

La transformación del *Don Juan* de Azorín: del mito a la piedad

JUANA CORONADA GÓMEZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Estudio de la transformación que sufre don Juan del Prado y Ramos, protagonista de la novela lírica *Don Juan* (1922) de Azorín, desde sus coordenadas tradicionales como personaje mítico de la literatura hispánica –el Burlador de Tirso, el Tenorio de Zorrilla– hasta la visión heterodoxa que ofrece el autor alicantino en esta obra, mostrando al burlador como un hombre piadoso. Se estudian en particular su relación con las mujeres y su aspecto pío como ejemplos más rotundos de la transformación que el autor de esta novela hace vivir a un personaje paradigmático de la literatura universal como es Don Juan.

Palabras clave: Don Juan, Azorín, transformación, mito, piedad.

The Transformation of *Don Juan* by Azorín: from Myth to Piety

Abstract: Study of the transformation undergone by Don Juan del Prado y Ramos, protagonist of the lyrical novel *Don Juan* (1922) by Azorín, from his traditional coordinates as a mythical character in Hispanic literature –Tirso de Molina’s ‘Burlador’, Zorrilla’s ‘Tenorio’– to the heterodox vision offered by the author from Alicante in this work, showing the mockery as a pious man. They study in particular their relationship with women and their pious appearance as more resounding examples of the transformation that the author of this novel makes live a paradigmatic character of universal literature such as Don Juan.

Keywords: Don Juan, transformation, myth, piety.

TRANSFORMACIÓN DEL DON JUAN AZORINIANO

El don Juan que presenta Azorín en su novela lírica *Don Juan* (1922) es, en verdad, un conquistador en la etapa final de su vida. No obstante, este don Juan tiene una diferencia notable frente a los «don Juanes» creados por una serie de autores españoles contemporáneos al propio Azorín que también escribieron sobre este personaje mítico de la literatura universal, como Leopoldo Alas, Clarín –quien fuera su padrino literario, Benito Pérez Galdós o Blanca de los Ríos¹.

Esa diferencia es que el don Juan azoriniano no está acabado, no es un hombre ridículo que representa la profunda decadencia del ser humano que ha dedicado su juventud a los vicios, un ser considerado como una rémora para su descendencia o para la gente que le rodea en los años finales de su vida. Por el contrario, el don Juan de Azorín es un hombre consciente de su pasado de depravación, de su profundo egoísmo y del daño que ha causado a seres inocentes –a las mujeres y los niños sobre todo–, y que en un momento de epifanía provocado por una grave enfermedad decide enderezar el rumbo de su vida al final de la misma.

Así, Azorín es capaz de ofrecer un cambio radical en las coordenadas que configuran este clásico mito literario «negativo» para transformarlo en un personaje «positivo», y lo hace sin sensiblería, lejos de suscitar la compasión fácil del lector. Al revés, lo hace con tanta sutileza que a veces se pueden escapar ciertos detalles que son trascendentales para la nítida comprensión de esta obra. León Livingstone señala que el don Juan de Azorín «[...] no es el irresistible burlador, sino un inofensivo caballero cuya fogosa pasión ha sido gastada tiempo ha.» (Livingstone, 1970: 231), e insiste en la idea de que el protagonista azoriniano es un anti-Don Juan. Para José María Martínez Cachero una característica fundamental de este personaje es su elegancia, la cual «[...] le viene de su serenidad vital y de su desasimiento del mundo,

¹ Recuérdense a don Álvaro Mesía, el galán de *La Regenta* (1885); a Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), don Lope, el viejo conquistador de *Tristana* (1892), y el don Juan de *Las hijas de don Juan* (1907). Según J. M^a Martínez Cachero (1977: LXXXVIII) Azorín toma prestado el tema del Don Juan para hacer de él una novela, y lo hace «[...] porque puede aportar algo poniendo en ello su peculiar idiosincrasia.». Esto es así porque el mito de Don Juan, como otros mitos literarios, es fuente inagotable de interpretaciones.



de ese “estar por encima de...” que en todo momento asume [...]» (Martínez Cachero, 1960: 178). También destaca de él su armonía y equilibrio, ya que este don Juan «es un hombre como todos los hombres», es decir, es un hombre en apariencia corriente y por ello resulta un ser muy normal, incluso algo anodino².

La maestría de Azorín permite vislumbrar a un nuevo Don Juan, ya no Burlador o Tenorio, que se ha transformado en un hombre digno al que no es posible negarle su afán de mejora como ser humano. Como muestra de esta transformación vayan algunos ejemplos. *Don Juan* se inicia con su protagonista, don Juan del Prado y Ramos, repuesto de una misteriosa dolencia física³ de la cual «su espíritu salió [...] profundamente transformado.» En los dos primeros capítulos⁴ –I «Don Juan» y II «Más de su etopeya»– Azorín lleva a cabo una prolija descripción del protagonista.

Desde la primera línea se observa el interés del autor por desmitificarle: en su aspecto físico no hay nada destacable; su carácter es afable y sencillo. Tiende al silencio, a la meditación y a una cierta melancolía, aunque no es huraño; aprecia la amistad, y es muy generoso con los necesitados. Al final del capítulo I se dice que «Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los

² Para J. M^a Martínez Cachero existen coincidencias de carácter anímico entre don Juan del Prado y Ramos y Azorín, aunque esto no quiere decir que *Don Juan* sea una novela autobiográfica. Más bien «[...] es el estilo del héroe lo que se asemeja a Martínez Ruiz» (Martínez Cachero, 1960: 178). Por su parte, A.-S. Pérez-Bustamante concluye que en *Don Juan* existe un diálogo entre el Azorín de 1922 y el Azorín de los años comprendidos entre 1901 y 1905, que son aquellos en los que José Martínez Ruiz se convierte en Azorín. Así, don Juan del Prado y Ramos tiene las mismas preocupaciones sociales que el escritor, y la novela sirve al alicantino para dialogar con su pasado (Pérez-Bustamante, 1998a: 470-471).

