que respiráis no sólo es hondamente provinciano, sino que, por una concatenación lógica y necesaria, está también saturado de un romanticismo ensoñador y melancólico» (ed. cit., de J. M.<sup>a</sup> Valverde, pág. 110).



mismas fechas, era el mandato, la prohibición y la expulsión<sup>67</sup>. La paradoja no es más que aparente: nada mejor que una pequeña ciudad asfixiada para soñar con la libertad de París. *Don Juan* es, en fin, una novela contemplativa que aspira a situarse en el centro de lo humano, condensado en dos ciudades emblemáticas. Pero dejemos París y vayamos con la pequeña ciudad.

Ya hemos avanzado (*vide supra*, II. 1) que la experiencia purgativa de Don Juan consiste en sumergirle en la España profunda para que vea su realidad y su dolor. Para describir la ciudad utiliza Azorín una bibliografía erudita que nos sitúa en su técnica «científica»: cita un pasaje de un guía de 1845, un censo de 1787, las *Relaciones topográficas* mandadas hacer por Felipe II, y un *Nomenclátor* de 1888. Esta bibliografía, aunque sometida a un tratamiento contemplativo y elíptico, nos remite a una etapa de Azorín mucho más combativa: la de *Los pueblos* (1904-1905). En efecto, la «vieja guía de 1845» que se menciona sin más precisión en la novela bien pudiera corresponderse con la *Guía Murray* que se menciona en la dedicatoria de *Los pueblos*, que es la de John Murray: *Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home* (Londres, 1845). Y las *Relaciones topográficas de España*, publicadas entre 1903 y 1905 por Juan Catalina García-López, aparecen como tema de reflexión en esos mismos artículos. En «La decadencia» glosa Azorín el libro y concluye diciendo lo siguiente:

Leed este libro; él nos ha sugerido lo que antecede (...) La vida monótona y prosaica de los pueblos se descubre en estas páginas ingenuas (...) Y es una sensación dolorosa, de honda tristeza, de amargo e irremediable desconsuelo, la que se experimenta viajando por estos pueblos de las mesetas después de leer estas páginas, y observando que todas las cosas permanecen en el mismo estado en que estaban cuando estos vecinos mandaban los informes a Felipe II, y viendo que España permanece tan muerta en 1904 como en 1578<sup>68</sup>.

*Azorín* va a colocar a Don Juan en el centro de la España profunda para que «vea» su realidad: historia, cultura, literatura y vida a partes iguales. Somete al personaje, pues, a sus mismas experiencias, que podemos condensar en parejas contradictorias: belleza y dolor, maldad y virtud, pasado y presente, historia y mito.

El pasado de la ciudad aparece dominado por la Iglesia inquisitorial, pero el presente es distinto: la fiereza tridentina del obispo Don García de Illán ha sido sustituida por la dulzura y cortedad del obispo ciego que se asusta ante Ernesto Renán, en quien ve al «Enemigo» y a quien no osa leer directamente: se conforma con releer la *Refutación de la vida de Jesús* de Augusto Nicolás. Pero el *Azorín* que arremetía con dureza contra la Iglesia de predicadores fanáticos, incultos y gazmoños ha quedado muy lejos: el obispo ciego es positivamente bondadoso, y su cortedad intelectual se compensa con su búsqueda sincera de la luz interior (quizá haya aquí un eco del Fortunato Camoirán de *La Regenta*). Los personajes se sonríen ante la ingenuidad del

---

<sup>67</sup> Cfr. el artículo «Lo castizo» (*España*, 29-VIII-1904), luego en *Fantasías y devaneos* (1920), apud J. M.<sup>a</sup> Valverde, ed. cit. de *Los pueblos...*, págs. 153-159.

<sup>68</sup> «La decadencia» (*España*, 26-I-1904), en *Los pueblos...*, ed. cit., págs. 49-50.

obispo, y el narrador con ellos: *Azorín* admiraba a Renán, a quien consideraba, con Montaigne y Voltaire, la Francia esencial<sup>69</sup>.

