

CONFERENCIAS DE JUAN MARICHAL
EN HARVARD UNIVERSITY¹

CLASE # 11 del Curso de *Humanities 55*:

TIRSO DE MOLINA

Vamos a considerar hoy la obra que les he pedido que lean, la obra máxima de Tirso de Molina, y como les decía la obra más universal del teatro español del siglo XVII: *El burlador de Sevilla*. Esta obra es, en primer lugar, una de las más representativas de la singularidad de la *comedia* inventada por Lope. Pero es también –como acabo de sugerir– una obra evidentemente universal. ¿En que medida es representativa? ¿Y cómo se explica su universalidad –en qué consiste? Veremos que estos dos componentes del valor de la obra están unidos.

Observemos, en primer lugar, que esta comedia termina mal. Esto no concuerda con las demás comedias del teatro español que no suelen terminar mal. Como hemos visto en Lope, en la obra de *Fuenteovejuna*, hay siempre una justicia poética, y la conclusión de la obra teatral muestra un progresivo orden: es decir, se pasa de un desorden al restablecimiento del orden. Observamos que el comendador en *Fuenteovejuna* representa el desorden: los reyes al final imponen de nuevo el orden, lo facilitan y lo proclaman. Por eso se ha afirmado que no hay

¹ Estos son los textos desgrabados de las conferencias que daba Juan Marichal en Harvard University en el *primer* semestre de su curso legendario denominado “Humanities 55: La Literatura de los Pueblos de Lengua Española,” hacia 1970: este curso introductorio para alumnos de todas las carreras del primer año universitario, lo dictó en castellano durante los decenios de 1960 hasta mediados de los años de 1980. El trabajo de grabar y desgrabar fue realizado en su tiempo por Tina Biers y el texto ha sido revisado por Carlos Marichal Salinas.

tragedia en el teatro español –y como ha dicho Karl Vossler– la religión del libre albedrío (por así decirlo) impide la tragedia.² Sin embargo, la obra de Tirso *El burlador de Sevilla* se aproxima bastante a lo que puede considerarse una tragedia. Y ahí está su transcendencia, porque sin duda la tragedia –que es algo permanente– necesita ser universal.

Consideremos ahora el problema general de la tragedia en el teatro español. En el siglo XVI se escribieron bastantes obras de este género: por ejemplo, Cervantes escribió una obra titulada *Numancia* que él llamó una tragedia: como otras tantas obras de la época querían ser poesía trágica y querían ser arte, pero también y, al mismo tiempo, teatro. Pero este tipo de obras y sus autores, que se inspiraban en los clásicos griegos y latinos, no tuvieron éxito teatral. Un poeta del siglo de oro escribía: “Tragedia escribirás... [pero no obtendrás] la aclamación del popular senado... [la tragedia a] la multitud molesta”.³ Es decir, la tragedia no gustaba al público español, y precisamente a esto alude Lope cuando dice que “encierro los preceptos con seis llaves”..., y luego escribe lo que le gusta.

El mismo Lope indica que en las tragedias debe de haber lo que él llama muy acertadamente “sombras, nuncios y coros”. Estaba pensando en la tragedia griega y, en cierta medida, estaba afirmando que no hay posibilidad de verdadera tragedia cristiana. Se refería al hecho de que en la tragedia griega opera y actúa el *sino*, la fatalidad. Pero quizás puede decirse que sí hay posibilidad de tragedia cristiana pues, como ha dicho Nicolái Berdiáyev, el gran pensador y filósofo religioso ruso, la tragedia cristiana es la tragedia de la libertad.⁴ Para Berdiáyev si hay sino, la

² Karl Vossler (Hohenheim, Stuttgart, 1872-Múnich, 1949) romanista e hispanista alemán, creador de la escuela del Idealismo lingüístico y de la Estilística.

³ Los versos son de un poema de Bartolomé Juan Leonardo de Argensola (Barbastro (Huesca), (26 de agosto de 1562-Zaragoza, 4 de febrero de 1631) que fue un poeta e historiador español del Siglo de Oro.

⁴ Nikolái Aleksándrovich Berdiáyev (Kiev, 1874-París, 1948) fue escritor y filósofo ruso, cuyas profundas convicciones religiosas y su oposición al autoritarismo marcaron su obra

tragedia es simplemente la destrucción del hombre por el más allá; en cambio, en la tragedia cristiana hay una posibilidad de elección –en esa posibilidad está la tragedia– y en ese momento existen alternativas. Tengamos esto presente pues, como vamos a ver, en *El burlador* hay posibilidad de elección.