³ Al comienzo de la obra se narra la historia de don Juan del Prado y Ramos, un gran pecador que sufre una grave enfermedad; más tarde, el narrador informa de su salvación aunque, tras esa indisposición, sale siendo un hombre distinto, espiritualmente hablando. De acuerdo con C. Manso (1993: 17), esa enfermedad debió ser «el morbo gálico», enfermedad venérea que en *El Burlador* de Tirso se denomina «el mal francés». Según Manso, esta enfermedad es la consecuencia de la anterior vida disoluta de don Juan, en la que predominaban el cuerpo y sus placeres frente a la pureza del espíritu. Así, la corporeidad de don Juan pasaría a un segundo plano tras su restablecimiento, siendo ya un hombre inútil para la vida sexual, añadiendo a esto su edad avanzada. Para este crítico francés, el don Juan de Azorín es un conquistador que ya no puede conquistar, por lo cual debe pasar a otra etapa en su vida. En definitiva, sufre una afección que representa su muerte simbólica; se podría decir que es Azorín quien le da una oportunidad al mito, permitiéndole vivir un renacimiento espiritual en vida, y no verse condenado sin remedio a los infiernos, o bien salvado antes de morir por una benevolente doña Inés. A.-S. Pérez-Bustamante y F. José Martín, sin embargo, ven a don Juan enfermo del espíritu. Esta indisposición, que Azorín trata con delicadeza, estaría formulada con más detalle en su novela *Capricho* (1943). Vid. Pérez-Bustamante (1998a: 446) apud José Martín (1996:193-199).

⁴ Respecto a la estructura de la novela *Don Juan* cfr. L. García Lorenzo (1973: 10).

desvaríos ajenos una sonrisa de piedad». En esta frase se adivina el pasado imprudente que caracteriza al mito. Pero aquí entra en juego la piedad, rasgo fundamental del personaje azoriniano sobre el que gira su transformación en personaje «positivo»: don Juan, quien ha tenido tantas debilidades carnales y espirituales, es ahora un hombre comprensivo que no critica a aquellos que son un reflejo de lo que él mismo fue en su juventud. En el capítulo II el narrador describe a don Juan del Prado y Ramos como un hombre de trato humano incluso con los sirvientes, aquellos que ocupan el lugar más bajo de la sociedad:

A los criados los trata 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 (Azorín, 2002: 38).

Este don Juan es un moderno caballero al que no escolta ningún lacayo pero que, posiblemente en su juventud, tuviera un servidor que le acompañaría en sus lances callejeros –como tuvieron los «don Juanes» de Tirso y Molière con los sufridos Catalinón y Sganarelle– y al que no trataría muy bien. Ahora, en su madurez, don Juan valora el trabajo de los servidores, es comprensivo con ellos y les trata con humanidad. En apenas unas frases Azorín desmonta al personaje mítico y lo humaniza, como se ha dicho antes, sin apelar al sentimentalismo ni a la excesiva sensibilidad⁵.

Don Juan del Prado y Ramos se caracteriza también por su arraigada discreción, ya que huye del lujo y la ostentación: «La ropa que viste es pulcra, rica; pero sin apariencias fastuosas [...]. No usa joyas ni olores». No obstante, el narrador informa que este austero caballero ha tenido riquezas aunque ahora resida en una sencilla pensión situada en una pequeña ciudad de provincias⁶ –«Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles»–; ha sido un gran viajero; es culto; disfruta en las tertulias que tienen lugar en casa del Maestre don Gonzalo, un importante caballero local experto en numismática, con una excelsa biblioteca, y que habla con facilidad tanto en español como en francés; y le interesa el arte –visita el patio del convento de las jerónimas para admirar su belleza arquitectónica–.

⁵ Cf. O. Rank (1973) sobre la importancia del doble en el mito de don Juan, y la relación de la misma con la figura del criado.

⁶ M. Mañas Núñez (2013: 166-168) defiende la idea de que es Cáceres la ciudad conventual en la que se desarrolla *Don Juan*. Anteriormente, estudiosos como J. M^a Martínez Cachero y A.S. Pérez-Bustamante han visto rasgos de ciudades castellanas como Ávila, Segovia o Toledo (Pérez-Bustamante, 1998a: 441).



Otro aspecto importante de la transformación de don Juan del Prado y Ramos es que, aun siendo un admirador de las mujeres hermosas –no oculta su atracción por la joven Virginia ni reprime una galantería ante la bella sor Natividad–, sí sabe controlar su pasión erótica. En esta nueva etapa, don Juan se interesa vivamente por la injusticia social que le rodea y evidencia su sensibilidad ante el sufrimiento de los niños. Por último, sin haberse mostrado excesivamente religioso a lo largo de la novela, en el epílogo el narrador advierte de la nueva identidad que adoptará este personaje al final de su vida: la del Hermano Juan⁷.