El poder temporal de la Iglesia se ha transferido, como bien indica Thomas Franz, al poder civil, que es igual de ciego que era aquél: el Presidente de la Audiencia, el nuevo Gobernador Civil, son incapaces de concebir la justicia: sólo les importa mantener el orden, aplicar la ley, insensibles a la situación en que viven las gentes. Frente a ellos Don Juan tomará partido por el anarquista Pozas, y ambos pretenderán socorrer a los presos que vienen de Barcelona. Aunque el nuevo gobernador se lo impide, queda en pie el gesto humanitario de Don Juan. Martínez Cachero señaló ya la relación entre este debate Justicia/Ley (caps. XVII-XX) y el artículo «El buen juez». Se trata de un cuento donde se presenta cómo cambia la actitud de un juez manchego después de leer *Las sentencias del magistrado Magnaud*, que fueron traducidas al español en 1904. Vale la pena reproducir la conclusión de aquel artículo:

Sobre la Tierra hay dos cosas grandes: la Justicia y la Belleza. La Belleza nos la ofrece espontáneamente la Naturaleza y la vemos también en el ser humano; mas la Justicia, si observamos todos los seres grandes y pequeños que pueblan la Tierra, la veremos perpetuamente negada por la lucha formidable que todas las criaturas (...) mantienen entre sí. Por eso la Justicia, la Justicia pura, limpia de egoísmos, es una cosa tan rara, tan espléndida, tan divina, que cuando un átomo de ella desciende sobre el mundo, los hombres se llenan de asombro y se alborotan<sup>70</sup>.

La España oficial se acoge a la ley olvidando la justicia. Pasado y presente de España, poder eclesiástico y poder civil, son manifestaciones de lo mismo, que *Azorín* sintetiza así: «Los españoles no se han dado nunca cuenta de la crueldad que les rodeaba (...) Nuestra crueldad no mancilla este o el otro siglo; es de todos los siglos»<sup>71</sup>. Pero al margen de la España oficial hay otros personajes que a su manera se adhieren a la justicia y a la caridad, Don Juan entre ellos. Así, el aurífice, el médico Quijano, el labrador Gil, el maestro Reglero, el coronel de la guardia civil, el ingeniero forestal, el periodista Don Federico. Veámoslos uno por uno.

En el aurífice (cap. XII) aprovecha *Azorín* para hacer una estampa de uno de esos viejos oficios en trance de extinción que tanto le gustaron siempre. Se dice que la vieja casa donde está su tienda tiene un subterráneo que llega al río, y que el aurífice encontró una vez un tesoro. El narrador informa de que el tesoro del aurífice son unos libros y papeles que él revisa todas las noches. Todas las tardes, cuando Don Juan va a verle, ven ambos a un niño que mira fascinado desde una ventana cómo trabaja el artesano. El capítulo termina con una prospección: este mismo niño con el tiempo es aprendiz, luego oficial, y al cabo de veinte años, muerto el aurífice, ha tirado la casa y ha construido el «Gran Bazar Moderno». Vemos aquí una reelaboración literaria muy

---

<sup>69</sup> Cfr. «Tres días en Francia. Alice Pasquier» (*Ahora*, 30-V-1935, luego en *Cada cosa en su sitio*, ed. cit., pág. 184).

<sup>70</sup> «El buen juez», que consta de dos partes, apareció primero en *España* (6 y 8-IX-1904) y pasó luego a *Los pueblos*. Citamos por la edición de J. M.<sup>a</sup> Valverde, pág. 173.