Por otra parte, se ha dicho también que en la tragedia actúa un *más allá* que podemos llamar social: el clan, el grupo, la historia. El individuo está dominado por ese más allá: los odios de familia en *Romeo y Julieta*, por ejemplo, o el drama algo semejante en *Bodas de sangre* de García Lorca que abre las puertas a la sangre vengadora, ciegamente vengadora. Es decir, se trata de la presencia de una herencia imposible de romper y de un contexto social como orden externo, superior e interior, que se impone. Hay también otros *más allá* en algunas tragedias: la pasión es también un más allá –una fuerza enajenadora– una fuerza avasalladora. Por eso, el loco de algunas tragedias como el *Rey Lear* de Shakespeare, por ejemplo, es un personaje trágico, porque es un poseso; pero también lo puede ser un enamorado total y por eso hay, en ese sentido, tragedia en el amor de *Melibea*. Pero, en el mundo cristiano tiene que haber además un cierto grado de libertad, una voluntad que duda y que desea otro destino.

Finalmente, para que haya tragedia debe de haber poesía, es decir, un arte que cree una atmósfera de trascendencia. No solamente es necesaria para el arte sino sobre todo porque gracias a la poesía se comunica al espectador la presencia de esas fuerzas trascendentes. Y por eso, los grandes dramaturgos trágicos han sido grandes poetas, como lo es Tirso de Molina. Porque el espectador debe sentir la tragedia como algo suyo. ¡La obra necesita al espectador!

y su vida. En su extensa producción sobresalen: “El sentido del acto creador”, “Filosofía de la libertad”, “El sentido de la historia” y “Cinco meditaciones sobre la existencia”, entre otras obras.

La trascendencia y la universalidad de la obra de Tirso se observan en la multitud de obras importantes que se han escrito en varias lenguas con el tema de Don Juan. Están por ejemplo la famosa obra teatral de Molière, la de Zorrilla, la de Rostand, de Montherlant,⁵ o el libreto por Lorenzo da Ponte para la gran ópera de Mozart, *Don Giovanni*. Además, hay gran cantidad de ensayos sobre Don Juan, por ejemplo un ensayo muy profundo de Kierkegaard y otro del psicólogo Ranke.⁶ En este sentido, se puede decir que en realidad *Don Juan* es uno de los mitos universales, nacido en España pero que se ha extendido a toda Europa y a toda la literatura del mundo occidental e incluso al mundo oriental. Hay un *Don Juan* también en la literatura dramática del Japón, por ejemplo.

Evidentemente, esta universalidad no estaba en la intención del autor. Tirso de Molina no tenía ni la más remota idea de que su creación pudiera tener tales consecuencias, o que pudiera tener la fortuna o la desgracia, según los puntos de vista, de repartirse por todo el planeta. En realidad, la obra *El burlador de Sevilla* era para Tirso muy probablemente una obra menor, una obra casi comparable a cualquiera de las obras de la serie que podríamos llamar secundaria dentro de su producción.

Quiero señalar, antes de hablar de la obra teatral, el hecho biográfico importante de que el mito de Don Juan haya sido creado, inventado o iniciado por un fraile mercedario. Esto es un hecho en sí mismo significativo para comprender lo que era el teatro español también: un fraile que escribía comedias. Esto puede parecer sorprendente, encontrar a un fraile dedicado al teatro, igual que Lope, quizá no con la misma intensidad, pero sí con la misma vocación. Pero debemos tener en

⁵ Henry de Montherlant: (1895-1972), novelista y dramaturgo francés, autor de una obra teatral sobre el tema de Don Juan, publicado por primera vez en 1956.

⁶ Otto Rank (22 de abril 1884, Viena-31 de octubre de 1939, Nueva York), de nacimiento Otto Rosenfeld, fue un psicoanalista, escritor y profesor austriaco. Trabajó junto a Sigmund Freud. Autor de *Don Juan, eine Gestalt* (1914).

cuenta, ante todo, que ello refleja una característica de la Contrarreforma católica y que nos recuerda el contraste entre el protestantismo y el catolicismo en los siglos dieciséis y diecisiete. En cierto sentido puede decirse que el protestantismo de entonces rechaza el arte, mientras que el catolicismo utiliza el arte como un instrumento doctrinal, por una parte, y como una expresión, diríamos, de la creación misma. Pero sobre todo debemos tener en cuenta que el catolicismo en esa reacción contra la ofensiva protestante utiliza todos los instrumentos posibles para la lucha, y es simplemente un esfuerzo por alcanzar la indoctrinación de los mismos católicos. No es sólo una lucha dirigida contra los protestantes sino sobre todo para afirmar la creencia católica.