LAS MUJERES DEL DON JUAN DE AZORÍN

Sabiendo que el mito de Don Juan se basa en la fuerte personalidad de un hombre joven cuyo único afán en la vida es la conquista y burla de diversas mujeres para abandonarlas después a su suerte, es lógico pensar que Azorín buscara enfrentar a su Don Juan con personajes femeninos fuertes para, en este caso, demostrar que su personaje literario es muy capaz de resistir el deseo de su conquista amorosa. El autor alicantino dedica en *Don Juan* dos destacables capítulos consecutivos a las mujeres que se muestran especialmente cautivadoras a los ojos de don Juan del Prado y Ramos. El primero de ellos, el XXIX, titulado «Una terrible tentación», tiene como protagonista a una jovencita, Jeannette, mientras que en el capítulo XXX «Y una tentación celestial», la protagonista es la tía de la muchacha, la religiosa sor Natividad. Estos dos personajes femeninos merecen un análisis detallado, ya que constituyen una vuelta de tuerca al mito en su versión zorrillesca. En este caso, al don Juan azoriniano se le insinuarán sucesivamente una «doña Juana Tenorio» –Jeannette, joven llena de energía cuyo único interés es coquetear con el viejo galán– y una doña Inés, sor Natividad, una madura y elegante dama de gran sensualidad consciente de sus encantos físicos. Gracias a estos per-

⁷ El epílogo de *Don Juan* es dialogado y tiene un aire teatral. En él, el Hermano Juan habla con una anónima niña o mujer, a la que llama con afecto «hija mía», quien le pregunta curiosa por su vida anterior. Así, el lector aprecia que don Juan se ha apartado del mundo y que ahora es un fraile entregado a la piedad y al amor al prójimo: «El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo». Para L. Livingstone el rechazo general de Azorín a dejar «la narración nítidamente redondeada» le lleva a dejar la novela a medio acabar, por lo que el autor titubea y decide añadir el epílogo final, unas «[...] adiciones que al parecer son rezagadas concesiones a los gustos establecidos de los lectores de novelas más tradicionales.» (Livingstone, 1970: 211). Recuerda que la inclusión de estos epílogos aparece asimismo en *La voluntad* (1902) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

sonajes femeninos, Azorín logrará con inteligencia que su versión del mítico Don Juan se enfrente a un doble reflejo de ese mito: al de su propia versión en femenino y a la de la dulce doña Inés.

De acuerdo con el crítico galo Christian Manso Jeannette es «[...] la “domadora” frente a don Juan, que es «*le lion malade*» (Manso, 2002: 22). La joven no aparecerá nunca como una mujer enamorada de don Juan del Prado y Ramos, sino como una criatura provocadora que intenta excitar al caballero, lo cual se percibe gracias a la importante tensión sexual que surge entre ambos; el juego de seducciones entre la domadora y el león acabará con una despedida significativa en la estación de ferrocarril. Jeannette, como el Don Juan mítico, se caracteriza por su egoísmo y narcisismo, ya que su único interés en la vida es conquistar a diversos hombres con la ayuda de sus encantos para después burlarse de ellos. Asimismo, Jeannette simboliza el París tentador, como tentadora era Sevilla en *El Burlador*, ciudad descrita por Tirso como una Babilonia, lugar de perdición por antonomasia. El narrador describe con brevedad, en el capítulo XXVII, la relación de esta joven con París:

Don Gonzalo y Ángela, recién casados, se marcharon a París. Iban por un mes; estuvieron ocho años. En París nació Jeannette. París es el pueblecito de Jeannette. La familia pasa la mitad del año en la ciudad; la otra mitad, en París. (Azorín, 2002: 92)

La ironía es un rasgo característico de la joven, quien insiste en la idea de que París era su pueblo natal cuando realmente era la capital del mundo. Asimismo, para menospreciar a don Juan le recita unos versos de la ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini, «*Buona sera, don Basilio*», que hablan de un hombre vacío y sin sustancia; más tarde, le comparará dolorosamente con las antigüedades que vende la patrona de su pensión, doña María. En el capítulo XXIX «Una terrible tentación» Azorín hace que don Juan sufra el asedio incesante de Jeannette, el cual acabará con la burla de la canción italiana. Es entonces cuando la joven explota todos sus encantos, coqueteando sin cesar con un don Juan que se muestra pasivo y que callará ante sus provocaciones. Esta situación de acoso femenino hacia un hombre débil hubiera sido impensable en el Don Juan mítico; por el contrario, en *Don Juan* es Jeannette el verdadero vendaval erótico de la novela⁸. Según Livingstone la relación don

⁸ Fue Américo Castro quien denominó al Don Juan mítico «vendaval erótico».



Juan-Jeannette se ajusta a una distribución geométrica, como ocurre en otras novelas azorinianas⁹.

En los capítulos XXXV y XXXVI, «*Le lion malade*» y «La rosa seca», se aprecia, quizá, el único rasgo de romanticismo entre Jeannette y don Juan. Si en «*Le lion malade*» Jeannette organiza el juego del león enfermo en el que premia a don Juan con una rosa roja que representa su propia juventud –«A usted –le dice a don Juan, dándole una rosa–, la rosa más roja, la rosa más lozana»–, en el segundo, la joven y su madre visitan la pensión donde reside el caballero. Allí Jeannette entra en su dormitorio –el ámbito más íntimo de don Juan– y encuentra aquella rosa, ya seca, colocada en el marco de una lámina que representa a madame de Pompadour, la gran cortesana francesa. Jeannette cambia la rosa a otra lámina dejando constancia de su paso por la alcoba de don Juan mientras se muestra melancólica, reflexionando en voz alta acerca del encanto de la Pompadour. La relación entre ellos termina en la estación de ferrocarril –capítulo XXXIX–, cuando durante una contenida despedida don Juan se permite por única vez demostrar sus sentimientos hacia la joven.

Como se puede apreciar, don Juan del Prado y Ramos no tiene similitudes con el Don Juan del mito, ya que ha resistido con valentía los ataques de Jeannette, su *alter ego* femenino. Es más, la sensación que tiene el lector de esta relación entre el Don Juan azoriniano y la burladora Jeannette es que, en otras circunstancias, todo habría discurrido de manera muy diferente. El Burlador y el Tenorio jamás hubieran dudado en aceptar las insinuaciones de la joven parisina; sin embargo, la peregrinación de don Juan del Prado y Ramos hacia una vida más pura le impide caer en la trampa.