<sup>71</sup> «El final de un cuento. Don Joaquín», artículo aparecido en *Ahora* (16-V-1935), recopilado en *Cada cosa en su sitio*, ed. cit., pág. 147.

interesante. El oficio del viejo nos lleva a Toledo, célebre por sus trabajos en oro. A Toledo nos lleva la casa misteriosa con un subterráneo que llega al río, y en concreto a uno de los cuentos de *El conde Lucanor*: el de Don Illán de Toledo y el deán de Santiago. El tesoro del aurífice, como el del mago Don Illán, es la sabiduría, rodeada también aquí de un halo de misterio. Lo más novedoso es el final: el deán de Santiago, que en el cuento de Don Juan Manuel era un ingrato, es ahora reemplazado por el niño que al final traiciona el oficio. Pero el viejo aurífice, a diferencia de Don Illán, es incapaz de preverlo: el que sabe el desenlace (como omnisciente que es), es el narrador. La traición al viejo oficio se presenta como irremediable traición al pasado de los nuevos tiempos. De una curiosa manera se las ha arreglado *Azorín* para enjaretar, en su versión del mito de Don Juan, una alegoría sobre el transcurso del tiempo a través de una versión del cuento de don Juan Manuel, lo mismo que antes introdujo a Berceo, y un eco de Garcilaso y de *La Celestina*.

En esta misma línea, el capítulo siguiente introduce un eco de Don Quijote. «El doctor Quijano» (XIII) también tiene, como el aurífice, viejos libros que a nadie enseña, y una obsesión con una misteriosa presencia que a veces no se le manifiesta por culpa de los «malandrines». Locuras aparte, el doctor es un médico ejemplar que a todos, ricos y pobres, visita y socorre. Don Juan le acompaña a veces. Este doctor Quijano, hombre bueno con un punto de literaria locura, remite a Don Quijote, como también remitía a Don Quijote el buen juez del artículo que ya citamos, que se llamaba Don Alonso. No todo es negativo en la España profunda, parece decir *Azorín*. El viaje que hacen el doctor Quijano y Don Juan a «Un pueblo» (caps. XIV y XV) nos llevará a la España agraria. Se mencionan primero las *Relaciones topográficas* y luego se cita la *Información sobre la crisis agrícola* de 1887: la pobreza constatada en el siglo XVII es igual a la de finales del XIX. Recordamos otro artículo de *Los pueblos*, en concreto el cuarto de «La Andalucía trágica», que lleva por título «Los sostenes de la patria». Allí *Azorín* cuenta cómo ha ido a los barrios pobres de Lebrija acompañando a Don Luis, un médico como el Quijano de la novela que nos ocupa. Don Luis, deprimido, concluye diciendo lo siguiente:

—Y éste es el corolario desconsolador de nuestra charla: España es una nación agrícola; la poca o mucha consistencia de nuestro pueblo está en los campos; consideramos, entre todas las regiones españolas, como las más florecientes, las del Mediodía y las de Levante. Y los labriegos de estas regiones, sostenes de la patria, hambrientos, consumidos, son diezmados por la tuberculosis<sup>72</sup>.

A *Los pueblos* remite igualmente el capítulo titulado «El árbol viejo» (XXI), centrado en el ingeniero forestal Don Leonardo. Éste vive para cuidar los árboles de la Chopera, y también tiene su libro particular: un tratado de Jagadish Chandra Bose sobre la sensibilidad de los árboles. Cuando Don Leonardo enferma y se ausenta de la chopera los árboles son talados por orden superior. Nadie se atreve a decírselo. El capítulo termina con una nota veladamente patética: la alegría de Don Leonardo cuando, a punto

---

<sup>72</sup> *El Imparcial*, 17-IV-1905, luego en *Los pueblos* (1914, 2.<sup>a</sup> ed.). Citamos por la edición de J. M.<sup>a</sup> Valverde, pág. 258.

de sanar, piensa en volver a ver sus árboles. Pues bien, una de las actividades regeneracionistas del «grupo de los tres» (*Azorín*, Baroja y Maeztu) fue precisamente una proclama sobre reformas hidráulicas y agrarias a la que se referirá *Azorín en Madrid* (1941)<sup>73</sup>. La misma preocupación aparece en un artículo de 1904 donde el escritor clama contra el odio secular que el pueblo español ha mostrado contra los árboles y el agua:

Cuando llegamos al término de nuestro viaje, tal vez a un pueblo vetusto de Toledo, o de Ciudad Real, o de Albacete, o de Valladolid, o de Burgos, o de León (...) «¿Cómo vive esta gente de España? —nos preguntamos—. ¿De qué modo es posible vivir en estas ciudades muertas, tétricas, y en estos campos sedientos, exhaustos? (...)» Y entonces nos percatamos de que hay dos cosas fundamentales, esencialísimas, en la vida de las naciones —los árboles y el agua—, y que no será posible llegar a la regeneración de un pueblo sin comenzar por hacer surgir en él estas dos cosas<sup>74</sup>.