En esta lucha, y en la utilización de instrumentos artísticos, se destacan en particular los jesuitas que representan el espíritu de la Contrarreforma. Los jesuitas inician en los colegios representaciones teatrales y esto resulta ser muy importante. Lope de Vega fue discípulo de los jesuitas y probablemente fue actor, y posiblemente inclusive director de obras escolares. Refleja el hecho de que para los jesuitas la iglesia debe estar y actuar en el mundo. Si hay teatro, la iglesia debe ir al teatro, si hay ciencia, debe ir a la ciencia. Esto es lo que representa esa especie de impulso para utilizar todos los instrumentos disponibles, no rechazar a priori nada de lo que existe.

Esto lo sentía también muy claramente Tirso de Molina al decir que él ve que los lectores compran novelas y comedias y que no compran vidas de santos. En una carta a un amigo escribe: “Las vidas de santos o los libros espirituales, (*digamos, los libros de doctrina abstracta*), nada más que ver los títulos las gentes no los compran y por lo tanto no los leen.” Agregaba en esa misma carta: “Las vidas de santos llevan consigo lo fastidioso que todo lo divino tiene”. Pero entonces hace una pregunta en interrogación: ¿Novelas? Esto sí. Esto sí se vende. Libros de comedias,

estos se compran, dice Tirso. De ahí viene su famosa expresión, “Novelemos a lo divino”, que es una expresión muy representativa de lo que hacían los jesuitas u otros eclesiásticos. Y esta va a ser la motivación verdadera de Tirso, la motivación intelectual profunda que demuestra su intención de utilizar la literatura con un propósito de orientación doctrinal.

Pero al mismo tiempo Tirso es una personalidad extraordinaria que tenía, indudablemente, una vocación literaria: era alguien que siente que tiene que escribir a partir del momento en que él se encuentra a sí mismo. Tirso yo creo que se encuentra a sí mismo de una manera similar a San Juan de la Cruz, que encontró su vocación cuando conoció a Santa Teresa. Tirso se encuentra a sí mismo cuando conoce a Lope de Vega: esto ocurre en 1606 en Toledo y es entonces que Tirso decide ser Tirso. Se sigue hablando del enigma de Tirso pues tengamos en cuenta que es un seudónimo, ya que se llamaba Fray Gabriel Telles y que era un fraile mercedario.

Sobre la persona del dramaturgo Tirso y sobre su biografía existen muchos debates, pero me parece que el enigma se ha resuelto ya definitivamente a partir del estudio de profesor italiano, Mario Pena, quien analizó la partida de nacimiento de Tirso de Molina con rayos-x e infrarrojos y descubrió que en la partida de nacimiento de Tirso había unas palabras borradas. El profesor Pena encontró que en la parte de abajo de la partida había unas palabras borradas que dicen es “hijo de Osuna”. Por ello, la evidencia documental definitiva es que Tirso era hijo natural pero legitimado por el Duque de Osuna, Juan de Osuna: o sea que era hijo de uno de los grandes de España.

Esto tiene mucha importancia por varios motivos. Tirso nació a fines del siglo dieciséis y, siendo hijo del Duque de Osuna, adopta un apellido: es aquel que le dan en la partida de nacimiento, Téllez, que es un apellido

de los Osuna. La familia de los Osuna destacó sobre todo en el siglo diecisiete y lo que hoy se sabe es que el gran Osuna era el hermanastro de Tirso. Los tres apellidos de los Osuna son Téllez, Girón y Osuna. Mejor dicho, el apellido completo del gran Osuna es Pedro de Alcántara Téllez Girón y Guzmán, Duque de Osuna. Pues bien, Mario Pena mantiene que Tirso compone su nombre con la T de Téllez con la “ir” de Girón y con la “so” de Osuna. Este es un anagrama quizás completamente absurdo, pero también puede haber aquí un elemento de realidad.