Sor Natividad será la otra gran tentación a la que don Juan deberá enfrentarse antes de pasar a una última etapa como hombre transformado en un ser mejor. Sor Natividad es, curiosamente, la tía de Jeannette, y es tan coqueta y bella como su sobrina. Azorín crea un personaje femenino deslumbrante, una doña Inés vuelta del revés. Sor Natividad es, pese a su condición de re-

⁹ Por ejemplo Azorín-Justina; Azorín-Yuste; Azorín-Iluminada en *La voluntad*, y Tío Pablo-Tía Pompilia; Tío Pablo-Doña Inés; Doña Inés-Don Diego, y otras, en *Doña Inés*. Dice L. Livingstone al respecto de las disertaciones intelectuales que realizan los personajes azorinianos que «El tono dialéctico se manifiesta también en las primeras novelas, en la disposición intelectual casi matemática de los personajes, quienes se ajustan a distribuciones geométricas [...]» (Livingstone, 1970: 151), y pasa a ofrecer los ejemplos citados.

ligiosa, una mujer plenamente consciente de su belleza, la cual, próxima al inicio de su madurez, parece sentir con dolor cómo se van marchitando sus encantos físicos. Esta monja es la abadesa del convento de las jerónimas, lugar descrito por el narrador como un cenobio que desde el siglo XVI vive su regla de clausura con bastante relajó. Su primera aparición en *Don Juan* es en el capítulo VIII, cuando recibe la visita de su hermana, Ángela, y su sobrina. Azorín la describe entonces como una mujer tan bella y elegante que más que portar una vestidura talar parece que lleva un traje de gala. Al final del capítulo aparece una descripción chocante por su sensualidad, en la que la monja, dentro de su celda, se despoja del hábito y se recrea en su lujosa ropa interior de batista. Al desnudarse «[...] se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma». A este respecto Manuel Cifo González (1996: 203-204) describe al narrador de *Don Juan* como un *voyeur* o mirón que se introduce en la intimidad de sor Natividad cuando esta admira su belleza frente al espejo.

Sor Natividad desaparecerá de la novela hasta el capítulo XXX, en el que se la describe como «una tentación celestial». Este capítulo es muy relevante, ya que muestra con claridad la distancia que Azorín marca a su protagonista en *Don Juan*. El Burlador, el Tenorio, cuando entraba en un convento, lo hacía por la fuerza, saltando las tapias para raptar a una novicia como doña Inés o para solazarse con alguna monja. Sin embargo, don Juan del Prado y Ramos no hace nada de eso, sino que entra, gracias a la amable invitación de don Gonzalo, al convento de las jerónimas por la puerta principal y con el permiso de la abadesa; todo es ordenado, no existe el caos. En el capítulo XXX don Juan visita el patio del convento y allí se encuentra con sor Natividad mientras esta corta unas flores. El narrador describe cómo se ajusta el hábito al cuerpo de la monja y cómo, finalmente, se le quedan las piernas al descubierto al salir de entre las plantas. Don Juan no permanecerá ajeno a la belleza de la hermana y la requiebra, pero nada más; el Don Juan azoriniano es un galán agotado que no desea o no puede ir más allá en la conquista de una mujer. Otra vez se observa en la novela, esta vez frente a una religiosa, la transformación de don Juan: si él hubiera sido el apabullante Burlador, el furioso Tenorio, la historia no hubiera acabado así. De esta manera Azorín dignifica a su protagonista gracias a su paso consecutivo por dos grandes tentaciones, y al logro heroico de su triunfo en ambas gracias a su paulatina transformación en un hombre mejor.



Asimismo, en *Don Juan* hay una tercera mujer que aparece en el capítulo XXXI «Virginia», que sigue a las dos tentaciones ya descritas, e igual de importante que las dos féminas antes comentadas para el protagonista de la novela. Virginia es una hermosa joven que vive en Parayuelos, un pueblo en donde don Gonzalo posee una finca campestre, y que don Juan suele visitar con frecuencia. La doncella es descrita como una muchacha llena de cualidades positivas: alegre, risueña, trabajadora y gran bailarina¹⁰. En una de sus visitas don Juan «[...] contempla, embelesado, la gracia instintiva de esta muchacha: su sosiego, su vivacidad, la euritmia en las vueltas y en el gesto». En la caracterización de Virginia es importante el collar de perlas que porta, el cual tiene cierto misterio y que ha hecho pensar a la crítica. En un principio, dicho collar es descrito como tosco, artificioso y falso, y parece excesivo para ser llevado por una mujer tan humilde. Cuando la joven acude a la ciudad, a la casa del Maestre, Jeannette se encapricha del collar y se lo prueba. En el momento en el que la joven dama tiene el collar en las manos sus perlas le parecen «[...] finas, purísimas, verdaderamente maravillosas [...]». Jeannette y Ángela, su madre, no pueden comprender cómo un collar tan delicado ha llegado a las bastas manos de Virginia.