Constata luego el autor en diversas fuentes (una de ellas, las *Relaciones topográficas*) que esto siempre fue así, invita a los lectores a compartir su consternación («¿Imagináis una tristeza más honda [...] que ésta de todo un pueblo negándose a su propia renovación [...]?»), y termina proponiendo que antes que cualquier política hidráulica o agraria la reforma que necesita España debe empezar por la escuela. No cabe duda de que este artículo tiene un eco aquí, en el *Don Juan*, y no sólo en el capítulo dedicado a Don Leonardo, sino en el dedicado al maestro Reglero (XVI). Allí imagina *Azorín* un maestro modélico, a la manera de los de la Institución Libre de Enseñanza y de Montaigne<sup>75</sup>: es un maestro que lleva a los niños a ver cómo trabajan los artesanos en sus talleres, y luego al campo a ver «el gran libro» de la Naturaleza, porque, como le dice a Don Juan, «Yo quiero (...) que estos niños tengan un recuerdo grato en la vida» (pág. 37). No sólo es un recuerdo grato: es un aprendizaje concreto. *Azorín* parece que sueña aquí con esa educación que pedía en las páginas de *España*, del mismo modo que sueña un Don Juan cuyo amor «es el amor más alto. Es la piedad por todo» (pág. 94).

En esta línea de modificar imaginativamente la realidad está el capítulo XIX, dedicado a «El coronel de la guardia civil». Aquí Don Teodoro Moreno se apiada de un niño que viene con unos presos que traen desde Barcelona a pie, todo ello en medio de una interrumpida conversación con el anarquista Pozas. Hemos dicho presos, y Barcelona, y se menciona una revuelta en las Ramblas. ¿Qué episodio puede subyacer tras esto?

---

<sup>73</sup> Cfr. *OC*, vol. VI, pág. 225 (cap. XVII).

<sup>74</sup> «Los árboles y el agua», *España*, 20-XII-1904, luego en *Fantasías y devaneos* (1920). Citamos por la edición de *Los pueblos...* de J. M.<sup>a</sup> Valverde, págs. 210-215.

<sup>75</sup> J. H. Abbot coteja el ideal pedagógico de *Azorín* («La educación y el medio», *El Globo*, 4-VI-1903) con un pasaje de uno de los *Ensayos* de Montaigne que vale la pena reproducir, por su parecido con el capítulo que nos ocupa: «Por todo ello, yo no quiero que encarcelen a ese niño. No quiero verle abandonado al humor melancólico de un furioso maestro de escuela. No quiero corromper su espíritu teniéndole en un infierno, trabajando, como los otros, catorce o quince horas al día, como un cargador (...) Cuánto mejor estarían sus clases salpicadas de flores y hojas que no de sangrientas varas de mimbre. Yo haría representar en ellas la felicidad, la alegría, y a Flora y las Gracias, como hizo en su escuela el filósofo Speusipo» (James H. Abbot, *op. cit.*, págs. 170-171).

Lo que nos viene antes a la memoria, lo mismo que a Montes Huidobro, son las campañas de África, y en concreto la Semana Trágica de Barcelona (1909) (aunque posteriormente Barcelona viviera una larga etapa de revuelta social y pistolero, entre 1919 y 1923 —y la novela es de 1922—). *Azorín* apoyó en 1909 la política de Maura relativa a este lamentable suceso. ¿Indica el episodio de *Don Juan* (1922) un tardío arrepentimiento, quizá estimulado por el desastre de Annual (1921), culminación trágica de las campañas africanas? Podría ser, puesto que la mayor identificación de *Azorín* con el personaje de Don Juan se establece a través de la experiencia del arrepentimiento, pero aunque no fuera así queda, en cualquier caso, el testimonio del dolor. El tema de las levas forzosas aparece con claridad en el capítulo XXII, donde una madre muere de dolor al ver cómo se llevan a su hijo. No debe ser casual la (re)aparición del motivo.

