

LA OCASIÓN PERDIDA DE LOPE DE VEGA, ANTECEDENTE
NECESARIO DE *EL CASTIGO DEL PENSEQUE* DE TIRSO DE
MOLINA

Miguel Zugasti
IET. Universidad de Navarra

A la memoria de Stefano Arata

A MODO DE INTRODUCCIÓN: DE SOLTEROS Y MAL CASADOS

En la comedia clásica española, igual que en las actuales comedias de Hollywood o Mumbay, el final feliz con la boda o encuentro de los amantes es una regla de oro que pocos autores se atreven a transgredir. Géneros serios como la tragedia o el drama histórico podrán discurrir por otros derroteros, pero la comedia cómica del barroco, ya sea palatina o de capa y espada, concluye en la práctica totalidad de los casos con el feliz casamiento entre el galán y la dama principales, muchas veces secundados por otros secundarios, y aun en ocasiones por el correspondiente criado-gracioso y alguna criada¹. Es el triunfo de la retórica de la felicidad que tan amable resulta al público de ayer o de hoy, quien aplaude mejor la victoria del amor que la del desamor, desengaño, olvido, desdén, muerte... o cualquier otro desenlace infausto.

Avanzando el siglo XVII, conforme la comedia se va estereotipando, nuestros dramaturgos idearán algunas variables que signifiquen leves modificaciones en la resolución de la trama. Así por

¹ Recuérdese cómo Quevedo ironiza al respecto en varios pasajes: *Buscón*, p. 122: «Limitando a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos»; *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, p. 190: «Limitando a los de las comedias a que no acaben en casamientos».

ejemplo en las comedias de figurón el personaje central está cargado de defectos cómicos (suele ser vanidoso, falto de ingenio, defensor de unos valores ya desfasados, pagado de sí mismo, etc.), defectos que derivan hacia su propia ridiculización y la risa colectiva de los demás². En el desenlace estos figurones no alcanzan a la dama que pretenden y suelen quedar solteros, siendo superados por otros galanes más al uso. Esta ley del final feliz tampoco es obligatoria en otro género tardío como la comedia burlesca, donde impera la visión del mundo al revés y su dimensión carnavalesca³.

En esta línea, una tipología interesante de personaje es la que Serralta ha denominado como «galán suelto»⁴, personaje impar que en la distribución final de las parejas se queda suelto (o sea, soltero), un poco por castigo a su papel obstructor del amor y otro poco porque no consigue ganarse las simpatías de los espectadores. Claros ejemplos de esto hallamos en *Lo que pasa en una tarde* (Lope de Vega), *También hay duelo en las damas*, *Los empeños de un acaso* (Calderón), *La Gitanilla de Madrid*, *El amor al uso* (Solís), y otros textos menos conocidos de Claramonte, Rosete Niño, Ruiz de Alarcón, Villaizán... (analizados por Serralta). La soltería final de tales caballeros –siempre a los ojos de la superior ley de distribución de justicia poética– se percibe como una especie de castigo a su actitud general negativa, aunque hay que notar que estamos hablando de terceros o, a lo sumo, segundos galanes, lo cual amortigua bastante su peso en la visión global del desenlace, dominado por la felicidad de las dos parejas principales que sí han logrado casarse. Así, una estructura pentagonal formada por tres hombres y dos mujeres concluye de la única manera posible, uniendo cuatro vértices en dos bodas y quedando suelto el quinto.

Aunque dejar soltero a un primer galán, sin salirnos del ámbito de la comedia cómica, implica más riesgos que hacerlo con un segundo o tercero. Hay que esgrimir razones de peso para justificarlo, cuidando siempre de que tal castigo no aparezca como excesivo a ojos del público. Una opción válida es la que presenta Ruiz de Alarcón en algunas de sus comedias de enredo, no exentas de tintes moralizantes. Me refiero a los desenlaces de piezas como *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* o *El desdichado en fingir*, donde sus protagonistas masculinos reinciden en vicios censurables como la

² Para el mejor conocimiento de este tipo de comedias remito a dos trabajos pioneros como son los de J. R. Lanot y M. Vitse (1976) y Lanot (1980).