A este respecto, las estudiosas Ana M^a Defilitto y Eithel Orbit Negri (1976-1977: 273-336) piensan que don Juan ha sustituido el collar falso de la joven por uno verdadero como homenaje a su belleza. En una primera lectura parece posible que don Juan haya regalado el collar a la muchacha, a la que ha contemplado mientras bailaba, embelesado por su encanto. También podría ser un regalo del Maestre, señor de las tierras de Parayuelos. En verdad, el misterio del collar radica en si desde el principio era falso o auténtico. El narrador destaca que los campesinos no sabían apreciar su valor económico y solo se fijaban en la falta de modestia de Virginia al llevar un collar de perlas por el pueblo. Cuando el collar llega a las manos de Jeannette, mujer acostumbrada a los lujos, es cuando se adivina su auténtica calidad. Por su parte, Francisco José Martín habla del collar como de una «caritativa seducción» por parte de don Juan; a su vez, Ana-Sofía Pérez-Bustamente tilda el regalo como una «galante caridad» y va más lejos, al pensar, incluso, que el collar fue un regalo de un joven don Juan a la madre de Virginia –a la que supone que sedujo– y esta lo ha heredado. Y no solo eso, sino que Pérez-Bustamente

¹⁰ Virginia recuerda a las serranas de la poesía medieval española, en particular cuando canta en el baile del pueblo un romance tradicional titulado «En los pinares del Júcar».

relaciona el anillo con una esmeralda que porta Ángela en el capítulo XXVIII con este collar de perlas, como dos posibles regalos que don Juan hizo en el pasado a sendas mujeres a las que cortejó y que heredan sus hijas (Pérez-Bustamante, 1998a: 459-460 apud José Martín, 1996: 193-199)¹¹.

En realidad, la relación de don Juan del Prado y Ramos y Virginia no pasa de la admiración y el encanto que la segunda causa en el primero. Por tercera vez, don Juan resiste el hechizo de una joven mujer –en este caso, una campesina, tan humilde como la deshonrada pescadora Tisbea de Tirso–, a la que sin embargo respeta y, tal vez, ha colmado con un bello presente.

LA PIEDAD¹²

La crítica especializada destaca con unanimidad la trascendencia de un rasgo del don Juan azoriniano: su piedad. Esta piedad es en realidad el tema nuclear de la obra y el que resulta rompedor con respecto al mito. Aquí se aprecia la magnitud de la transformación del protagonista de *Don Juan*; la piedad auténtica que siente don Juan del Prado y Ramos es la gran variante que el autor de Monóvar ofrece del mito universal. Cuando don Juan alcanza la piedad y la vive con plenitud es cuando por fin se ha convertido en un héroe «positivo». Así,

Don Juan será, desde ahora, paradigma de la discreción, hasta llegar a la invisibilidad. [...] Don Juan mostrará una piedad serena y pudorosa. Esta piedad no se formula dentro del catolicismo tradicional [...] pero tampoco se identifica con él: es una piedad humana y humanística, al margen del dogma y del culto externo. (Pérez-Bustamante, 1998a: 449)

Recuerda Pérez-Bustamante que la idea del Don Juan arrepentido no es original de Azorín. Otros autores, como Antonio y Manuel Machado, en *Juan de Mañara* (1927), ofrecen una visión del Don Juan arrepentido de sus pecados, aunque lo hacen lejos de la dignidad y la discreción que le aporta Azorín, ya que los autores sevillanos ofrecerían una visión exagerada de su arrepentimiento.

¹¹ Respecto al origen del personaje de Virginia, A.S. Pérez-Bustamante bucea en la biografía de Azorín, localizando unos recuerdos del autor acerca de cierta criada que trabajaba en la casa familiar de Monóvar, llamada Virginia, de hermosos ojos verdes, a la que recordaba muchos años después.

¹² Cf. F. José Martín (1996: 193-200).



A lo largo de *Don Juan* se aprecia el sereno peregrinar de don Juan del Prado y Ramos hacia una nueva visión del mundo. La ambigüedad que aporta Azorín desde el comienzo de la novela impide realizar un juicio categórico que explique el origen del profundo cambio que sufre el protagonista. No se sabe si es debido a algún tipo de experiencia religiosa o espiritual –que se muestra a través de la referencia a la obra de Gonzalo de Berceo *Los milagros de Nuestra Señora*¹³–, o más bien a un asunto más terrenal –problemas de salud, la llegada de la vejez, el declive sexual– e, incluso, a la intercesión de alguna mujer que haya sabido remover el alma pecadora de don Juan como hizo doña Inés con el Tenorio.

Para Christian Manso don Juan del Prado y Ramos pasa de ser un egoísta y egotista a «un ser altruista a quien mueve la piedad o la conmiseración [...] otra forma de *amor*» (Manso, 2002: 18)¹⁴. Es decir, se convierte en un hombre que abandona el amor frívolo y el erotismo desmedido ya que ahora «[...] ama al género humano y va a multiplicar sus actos de amor a favor de su prójimo [...]» (Manso, 2002: 18-19). El narrador¹⁵, desde el comienzo de la novela, describe al protagonista y a su entorno socio-geográfico junto con su mundo privado, permitiendo observar los incesantes actos de amor al prójimo que don Juan va realizando. Los que destacan más son esos realizados a favor de la infancia y de las mujeres –sus víctimas– junto a aquellos en los cuales se aprecia el creciente interés de don Juan por la justicia y la ley.

La preocupación por los niños es constante en la obra de Azorín. Desde sus primeras publicaciones, el autor alicantino describe y denuncia las difíciles condiciones de vida de los niños en la España de comienzos del siglo XX. El capítulo XXXII de *Don Juan*, «El niño descalzo», es quizá el más estremecedor de toda la novela. En él, su protagonista se cruza en un camino rural con un crío descalzo que carga a duras penas un haz de leña:

¹³ En el prólogo de *Don Juan* el autor alicantino emplea la intertextualidad al insertar una exposición del séptimo «Milagro de Nuestra Señora», de Gonzalo de Berceo, en el que se cuenta la historia de un monje pecador condenado por Dios pero que, gracias a la milagrosa intercesión de la Virgen María, se salva.

¹⁴ La cursiva es de C. Manso.