Y ya que hablamos de arrepentimientos de *Azorín*, vamos ahora con el último episodio que comentaremos en este epígrafe: el del encuentro entre Don Juan y el niño cargado de leña. Dentro del mito donjuanesco cabe leer este episodio como el arrepentimiento de Don Juan al ver un niño desamparado, como desamparados estarán los hijos que quizá haya ido sembrando por el mundo. Esto ya lo hemos comentado. Pero hay algo más. El capítulo «El niño descalzo» (XXXII) lleva el mismo título que un artículo de 1904<sup>76</sup>. Era este artículo, dice J. M.<sup>a</sup> Valverde, «una broma sobre una invitación a una obra de beneficencia», donde, añadimos nosotros, el articulista recibe un folleto que se titula *El Niño Descalzo. Sociedad de protección a la infancia, establecida en Segovia*, y, aunque al final dice simpatizar con esta causa, lo cierto es que se dedica a fantasear sobre la hermosura de las damas benéficas, a las que no conoce, considerando, con Montaigne, que «no hay ninguna mujer universalmente fea». Lo que nos preguntamos es lo siguiente: dada la diferencia que va del artículo frívolo e irónico de 1904 al capítulo de estremecida compasión de 1922, ambos con el mismo título, ¿es éste uno de los implícitos arrepentimientos de *Azorín*? Creemos que sí, más aún cuando será Don Juan el que emprenda su propia obra de beneficencia a raíz del encuentro.

La conclusión que se desprende de todo lo que hemos ido viendo en este epígrafe (y en los anteriores) es clara: el *Azorín* de 1922 está dialogando con el de principios de siglo, sobre todo con el que va de 1901 a 1905, la etapa en que se produce la transformación de Martínez Ruiz en *Azorín*. Su dolor por España es el mismo, muchas de sus preocupaciones y convicciones no han variado, pero su actitud es diferente: *Azorín* no fía la solución de los problemas a los políticos, cree sólo en la iniciativa individual, propone una regeneración en el corazón del hombre y propugna la comprensión, la tolerancia y el más activo amor, la caridad. *Don Juan* no es sólo un diálogo con la tradición donjuanesca, sino, fundamentalmente, un diálogo con la tradición nacional y con el pasado de *Azorín*. El punto de partida, el rechazo del donjuanismo y del tipo donjuanesco, es en nuestro autor muy similar a la actitud que mostró Pío Baroja (singularmente en la trilogía de «La raza», 1908-1911), el planteamiento novelesco ofrece interesantes anticipaciones parciales de algunos aspectos que de otra manera desarrollaron más tarde Ramón del Valle-Inclán (la

---

<sup>76</sup> «El niño descalzo», *España*, 15-IX-1904, luego recogido en *Tiempos y cosas* (1944). Cfr. *Obras completas*, vol. VII, págs. 141-145.

relación entre Don Juan y las campañas coloniales españolas en *El temo del difunto*, 1926) y Miguel de Unamuno (*El hermano Juan*, 1934), pero en conjunto la novela azoriniana se desmarca de los planteamientos previos y de los posteriores, y muestra una indudable personalidad aun dentro de una soterrada afinidad básica con las versiones de sus más valiosos compañeros de generación.

#### IV. AZORÍN Y DON JUAN, HOMBRES DE MUNDO

Hay un artículo incluido en las *Memorias inmemoriales* que la crítica donjuanista ha olvidado, pero que explica muchas cosas. Se titula «El hombre de mundo», y al hilo que critica la ramplonería de lo que Ventura de la Vega concibe como tal en su comedia homónima, dice lo siguiente:

Ante todo, el tipo de hombre de mundo supone un estado de civilización. No todos alcanzan a ser hombres de mundo. Quien lo sea habrá de levantarse por encima de las pasiones. Con esta altura mental, habrá de poseer también algo que es consustancial con el hombre de mundo: la comprensión de todo y el aceptar la contradicción. No podremos concebir un hombre de mundo que no comprenda todos los extravíos humanos; que los comprenda y que los perdone. No aceptaremos tampoco un hombre de mundo que no sepa aceptar, a su vez, la contradicción. Ha viajado mucho el hombre de mundo; ha leído bastante. Sabe, por lo tanto, que la verdad no puede estar en su mano. La verdad es cosa contingente: puede ser y puede no ser. Hablamos de las verdades humanas<sup>77</sup>.