¿Por qué tiene esto alguna importancia? Cuando el rey muere –Felipe III fallece el 31 de marzo de 1621 y pasa al trono Felipe IV– se produce un cambio importante dentro de gobierno. Todos los reyes gobernaban con una especie de equipo o *camarilla*, y al morir el monarca, el nuevo rey de España buscaba nuevas personas para asesorarla, los que pasaban al gobierno y desplazaban a los anteriores. Uno de los primeros actos del nuevo hombre del poder de la corte de Felipe IV, el Conde Duque de Olivares (que muchos de ustedes habrán visto en retratos de Velázquez) consiste en detener al Duque de Osuna, quien había sido Virrey de Nápoles, y tenía una gran experiencia política, sobre todo una visión muy amplia de la política internacional ya que había luchado contra Venecia. Osuna consideraba que había que destruir a Venecia porque la consideraba una gran enemiga de España. No podemos entrar aquí en detalles, aunque debo señalarles que esto tiene una importancia enorme en la obra y vida de Quevedo porque había vivido toda su vida admirándolo: para Quevedo el hombre más ejemplar de la historia era el Duque de Osuna. Pero de repente este grande de España no sólo pierde el poder, sino que pasa a la cárcel y muere allí. Quevedo escribe un soneto espléndido, uno de los mejores sonetos de la lengua española sobre este tema: “Faltar pudo su patria al grande Osuna, pero no a sus defensas, a sus hazañas. Diéronle muerte y cárcel las Españas de quien él hizo esclava

la fortuna.” O sea que el Duque de Osuna conquistó poder para España pero ésta le dio cárcel y muerte.

Al mismo tiempo, pasó algo muy curioso ya que en este tiempo se produjeron una serie de ataques contra Tirso y hoy se piensa que fue precisamente por su relación familiar con los Osuna. Pero sobre todo lo que nos importa a nosotros es lo siguiente: se crea una junta de reformatión y a través de ella el nuevo gobierno de Olivares, el Conde Duque, quiere moralizar y encuentra un primer pretexto para justificar ciertos cambios, afirmando que los altos funcionarios anteriores eran muy corruptos, que eran ladrones, y entonces se inicia una investigación. La junta de reformatión se propone muchas cosas para moralizar al país, y una de sus resoluciones se encuentra en una anotación en los papeles de la junta el 6 de marzo de 1625, que dice: “Maestro Téllez. Por otro nombre Tirso, que hace comedias. Tratóse del escándalo que causa un fraile mercedario que se llama el maestro Téllez, por otro nombre Tirso. Con comedias que hace profanas, da malos ejemplos y por ser caso notorio se acordó se le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos, para que no haga comedias.” Y termina la anotación del Presidente de la Junta: “Y esto se haga luego”.

Sin embargo, como pasaba siempre con todo el aparato burocrático español, una cosa era lo que se ponía en el papel y otra cosa lo que se hacía. Tirso no fue a un monasterio, aunque sí salió de Madrid. Pero, sobre todo, siguió escribiendo, aunque se sintió silenciado, y se sintió más o menos castigado. Por eso se ha dicho que el teatro de Tirso es un teatro de oposición, que en su teatro se ataca a muchas gentes. Sin duda era un hombre indudablemente combativo. Pero ¿qué es lo que va a atacar Tirso? En gran medida va a atacar a ciertos aristócratas, aunque éstos son también gente de su propia clase, por así decirlo, y vamos a ver que en los

ataques de Tirso hay una cierta ambigüedad y hay un cierto drama también.

Ahora quiero referirme a otro aspecto de Tirso, no el familiar aristocrático, no el cortesano, sino el intelectual propiamente. Tirso es un fraile mercedario. Esto tiene importancia pues como les decía, en la España de los siglos XVI y XVII siempre hay que ver a qué orden religiosa pertenece un escritor. Mercedarios son los frailes que rescataban a los esclavos presos y a los cristianos encarcelados en cárceles en Argelia. Recuerden que Cervantes fue rescatado de su cárcel en Argel por los mercedarios. Debe tenerse en cuenta que la orden religiosa de Tirso actuaba también en Sevilla donde había numerosos mercedarios porque allí llegaban muchos esclavos. En este caso se trataba de esclavos de los cristianos –no esclavos de los turcos– y los mercedarios se dedicaban a rescatar a muchos esclavos de los cristianos. Este es un dato interesante, aunque debemos aclarar que se refiere a una época anterior a Tirso, pero no mucho antes, y nos revela la complejidad y los matices de esa España muy tradicional, de la Contrarreforma. Es otro ejemplo de cómo tenemos que tener mucho cuidado cuando se ve la historia humana en formas un tanto mecánicas.