¹⁵ En lo que respecta al narrador de *Don Juan* hay que resaltar que existe un único capítulo en toda la novela en el que este no es descriptivo, sino que emplea la primera persona: es en el capítulo X «El caminito misterioso». En él dice: «Han venido a preguntar a la fondita si comprábamos antigüedades. Quien preguntaba era una viejecita vestida con largas tocas negras: doña María. Doña María nos ha llevado a su casa.» Este narrador puede ser el mismo Azorín o bien un personaje anónimo. A. Risco (1980: 199-201) cree que Azorín da a este capítulo el tono de artículo periodístico que ya trabajó en *Los pueblos* (1905) y *Castilla* (1912).

Por el caminito, hacia la ciudad, iba un niño descalzo. El niño trae sobre las espaldas un haz de leña; va encorvadito [...] No puede llevar la carga que le abrumba. ¿Son las iniquidades que cometen los hombres con los niños lo que lleva sobre sus espaldas este niño? Son los dolores de todos los niños: de los niños abandonados, de los maltratados, de los enfermos, de los hambrientos, de los andrajosos... Sus pies descalzos estaban sangrando. Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando sus piecitos [...] Entonces el niño le coge la mano a don Juan y se la va besando en silencio. ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar? (Azorín, 2002: 102)

Este episodio parece provocar en don Juan el recuerdo de todos los niños que, fruto de sus aventuras, en muchos casos habrán seguido la misma suerte que este pequeño. Si el Burlador presumía de haber subido a los palacios, bajado a las cabañas y escalado a los claustros dejando por doquier «memoria amarga de mí», es natural imaginar que las mujeres más humildes que se cruzaron en su senda hubieran terminado malviviendo con sus vástagos. Para Manso lo que Azorín plasma en este emotivo capítulo es el encuentro de una figura a semejanza de Cristo con un gran pecador: «[...] que es réplica evidente del encuentro entre Cristo y María Magdalena. Tal escena es un hito en el camino iniciático de Don Juan: marca su redención» (Manso, 2002: 21).

Pérez-Bustamante coincide con la identificación del niño descalzo con los vástagos abandonados por don Juan, y también en que la escena narrada muestra el arrepentimiento profundo del protagonista. Además, aporta el dato siguiente: en 1904, Azorín publicó un artículo en la prensa con ese mismo título, «El niño descalzo», en el que ironizaba sobre una asociación así llamada que existía en España a comienzos de siglo para proteger a la infancia desvalida (Pérez-Bustamante, 1998a: 470)¹⁶. Los niños desamparados por la sociedad aparecen en otras dos ocasiones en *Don Juan*. En el capítulo XVIII «Historia de un Gobernador», el nuevo Gobernador Civil de la ciudad visita el Hospicio: «El cuadro que en el Hospicio se ofreció a los visitantes fue horrible. Los niños estaban escuálidos, famélicos, y andaban vestidos de andrajos» (Azorín, 2002: 70-71). En los dos capítulos siguientes a este, «El Coronel de la Guardia Civil» y «Otro Gobernador», un grupo de presos barceloneses llega a la ciudad. Les acompaña un crío, Marianet. El pequeño parece haber sido arrastrado con la conducción de presos de manera fortuita. El Coronel

¹⁶ Artículo publicado en *España*, 15 de septiembre de 1904.



se apiada de él y le ofrece algo de comida. En el siguiente episodio, don Juan del Prado y Ramos y el joven jurista Pozas –de ideología anarquista como fue Azorín en su juventud– ruegan al nuevo Gobernador Civil que permita el traslado de los presos desde la ciudad hasta Madrid en tren, ya que realizaban el camino a pie. El Gobernador, con la ley en la mano, concluye que la petición es inviable.

En esta secuencia de episodios, los niños son mostrados como los seres más vulnerables de la sociedad, y don Juan siente una honda preocupación por ellos. Es en estos momentos cuando entra en juego un nuevo elemento que le lleva por el camino de la piedad: su interés por la ley y la justicia¹⁷. Mientras que el Don Juan mítico era un irresponsable, desinteresado de la realidad social de su tiempo, don Juan del Prado y Ramos siente un vivo interés por los más desfavorecidos, se interesa por las leyes e intenta que se apliquen de manera justa para ayudar a los seres desvalidos. En el capítulo XX el fracaso de don Juan es demasiado evidente, y a partir de ahí trabajará por su cuenta para intentar ayudar a los demás.

En relación con la piedad del don Juan azoriniano, tanto Martínez Cachero como Manso insisten en la idea de lo que denominan el franciscanismo¹⁸, es decir, la actitud de entrega al prójimo que va desarrollando don Juan a lo largo de la novela, y que se relaciona con su interés inicial por la justicia y la ley. El primero destaca el debate que Azorín plantea a lo largo de varios capítulos de la novela en los que algunos personajes reflexionan acerca de la identificación entre justicia y ley, entre otros aspectos (Martínez Cachero, 1960: 182-183). Son los que van del XVII al XX, como indica Pérez-Bustamante, quien también ve un claro bloque temático en dichos capítulos «[...] que forman una clara unidad en torno al debate de las relaciones entre la Ley y la Justicia.» (Pérez-Bustamante, 1998a: 438). Como ya se ha comentado, don Juan intentará apoyarse en el sistema establecido para tratar de llevar a cabo acciones que beneficien al prójimo, ayudándose del joven Pozas. Como el fracaso social es evidente, don Juan se iniciará en soledad en la corriente del franciscanismo; recuerda al respecto Martínez Cachero:

¹⁷ Vid. J. M^a Martínez Cachero (1959 apud 1983: 128-129) y (1959 apud 1983: 129, nota 9).

¹⁸ R. E. Lott (1983: 69), define el concepto de franciscanismo como el «[...] renunciamiento contemplativo, con énfasis en la caridad, la sencillez y la pobreza, como en san Francisco de Asís»; lo opone al activismo de Lope de Vega, Miguel de Cervantes y santa Teresa de Jesús. Cfr. J. M^a Martínez Cachero (1959 apud 1983: 127-130) y (1960: 181-185) acerca del franciscanismo en *Don Juan*.