³ Sobre las particularidades de este género han disertado García Lorenzo (1977 y 1982), Serralta (1980), García Valdés (1991), y Arellano (1995, pp. 641-59).

⁴ Serralta, 1988.

mentira y la murmuración o maledicencia. No son pecados capitales o errores trágicos que les aboquen a un final patético, pero sí son merecedores de un correctivo o castigo admonitorio, y este consistirá en la pérdida de sus amadas, quedándose solteros los caballeros a la vez que observan cómo ellas dan la mano a sus rivales. Ejemplos calderonianos, muy semejantes a los ya citados, se localizan en *Hombre pobre todo es trazas* y *El astrólogo fingido*, donde los galanes principales –ambos llamados don Diego– también pierden a las mujeres que pretendían. En estos textos actúa con eficacia el principio de justicia poética y el espectador asume bien la solución ideada por el dramaturgo: es un merecido castigo a la permanente mentira en que viven tales don Diegos, desdoblando su personalidad el uno y fingiéndose astrólogo el otro, con el objeto de montar un engaño que elimine de la competencia amorosa a sus oponentes masculinos. Así, serán justo estos rivales directos quienes acaben emparejándose con las damas en cuestión, primando su noble sentido del amor sobre las argucias, trapacerías, malas artes y supuestos poderes astrológicos de los otros. Ambos dramaturgos (Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca) se mantienen aquí en los límites de lo cómico (todos los protagonistas implicados, si bien son mentirosos, fingidores y murmuradores, no dejan de tener su algo de simpatía y atractivo de cara al espectador), pero ello no obsta para que quede patente la ejemplaridad de los desenlaces con el reparto de premios y castigos según los comportamientos de cada cual. Véanse al efecto estos versos con que concluye Calderón *Hombre pobre todo es trazas*:

RODRIGO	¿De qué, di, te habrá servido ser <i>el hombre pobre trazas</i> , si al fin te dejamos todos?
DIEGO	De mucho, si en ellas halla desengaño el que es cuerdo mirando en mí castigadas estas costumbres, porque escarmentando en mis faltas perdonen las del autor. (p. 233)

Una variante muy curiosa y paradójica, apuntada por Serralta⁵, resulta ser aquella en la que el protagonista termina, sí, casándose, pero con una mujer inferior o impropia para él, lo que no supondría recompensa sino penitencia. Esto ocurre en *Galán, tramposo y pobre* de Salas Barbadillo, donde el hombre a que se refiere el título

⁵ Serralta, 1988, p. 89.

lo, tras fracasar en sus intentos de casamiento elevado, acaba haciéndolo con una antigua esclava. Tal ejemplaridad se manifiesta, de modo igualmente rotundo, en ciertas piezas tempranas de Lope como son *La ingratitud vengada* o *El caballero del milagro*: los protagonistas, en ambos casos (Octavio en uno y Guzmán en otro), se quedan solteros y con la mácula de villanos o cobardes; es el justo pago que reciben por su actitud ingrata hacia las mujeres, a las que no dudan en engañar o sacar su dinero siempre que pueden⁶. Como bien dice Serralta: «En general el casarse al final de una comedia de enredo [...] es una recompensa, y correlativamente el no casarse se considera casi siempre para un miembro de la nobleza algo más o menos degradante»⁷. Todos los desenlaces que vengo comentando pueden aceptarse sin esfuerzo como correctos, sin que quede ninguna sensación de que el galán ha sido penalizado en exceso, dadas las tachas que emborronaron su comportamiento.

Pero las cosas no ruedan siempre así, siendo posible localizar algunos textos (bien es cierto que muy pocos) con finales cuanto menos imperfectos, donde el galán principal recibe un castigo que puede interpretarse como excesivo o inadecuado para sus méritos. Tratando de ponernos en el punto de vista del público del seiscientos, creo que esto es lo que ocurre con *La ocasión perdida* de Lope de Vega y *El castigo del penseque* de Tirso de Molina. Los caballeros protagonistas de ambas comedias pierden una ocasión inmejorable de hacer una buena boda al no lograr emparejarse con sendas damas de rango superior: una princesa y una condesa respectivamente. No es que al final ellos se queden sueltos, pero la solución que se les aplica –casarse con otra dama diferente de la pretendida– deja un amargo regusto de derrota, o, en palabras de Cattaneo, «una sensación de imperfección, una conciencia de arbitrariedad» o «desilusionada melancolía»⁸ que el espectador de la época no dejaría de percibir.