Este artículo, aunque muy posterior a *Don Juan*, explica perfectamente cómo lo concibe Azorín y en qué medida se identifica con él.

La clave es la experiencia, fruto del tiempo, y la aceptación de las contradicciones de la realidad. La novela de 1922, aunque breve y elíptica, está llena de contradicciones de todo tipo que se resumen, como ya anticipábamos (*vide supra*, I), en que la realidad es compleja, mezcla de bien y de mal, de amor y de dolor; el hombre puede modificar su propio destino e intentar aliviar la suerte de los que le rodean, aunque no pueda modificar sino levemente la realidad total del mundo: esperanza y escepticismo a partes iguales. A la niña que le pregunta por su pasado Don Juan le responde como sigue:

—Mi pensamiento está en lo futuro, y no en el pasado; mi pensamiento está en la bondad de los hombres, y no en sus maldades (...) El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo («Epílogo», págs. 93-94).

Es profunda la diferencia entre este Don Juan que mira al futuro y el Azorín que sintetizaba la filosofía de la raza española en tres frases hechas: « ¡Es ya tarde!», «¡Qué

---

<sup>77</sup> «El hombre de mundo» se publicó primero en *ABC* (2-VI-1946) y de ahí pasó a las *Memorias inmemoriales*, ed. cit., págs. 296-299. La cita en pág. 297.

le vamos a hacer!», «¡Ahora se tenía que morir!»<sup>78</sup>. Don Juan no se muere, no se resigna a perpetuar su pasado, y no llega tarde para rectificar. *Azorín* no se venga del Burlador: le da la oportunidad que no quiso darle *Tirso*<sup>79</sup>, lo civiliza, y civilizar un mito es pretender civilizar al pueblo que le dio y le sigue dando vida porque se mira en él. Aparte de esto, *Azorín* civiliza a Don Juan obligándole a que mire y a que se mire en la cultura española, de la que ha surgido. En el fondo, todo consiste en un problema de religación. En otro lugar expuse, a partir de las teorías de José Antonio Marina<sup>80</sup>, que el Burlador tradicional es un exponente muy claro de la actitud que subyace en el ingenio: ante la angustia temporal y existencial, ante la presión que ejerce la realidad, el ingenioso quiere desvincularse de todo no tomando nada en serio, restando valor al mundo, jugando con él, burlándolo. Lo que hace *Azorín*, y en ello reside su originalidad, es devolver a Don Juan a la religación con el mundo, mostrarle que la realidad no es un juego, obligarle a tratar con personas y no con cosas o seres cosificados, forzarle a asumir su responsabilidad, su corresponsabilidad, en el juego de fuerzas entre la ley, la justicia y la caridad<sup>81</sup>. *Azorín*, portavoz de los «otros», del mundo que negaba el Tenorio, se le impone al Burlador como una sombra y le obliga a deponer su máscara teatral, su actitud de jugador histriónico y ególatra. Don Juan deviene así espectador del mundo, a la par que el narrador de la novela. No es el dolor de Don Juan el que le importa a *Azorín*, y en esto se separa de Unamuno: el dolor que a *Azorín* le importa tiene mucho más que ver con la historia, esa historia a la que Ortega y Gasset calificaba de donjuanesca. No es la novela de *Azorín* una novela banal, sino la novela de un regeneracionista no por discreto menos radical. La solución que ofrece *Azorín* en el *Don Juan* de 1922 planeará después sobre otros textos azorinianos de pecadores arrepentidos<sup>82</sup> y sobre otras muchas obras donde la propuesta es la misma: el amor, la caridad.