Como camino viable sólo quedará entonces la acción particular; así es como el protagonista trabaja eficazmente por su cuenta para reparar las injusticias que le sea dable reparar, para que una onda de amor impregne su pequeño mundo inmediato y desde éste, se propague anchamente. (Martínez Cachero, 1959 apud 1983: 129)

De esta manera, don Juan ayudará con algo de dinero a una muchacha a la que casualmente encuentra llorando a la puerta de la casa de una mujer conocida como la Tía –capítulo XXIII «La Tía»¹⁹. Es curioso observar que la Tía, de origen humilde, cayó en las garras de un Tenorio, «un señorito de la ciudad», en su juventud. Este hombre fue el causante de la desgracia de la Tía, al hacerla madre soltera, pero también se convirtió en su protector a causa del silencio guardado por la mujer a raíz del escándalo. Con el paso del tiempo, la casa de la Tía es escenario de discusiones y episodios de violencia y maltrato hacia la hija, otra víctima de aquel señorito. La escena en la que se aprecia la modesta ayuda prestada por don Juan a la muchacha en el momento en que abandona su hogar –su dolor y desesperación se refleja en su aspecto: «Estaba pálida, exangüe; tenía los ojos hinchados, con anchas ojeras. Había en toda su persona un profundo dolor.»– permite apreciar la piedad que siente el protagonista de la novela por una criatura desamparada. Así, don Juan trata de ayudar a la joven, fruto de una relación desigual, marginada, abandonada y víctima a la vez de su madre, una mujer humillada socialmente y frustrada en su amor por un donjuán cualquiera.

Más adelante, don Juan se ocultará tras un nombre falso –capítulo XXXIII «Cano Olivares»– para hacer un importante donativo a las escuelas de la ciudad: quince días después del encuentro de don Juan con el niño descalzo, un desconocido señor Cano Olivares, muerto en Valparaíso y nacido en la pequeña ciudad en la que se desarrolla la acción, ha dejado una importante cantidad de dinero para que se construyan en ella «[...] unas espléndidas escuelas. Las escuelas estarán dotadas de pensiones para niños pobres».

¹⁹ Respecto a la interpretación de los personajes de la Tía y la joven que escapa de su casa, A.-S. Pérez-Bustamante ve en ellas a una vieja alcahueta dueña de un prostíbulo y a una de sus discípulas. Es más, insiste en que la Tía «Es una recreación de la Celestina» y cita a Matías Montes Huidobro, quien a su vez veía en dicho capítulo a don Juan como un antiguo cliente del lupanar que intenta hipócritamente ayudar a la muchacha (Pérez-Bustamante, 1998a: 461). En las págs. 439 y 451 Pérez-Bustamante anticipa la idea del prostíbulo.



Por último, Martínez Cachero señala que la presencia del franciscanismo en *Don Juan* no es incompatible con la presencia de la ironía, rasgo que observa en el capítulo XXXVII «El enemigo», en el que el anciano obispo de la ciudad evoca un lejano encuentro en París con el escritor y filósofo Ernest Renan, al que tilda inocentemente de «enemigo» provocando la sonrisa irónica de sus familiares y amigos (Martínez Cachero, 1960: 185).

CONCLUSIONES

La principal aportación de Azorín al mito de Don Juan se basa en ofrecer una perspectiva insólita dentro de las coordenadas del mito, al lograr que su protagonista viva una transformación a modo de peregrinación espiritual – que no religiosa–, que desembocará en la conversión del perverso Burlador o Tenorio en el piadoso Hermano Juan. Así, don Juan opta por una vida retirada en una anónima ciudad conventual para purgarse de sus pecados, sintiendo además una viva preocupación por el prójimo. Este cambio vital enlaza el mito donjuanesco con otro mito, el del Ave Fénix, ya que don Juan del Prado y Ramos se convierte en un hombre mejor al resurgir purificado de sus cenizas, tras curarse *in extremis* de una grave enfermedad. Además, Azorín lleva a su protagonista a vivir una serie de transformaciones en varios de los aspectos que fundamentan el mito, como son su relación con las mujeres; el tiempo y la muerte; la figura del Comendador y el criado.

Respecto al revolucionario tema de la piedad de Don Juan es posible concluir que la idea de un burlador transformado en un hombre bueno y piadoso resulta creíble gracias a que el protagonista actúa con total discreción, en oposición al Tenorio, quien gustaba de la notoriedad: en toda la novela no existen alardes de su bondad o generosidad; al contrario. Se aleja asimismo del *Don Juan* de Molière, el cual se revestía de una falsa bondad de cara a una sociedad a la que estaba decidido a criticar por delante mientras pecaba alegremente por detrás. En *Don Juan* de Azorín no hay hipocresía; al revés, su arrepentimiento es sincero y creíble. De esta manera, Azorín consigue dotar de una dignidad admirable a su Don Juan, frente a otras versiones coetáneas del mito, que ofrecían una visión negativa del mismo, la de un Don Juan vencido por el tiempo, derrotado y que seguía transmitiendo su nocividad a todos los que le rodeaban, como sucede en *Las hijas de don Juan*, de Blanca de los Ríos.



En la relación del Don Juan azoriniano con las mujeres es donde se aprecia que la transformación del mito es radical. Si con varias de ellas –Jeannette, sor Natividad, Virginia– se perciben vestigios del Tenorio, el Don Juan azoriniano se muestra extremadamente respetuoso y contenido con las féminas. Se ha convertido en un observador pasivo de las mujeres más atrayentes de su entorno, y jamás se observa en él el menor deseo de conquistarlas²⁰.