Les recuerdo una anécdota interesante de historia de los mercedarios de la época que se refiere a un indio de la América española que luego llegaría a viajar con los padres peregrinos a Boston en el famoso barco del *Mayflower*. Ese indio había llegado a Sevilla en un barco español desde América, pero los frailes mercedarios lo rescataron y de Sevilla pasó a Inglaterra y luego llegaría a embarcar en el *Mayflower*, en 1620. Les señalo esto como un dato curioso para que vean que los frailes mercedarios rescataban no sólo a cristianos en Argelia sino a un pobre indio en Sevilla que era un esclavo. Es decir, ellos luchaban en contra de

la esclavitud como una indignidad humana y trataban de rescatar los esclavos donde los encontraran.

Por lo tanto, como ven, la orden de Tirso es una de acción, no es una orden de intelectuales como los dominicos, ni es una orden tampoco dedicada a actividades muy diversas como los jesuitas que son profesores, que son hombres de ciencia, que son expertos en muchas cosas, que son tutores de aristócratas, sino que es una orden limitada a un propósito fundamental. Pero también, claro está, todas las órdenes entonces tenían la aspiración de participar en el trabajo de indoctrinación. Tirso, por ejemplo, va a América: es el único escritor español de los que vamos a considerar que estuvo en la América española, ya que vivió en Santo Domingo, en el Convento de la Merced en la isla de Santo Domingo. Luego volvió a España. Pero lo importante es que Tirso como intelectual participaba activamente de las discusiones de su época, dentro de las órdenes religiosas, y por ello tenemos que referirnos al problema fundamental que domina, diríamos, en ese momento a los grupos de intelectuales eclesiásticos universitarios.

Uno de los centros fundamentales del debate filosófico y religioso era la Universidad de Salamanca, lo cual quiere decir forzosamente un centro de grupos eclesiásticos universitarios porque prácticamente todos los profesores eran eclesiásticos de diferentes órdenes, con muy pocas excepciones. Y el gran problema que se discute en Salamanca, y que tiene importancia además en toda Europa, es el problema del libre albedrío y la gracia. Ningún intelectual eclesiástico en particular, y ningún intelectual universitario en la España de esa época podía evitar entrar en este problema porque este era el punto de debate fundamental. ¿Y cuál es la relación entre el libre albedrío y la gracia de Dios y esto en relación con la salvación? Este es un problema que también tiene mucha importancia en la teología protestante. Es el problema intelectual esencial de la época:

¿cómo se salva el hombre? Algunos afirman que el hombre puede salvarse simplemente mediante su voluntad, pero en este caso también hay el problema de las obras que tienen mucha importancia, el problema de la fe. Este es un problema muy complicado que muchos de ustedes habrán estudiado ya.

Pero lo importante que debemos tener en cuenta es que en realidad hay dos escuelas en Salamanca, y durante casi un siglo están completamente divididas. En primer lugar, están los jesuitas que son la vanguardia en este debate en ciertos aspectos, en particular el intelectual jesuita Luis de Molina, y de ahí viene que se les llama los *molinistas*. Afirman que la criatura humana no está determinada completamente para el bien ni para el mal. Vienen a decir que Dios ejerce su presencia en el hombre por la presencia misma del libre albedrío e insisten que el hombre puede salvarse o puede condenarse; es decir no hay predestinación para los jesuitas, sino que el libre albedrío mismo es la presencia de Dios. Dios nos ha hecho libres para decidir entre el bien y el mal.

Aquellos de ustedes que han estudiado literatura francesa o quizás otros aspectos de historia religiosa, recordarán la gran oposición en Francia en el siglo XVII entre los jesuitas y los jansenistas, y la gran oposición entre los jesuitas y Pascal, el escritor y filósofo, porque los jansenistas *creen* en la predestinación del hombre. El hombre tiene que vivir temblando porque el hombre está casi previamente condenado o salvado: por lo menos no puede tener la confianza que su propia acción le puede salvar o condenar, ya que todo depende de un Dios que decidirá en el último momento. En cambio, los jesuitas insisten en decir que el hombre realmente puede hacerse a sí mismo, puede salvarse por lo que llaman “el concurso simultáneo de Dios”. Dios actúa, colabora con el hombre. Esta idea la atacan los tomistas puros, los tradicionalistas de entonces, que son casi siempre dominicos, quienes argumentan que “esto

es darle demasiada autonomía al hombre”. La oposición entre dominicos y jesuitas es muy tajante porque piensan que en realidad el hombre no debe tener tanta seguridad de que se puede salvar, sino que siempre tiene que haber una especie de dependencia de Dios y entonces insisten en lo que podríamos llamar la necesidad de la gracia. El hombre sin la gracia no se salva. El hombre debe estar siempre pendiente de si va a alcanzar o no la gracia de Dios.