⁶ Ver Dixon, 1996, p. 197.

⁷ Serralta, 1988, p. 89. Pero como siempre ocurre en el teatro clásico español, toda regla tiene su excepción; recuérdese por ejemplo el final de *La entretenida* de Cervantes, donde se insiste en «que acaba sin matrimonio / la comedia entretenida» (p. 630), línea que más tarde repetirá Rojas Zorrilla en *Lo que son mujeres*, p. 211: «Y don Francisco de Rojas / un vitor solo pretende / porque escribió esta comedia / sin casamiento y sin muerte». Sobre la particularidad de los desenlaces de este último autor ver Cattaneo, 2000.

⁸ Cattaneo, 1991, p. 117.

«LA OCASIÓN PERDIDA» DE LOPE DE VEGA

Quizás sea oportuno plantear siquiera brevemente los argumentos de estas dos comedias en aras de perfilar sus paralelismos y diferencias. El galán principal de *La ocasión perdida* es el caballero español don Juan de Haro, quien, en compañía de su criado Hermandillo, llega a Bretaña en una situación de gran peligro, siendo socorrido *in extremis* por Rosaura. Esta se enamora inmediatamente de él, pero ella es la princesa de Bretaña y el decoro y la diferencia social no le permiten mostrar sus sentimientos a las claras, de ahí que recurra a una de sus damas de compañía, llamada Doriclea, para que se finja enamorada de don Juan y se cite con él por las noches. Aquí nace el enredo: el español acude puntualmente a las entrevistas, aunque siempre engañado, pues él cree que está hablando con Doriclea y sin embargo lo está haciendo con Rosaura. Las cosas se complican con la llegada a la corte bretona de dos nuevos galanes (el rey de León y Feliciano) y con el cambio sentimental de Doriclea, que a base de fingirse enamorada de don Juan acaba queriéndole de verdad. Tras dos meses de coloquios y galanteos nocturnos, ambas damas provocan el final de esta situación marcando sendas citas definitivas con don Juan, en el jardín y por la noche⁹, a fin de entregarse a él y forzar el matrimonio. Pero las leyes del enredo y la mala suerte harán que quienes de verdad concurren a los encuentros sean los otros dos varones, ganándole ambos la ocasión por la mano al protagonista. Este, a pesar de la doble cita, pierde tanto a Rosaura como a Doriclea, que se casan con el rey de León y Feliciano respectivamente.

Tal y como reza el título de la comedia, la ocasión perdida es manifiesta. Asistimos a un castigo cruel y desproporcionado para los méritos de don Juan, castigo que Lope amortigua malamente al final haciendo que el rey lo prometa con su hermana Armesinda, a quien el caballero español había querido tiempo atrás, en la prehistoria de la comedia, cuando vivía en León. Nuestro desafortunado protagonista, en verdad, no queda suelto, pero el matrimonio de urgencia que se le ajusta con una dama que nunca sale a escena, por muy hermana del rey que sea, deja un poso amargo que no compensa la enorme desilusión de haber perdido tanto a la princesa Rosaura como a la noble Doriclea.

⁹ En la comedia española el jardín funciona muy a menudo como el espacio idóneo para el deleite sensual y el goce por excelencia; ver al respecto mi trabajo sobre el jardín en Tirso, en prensa.

Creo que esta es una lectura posible de la comedia que, *grosso modo*, coincide con la de Cattaneo, aunque difiere radicalmente con la hecha por Di Pastena. A este estudioso, integrante del grupo ProLope, se debe la única edición crítica que hoy existe de *La ocasión perdida*, trabajo tan loable como necesario que sirve para acercarnos el texto lopiano en las mejores condiciones posibles. Di Pastena, primero en el prólogo de su edición y luego en un artículo reciente¹⁰, hace el análisis más pormenorizado que conozco de la comedia, atendiendo a su transmisión textual, carácter paremiológico del título, desarrollo de la acción, métrica, etc., pero discrepo de su interpretación del final de la comedia, que lo ve perfecto y razonable:

En *La ocasión perdida* el proverbio no se reduce a mero detalle estilístico, que trasciende el valor de puro exorno. Sin embargo el desenlace de la comedia dispensa plena satisfacción a los personajes principales, ofreciendo a cada uno de ellos sendas compensaciones por la *ocasión perdida*.