Respecto al tiempo, queda claro que el don Juan azoriniano aparta de sí la necesidad que tenían sus predecesores de enfrentarse al mismo como si fuera su mayor enemigo en su carrera de lances de amor y burlas, renunciando a su frenética actividad sexual y convirtiéndose en un hombre pasivo –quizá impotente–, un mero espectador del mundo en el que vive, en oposición a ese sujeto activo que fueron el Burlador y el Tenorio. Además, la muerte, como oposición a su turbulenta relación entre el tiempo y el deseo, aparece vagamente en el prólogo de la novela, cuando el narrador dice que don Juan se ha salvado –«no llegó a morir»–; este hecho le aleja del mito. Hay que recordar que tanto en Tirso, Molière y Zorrilla Don Juan muere –arrepentido o no–, pero en Azorín se salva de la muerte para aprovechar la oportunidad de experimentar una regeneración espiritual que le llevará a una vejez digna como fraile. El único contacto de don Juan del Prado y Ramos con la muerte es, en realidad, el comienzo de su salvación.

El personaje del Comendador, antagonista del Don Juan mítico caracterizado por su nobleza de espíritu y su actitud caballeresca, no aparece en *Don Juan*. Quizá, el Maestre don Gonzalo, con su aire aristocrático y culto, padre de la doncella Jeannette, puede recordar algo al Comendador, aunque, en realidad, este es un parecido superficial. Por otra parte, don Juan del Prado y Ramos, como se ha comentado, no tiene lacayos. Por supuesto, en los inicios del siglo pasado se debían considerar algo anacrónico. Además, la forma de vida tan humilde que lleva el protagonista en una pensión le aparta totalmente de la necesidad de tener un sirviente. De manera delicada, el narrador informa de que este Don Juan ha cambiado tanto que es capaz de colocarse en el lugar de un criado y, por supuesto, de vivir sin él.

²⁰ J. M^a Martínez Cachero (1960: 177, nota 20) incluye en la nómina de seductoras de don Juan del Prado y Ramos a Ángela, esposa del Maestre don Gonzalo, hermana de sor Natividad y madre de Jeannette. A.-S. Pérez-Bustamante (1998a: 458), por su parte, más que verla como seductora del galán la incluye como personaje femenino de peso en la novela.



Fuera de las coordenadas elementales del mito el alejamiento de ese Don Juan tradicional de sus predecesores se observa también en la vulgarización positiva que ofrece Azorín del personaje. Su Don Juan pierde el tono negativamente heroico que tenía en versiones anteriores para purificarse dentro de un ambiente sencillo, donde destaca el ritmo monótono que caracterizaba la vida provinciana. En ese medio tranquilo don Juan no destaca ni por un derroche de bondad ni por un exceso de maldad, sino por su discreción, su afán de mejora y su piedad final.

Por último, es conveniente destacar que Azorín llevó a cabo una interpretación arriesgada y heterodoxa del mito universal de Don Juan, la cual le propició el aplauso de relevantes intelectuales de su tiempo, como Gregorio Marañón, Eugenio D'Ors o Ramón Pérez de Ayala, aunque también críticas debidas a lo incomprensible que resultó el giro que el autor alicantino ofreció a sus coetáneos de un personaje tan determinante de la literatura española²¹. José María Martínez Cachero denominó en 1960 a *Don Juan* como «una de las cimas de la producción azoriniana» y la calificaba de «excelente, sobresaliente» novela en su calidad, secundando así el juicio positivo de los arriba citados, y recordando la errónea valoración que de ella hizo el crítico Pedro Romero Mendoza en 1933 (Martínez Cachero, 1960: 174 y 188).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZORÍN (MARTÍNEZ RUIZ, José) (2002), *Don Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel (1996), «La desmitificación de don Juan», en *Azorín, 1904-1924: Actas del III^o Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, págs. 201-206.

DEFILITTO, Ana M^a y ORBIT NEGRI, Eithel (1976-1977), «*Don Juan* de Azorín: desglose de sus estructuras narrativas», en *Filología*, Buenos Aires, XVII-XVI-II, págs. 273-336.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1973), «En el centenario de Azorín. *Don Juan* o la piedad», en *Ínsula*, Madrid, núm. 324, pág. 10.

²¹ Vid. A.S. Pérez-Bustamante (1998a: 435-437) para una recopilación completa de los autores y críticos que han acogido favorable o desfavorablemente esta novela azoriniana.

- JOSÉ MARTÍN, Francisco (1996), «La piedad de don Juan», en *Azorín, 1904-1924: Actas del III^o Colloque International, Pau-Biarritz 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Université de Pau & Universidad de Murcia, págs. 193-200.
- LIVINGSTONE, León (1970), *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2013), «El *De Clausura Monialium* de Galarza en el *Don Juan* de Azorín», en *Revista de Literatura*, t. 75, núm. 149, págs. 163-177.
- MANSO, Christian (1993), «El *Don Juan* de Azorín o los desenvolvimientos de un mito», en *Ínsula*, Madrid, núm. 556, pág. 17.
- MANSO, Christian (2002), «El *Don Juan* de Azorín, de lo extemporáneo a lo contemporáneo», en *Azorín (José Martínez Ruiz), Don Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 13-25.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1959), «La versión azoriniana del mito de Don Juan», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 120, diciembre, págs. 173-183 apud Darío Villanueva (ed.) (1983), *La novela lírica, I. Azorín y Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, págs. 122-131.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1960), *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1977), «Introducción», en *Azorín (José Martínez Ruiz), Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, págs. I-CXXVIII.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (1998a), «Azorín y *Don Juan* (1922): vidas paralelas» en Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, págs. 431-475.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía (ed.) (1998b), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- RANK, Otto (2004), *El doble*, Madrid, Buenos Aires, JCE Ediciones.
- RISCO, Antonio (1980), *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.