Todo esto tiene diversas consecuencias morales y éticas porque quiere decir por ejemplo que una persona humana puede llevar una vida que estima que es una vida santa, pero –según los tomistas– no asegura que se salva. El contraste puede resumirse así: los jesuitas tienen gran confianza en el hombre y alaban un ser de voluntad que se dice “yo voy a ser bueno y me gano el cielo siendo bueno”; los tomistas, en cambio, vienen a decir “no importa que uno diga yo voy a ser bueno, todo depende finalmente de la gracia de Dios”. Los tomistas pensaban que los jesuitas no acentuaban bastante la importancia de la fe en Dios, en la misericordia y bondad de Dios, aunque conciben un Dios terrible y al mismo tiempo bondadoso. Se transforma esto en una polémica enorme que no llega a una conclusión ya que la Iglesia formó lo que se llamó la *Congregación de Auxilis* para estudiar el problema del auxilio de Dios en la salvación del hombre, pero no pudo llegar a un consenso. Estrictamente, todavía hoy en la Iglesia Católica no se ha resuelto este problema por la existencia de muchas filosofías distintas en lucha y en oposición.

Tirso se incorpora a esta lucha y a esta oposición con una obra que es por así decirlo la contrapartida, o la otra cara, pues el burlador es el condenado por desconfiado. De hecho, podríamos argumentar que *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado* son el anverso y el reverso del gran problema filosófico y religioso al que aludimos. Estas obras se escribieron probablemente al mismo tiempo, aunque es imposible

saberlo, pero se sospecha que las escribió Tirso en aquellos años en que estaba castigado, después de la muerte del Duque de Osuna. Pero ¿cuál es el argumento central de *El condenado por desconfiado*? Ya lo dice el título: en esta obra Tirso adopta una posición que podríamos llamar tomista, una posición anti-molinista. ¿Cómo lo sabemos? Lo sabemos por la contraposición de los personajes de esta obra que son un ermitaño que se llama Paulo y un bandido que se llama Enrico. Veán cómo concluye la obra: el ermitaño va al infierno y el bandido va al purgatorio y, luego, al cielo. Es decir, el ermitaño se condena y el bandido se salva. ¿Por qué? Se debe a que el ermitaño es desconfiado mientras que el bandido es creyente en la misericordia de Dios.

El ermitaño adopta su forma de vida, retirado del mundo, porque lo que él quiere es salvarse. Claro, para salvarse lo mejor es aislarse, vivir fuera del mundo, fuera del contacto con los hombres, donde no puede haber pecados. El pecado surge en la relación con los otros hombres, excepto el pecado de Satán, pero éste no es propio de los hombres en general. Entonces el ermitaño dice, metafóricamente: “Yo vivo dedicado a la contemplación, a la oración, no hago mal a nadie, no vivo con los demás hombres, por lo tanto, tengo mi seguridad en la salvación.” El trabaja para su salvación aislado del mundo, en la soledad, pero llega entonces al bosque donde vive, Enrico, un bandido que tiene una vida de criminal. Sin embargo, a partir de ese momento pasan una serie de cosas inesperadas pues llegan unos mensajeros quienes, evidentemente, vienen del más allá, y le indican al ermitaño que probablemente el bandido se va a salvar y que él se va a condenar. Entonces Paulo se interroga: “Pero, ¿cómo es esto? Si yo soy bueno y éste es un criminal. ¿Se va a salvar y yo en cambio me voy a condenar? Pues entonces voy a ser bandido.” ¿Qué pasa entonces? El se hace bandido y finalmente se condena. En cambio, el bandido sigue siendo un gran criminal, aunque finalmente apela a la misericordia de Dios: cree que Dios es el perdón, y finalmente se salva. En cambio, Paulo está herido

porque piensa que él se ha ganado la salvación en todos esos años de soledad y sin embargo no se salvará. ¿Por qué no se salva? Porque en cierta medida le ha traicionado su orgullo: en el fondo no se fiaba de Dios y su misericordia: Quería simplemente ganarse la salvación.