<sup>78</sup> *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), cap. XXXVII: «Los tres cofrecillos», en *Obras completas*, vol. II, pág. 82.

<sup>79</sup> *Azorín* señala lacónicamente la diferencia del final de *El Burlador de Sevilla* y de *El condenado por desconfiado*. *Tirso* condena a Don Juan sin dejarle confesar antes de morir, y en cambio salva a Enrico, que pecó mucho más que Don Juan. Cfr. el artículo «Principio y fin» (*ABC*, 13-XI-1947), en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, págs. 1042-1044.

<sup>80</sup> Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «Los criados de Don Juan: una reflexión en tomo a *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos», en *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias («El siglo XIX...:y la burguesía también se divierte»)*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Pedro Muñoz Seca & Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, págs. 395-412. Una ampliación de una parte de este ensayo es el prólogo del presente volumen.

<sup>81</sup> A la misma conclusión llega F. José Martín cuando indica que el Don Juan azoriniano se instala en una actitud que se condensa en el lema «sub lege libertas»: *Azorín* supera el anarquismo inicial de Martínez Ruiz abogando por la acción dentro del marco legal.

<sup>82</sup> Otros casos de pecadores arrepentidos hallamos en cuentos breves de *Azorín*. Así, «La última vanidad» (*ABC*, 30-I-1924, *Los Quinteros y otras páginas* [1925], *Obras completas*, vol. IV, págs. 662-668): problema de la vanidad en un fraile que tal vez tomó estado por asunto de mujeres. «Tres visitas» (*ABC*, 10-IV-1924, *Obras selectas*, ed. cit., págs. 1167-1172): comparación entre tres formas de vida, la del industrial, el escritor y el monje, donde se presenta esta última como superior. «Un cartujo en París» (*La Prensa*, 12X11-1937, *Españoles en París* [1939], *Obras completas*, vol. V, págs. 816-820): el narrador se reencuentra a un viejo conocido que se ha hecho cartujo. «Al pie del olivo» (*La Prensa*, 31-X-1943, *Cada cosa en su sitio* [1973]): un ex Don Juan vive retirado en su finca, cuidando amorosamente sus olivos, identificado con la tierra y los árboles. «Las sirenas» (*ABC*, 25-IX-1955; *Cada cosa en su sitio* [1973]): paradojas del destino: a un niño le pronostica un poeta que tenga siempre cuidado con las sirenas; esto se interpreta como premonición de donjuanesco. No hay tal: en los momentos más dolorosos de su pacífica

En «El hombre de mundo» establece *Azorín* que éste es una categoría atemporal, inactual (de ahí quizá que esta novela, a diferencia de *Doña Inés*, no se localice en un tiempo histórico preciso), y que es un espíritu aristocrático (selecto) que en cada nación se manifiesta de una manera: en Italia pone de ejemplo a Felipe Neri, en España a un monje de clausura, es decir, a un personaje como su hermano Juan. Pero también dice *Azorín* que un hombre de mundo puede vivir en los salones siempre y cuando su espíritu esté fuera de ellos. Y termina volviendo al drama de Ventura de la Vega para concluir:

¿Qué nos importará este enredo pueril de las joyas frente a la alta idealidad que supone el haberlo visto todo, el haberlo leído todo, el haberlo sentido todo, y poder, con suavidad, con finura, sin herir a nadie, desasirse de todo, desdeñarlo todo, estando en un salón aristocrático, como en una remota lejanía de siglos? Y éste será, a nuestro juicio, el verdadero hombre de mundo: un hombre que está a la par en el mundo y fuera del mundo.