Como ven, ésta es una obra perturbadora y algunas gentes de la época sintieron algo de esto en la filosofía que podríamos llamar tomista, por su simple énfasis en la fe y en la gracia de Dios. En cambio, la obra de *El burlador* ilustra lo contrario: el burlador es condenado por confiado. Don Juan diríamos, es un tomista que se dice “yo voy a burlar mujeres pero como tengo fe en Dios me salvaré.” Digamos que es un gran aprovechado: Don Juan es un hombre que se aprovecha del tomismo o de la filosofía que insiste en la fe porque confía en que habrá tiempo para arrepentirse.

Es probable que Tirso haya escrito *El burlador* antes de *El condenado por desconfiado* pero, en todo caso, son dos obras que están completamente ligadas al mismo problema y debate filosófico. ¿Por qué? Mi opinión es que es porque Tirso no quiere tomar posición, cosa típica del grupo de los mercedarios que eran religiosos que se colocaban en el medio: son molinistas, pero al mismo tiempo son también tomistas. ¿Y cuál es el mensaje teológico del burlador? Es precisamente que hay que tener cuidado porque la misericordia de Dios no es infinita.

Para entenderlas mejor hay que ver a las dos obras en el teatro. Pero lo que sabemos es que, además, hay muchos otros textos de tipo doctrinal donde se ve a Tirso balanceando entre el tomismo y el molinismo, como pasaba con muchos de los intelectuales que no estaban dentro de la orden dominica o dentro de la orden jesuita. Ahora bien, lo cierto es que si bien Tirso escribió esta obra con un propósito teológico, sin duda alguna, también e indudablemente lo hizo con otras intenciones también. En todo

caso, su objetivo no fue la de inventar un mito pues el no podía sospechar que Don Juan iba a convertirse en uno de los grandes mitos literarios del planeta.

Tirso probablemente escribió la obra fundado en el personaje del burlador de mujeres que ya existía en ciertos romances, como ha señalado Menéndez Pidal; es decir, basándose en una cierta tradición literaria previa. Pero el erudito italiano, Mario Pena, tiene otra teoría –quizás absurda pero quizá no del todo descaminada– ya que piensa que *El burlador* es una obra escrita por Tirso en contra de su padre, en contra de Don Juan de Osuna, que era un gran burlador, y de cuyas burlas era producto el propio Tirso!

No olvidemos que Tirso es un hijo natural, pero lo que nos dice el profesor Mario Pena es que, en realidad, las referencias al padre en la obra no siempre son negativas, sino que se pueden interpretar como una especie de esfuerzo por oponerse a ese sistema de vida en que prevalecían los valores masculinos en una España aristocrática.

El hecho real es el siguiente: después de que Tirso descubre e inventa a Don Juan –y no sabía lo que estaba haciendo– a partir de ese momento, Don Juan pasa a Italia, de Italia pasa a Francia, pasa a Inglaterra, pasa a Austria y a otros países de Europa. Pero ¿Qué es lo que hace tan atractivo a Don Juan? En la obra de Tirso hay tres aspectos que funde. El primer tema es el del convidado de piedra, que es el aspecto mágico o sobrenatural. El segundo aspecto es el carácter psicológico del burlador, la psicología de Don Juan, que es quizás lo que más le interesaba a Tirso. El tercer aspecto es que es una obra escrita en contra de los aristócratas sin principios. La caballería se ha hecho desvergüenza en España. Los caballeros han perdido el sentido de la vergüenza.

No creo necesario que ocupemos más tiempo en la obra de Don Juan en si misma sino en sugerir todo lo que implica y, en el hecho quizás paradójico, de que Tirso toca aquí e inventa uno de los temas más modernos. De esa España, donde estaba instalada la Inquisición, sale un mito tan perturbador como es el mito de Don Juan, que sigue perturbando a la imaginación humana. No es como en el caso de Don Quijote una invención literaria que tiene unas posibilidades instrumentales de creación. Cervantes crea la novela. En el caso de Tirso, diríamos más bien que al inventar el mito de Don Juan, el escritor se topa literalmente con algo en sus manos que no esperaba ni remotamente: no sabía lo que había hecho. Pero podemos sugerir que quizás Don Juan será, a lo mejor, aún más eterno que Don Quijote.