Así quiso ser *Azorín*. Lo que en Don Juan es humildad en *Azorín* también lo es: si Don Juan pierde protagonismo en la novela, voluntariamente relegado a la discreción de un segundo plano, ésta es una de las escasas novelas azorinianas donde el narrador no nos habla del escritor y la escritura, es decir, de *Azorín* y su arte. El narrador acompaña al personaje hasta el capítulo XXXIX y lo deja solo, en escena teatral, en el epílogo de la santidad, donde sólo introduce una acotación final simbólica. Parece esto una metáfora de *Azorín*, que se inhibe al llegar al umbral<sup>83</sup> pero que ha acompañado el proceso contemplativo de purificación: purificación artística, sin duda, pero también purificación moral. Este proceso de purificación paralela queda simbolizado de alguna manera en los cambios de nombre: si José Martínez Ruiz se convirtió en *Azorín*, su identidad artística definitiva, y hay elementos en esta novela que nos hacen pensar en que traduce esta conversión, el Don Juan del Prado y Ramos del prólogo se queda en Don Juan en el cuerpo del texto y termina convertido en el hermano Juan en el epílogo. En el medio queda otra transformación onomástica: el Don Juan caritativo y benéfico se transmuta en Antonio Cano Olivares, como si de alguna manera se pasase así del mito (Don Juan) a la historia, o mejor aún a la intrahistoria (un Cano Olivares cualquiera). El proceso es el mismo que va de Don Quijote a su última y primera realidad de Alonso Quijano el Bueno.

Hermoso *Don Juan*, el de *Azorín*: un *Don Juan* puramente manierista, a la manera del *Azorín* más pleno y más maduro. Y un *Don Juan* que, como ya apuntamos

---

vida oye a lo lejos sonar las sirenas de los barcos. A esto hemos de añadir la otra cara de *Don Juan*, la novela *Doña Inés* (1925), las reflexiones relacionadas con Don Juan y con Mañara en *El escritor* (1942) y *Capricho* (1943), y los artículos, cuentos y reflexiones de *Azorín* sobre su Don Juan y otros donjuanes, que hemos ido citando a lo largo de este trabajo.

<sup>83</sup> Esta misma inhibición se constata en el artículo «En el convento» (1904), donde *Azorín*, tras visitar un convento de franciscanos con un libro de Montaigne bajo el brazo, concluye así: «La verdadera libertad —decía el maestro [Montaigne]— es poder toda cosa sobre sí.» Pero en otro lugar escribe: “Es *ser*, mas no es *vivir*, el permanecer agarrado y obligado a un solo método de vida.” Y yo emprendo otra vez la marcha hacia la lejana ciudad, en busca de la vida loca, pintoresca y errática del siglo...» (*Obras completas*, vol. IV, pág. 76).



antes (*vide supra*, II.2), produce la impresión de que belleza y bondad coinciden. Para completar la tríada platónica falta la tercera virtud: la verdad. El propio *Azorín*, en «El hombre de mundo», indica que la verdad no se puede alcanzar en el ámbito humano. Ahora bien, la forma humana de la verdad es la autenticidad. *Azorín* trasvasa a Don Juan su propia actitud ante la creación, sus ideales más íntimos. Se podrá estar o no de acuerdo con el estoicismo cristiano, pero no hay duda de que éste se correspondía con la más profunda idiosincrasia de José Martínez Ruiz. Así completamos la tríada platónica con un tercer elemento relativizado: *Don Juan* es la novela que mejor refleja la alta idealidad de *Azorín*: su triple afán de belleza, bondad y autenticidad. Y este afán estaba ya casi explícito en *La Voluntad*. Allí leemos este famosísimo pasaje:

Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista. Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien; acaso para una síntesis futura —más o menos próxima— sea preciso este feroz análisis de todo... Pero es lo cierto que entretanto lo que está por encima de todo —de la Belleza, de la Verdad y del Bien— lo esencial, que es la Vida, sufre una depresión enorme, una extraordinaria disminución... que es disminución de la Belleza, de la Verdad y del Bien, cuya armonía forma la Vida —la Vida plena—<sup>84</sup>.

Sin duda, *Don Juan* es la novela donde la vida plena se identifica absolutamente con la armonía entre la belleza, la autenticidad y el bien. Creo que nadie hasta la fecha ha ideado una salvación más bella y menos estridente para el agitado Don Juan.

---

<sup>84</sup> *La Voluntad*, 2.<sup>a</sup> parte, cap. XI, ed. cit., pág. 255.