La ocasión, por así decirlo, *natural*, acaba imponiéndose y cada uno de los personajes principales se casa según su condición social y el estamento que le corresponde [...]. En particular, quien ve compensada su conducta noble y siempre leal es Juan de Haro, que consigue la mano de su antiguo amor, la infanta Armesinda¹¹.

Vistas así las cosas parece que el título más bien debiera ser la ocasión ganada, pero opino que Lope apuesta por lo contrario, por dejar claro que don Juan de Haro la ha perdido. Estructuralmente hablando estamos ante una comedia pentagonal, con tres galanes y dos damas: don Juan es el galán 1, el rey de León el galán 2 y Feliciano el galán 3; en el mundo de las damas Rosaura es la dama 1 y Doriclea la dama 2; niveles distintos corresponden al criado-gracioso Hernandillo y al conde Arnaldo, este como antagonista¹²; otros personajes más secundarios todavía son algunos caballeros de las cortes de Bretaña y León, así como ciertos villanos que entonan los cánticos del mayo (en este grupo de rústicos el Fénix nos hace un guiño de autoría, encontrándonos con un Belardo y una Lucinda que van a casarse, nombres que sabemos actúan como seudóni-

¹⁰ Di Pastena, 1998 y 2000.

¹¹ Di Pastena, 2000, citas en pp. 110 y 116.

¹² El conde Arnaldo al principio era amigo de don Juan, pero luego, al descubrir que el español es el galán preferido por la princesa Rosaura (con quien él, en su fuero interno, anhela casarse), desea matarlo.

mos de Lope de Vega y Micaela de Luján¹³). Lo significativo es que el galán 2 se casa con la dama 1 y lo mismo hace el galán 3 con la dama 2. El galán 1, pretendido por las dos mujeres, las pierde a ambas, víctima inocente del enredo y de su caballerosidad: no duda en proteger a su rey cuando lo ve en peligro (a pesar de que este había ordenado matarle tiempo atrás por sospechas –infundadas– de traición). Lope castiga en demasía a este personaje que no es culpable de nada, salvo quizás al inicio de una ligera timidez para con las damas que pronto supera. Es como si no se hubiera atrevido a casarlo con la princesa Rosaura dada la diferencia de rango entre ambos, reservándole para ella a un igual suyo como es el rey de León. Esta podría ser una razón, pero no la veo justificable del todo: recuérdese que en la solución final (parcheo de urgencia) quedan emparejados don Juan y la infanta Armesinda, con lo que el salto estamental es el mismo (a pesar de lo arriba afirmado por Di Pastena). Por otra parte Lope no hace ascos otras veces a mitigar la diferencia social valiéndose de trucos como una falsa anagnórisis: recuérdese *El perro del hortelano* y la mentira inventada sobre el padre de Teodoro para poder casarlo con la condesa Diana en concepto de igualdad. Desde mi punto de vista Lope de Vega desecha aquí todas las soluciones fáciles o esperables y apuesta por una opción arriesgada, quizás experimental, como es la de privar al galán principal de una merecida dama, pues no solo pierde a Rosaura sino también a Doriclea. Nos hallamos en la frontera de los siglos XVI y XVII (la comedia se escribió entre 1599 y 1603, quizás más cerca de la primera fecha que de la segunda¹⁴) y Lope está perfilando la fórmula de la comedia nueva, haciendo tanteos para observar cómo reacciona su público. No tenemos idea de esta reacción, pero Lope no debió quedar muy satisfecho del resultado pues, que sepamos, no reincide en este tipo de desenlaces «imperfectos» (por emplear el término de Cattaneo).

¹³ Lope de Vega, *La ocasión perdida*, vv. 2853-54: «Torindo.- Belardo y Lucinda, / ¿casaranse? Todos.- Sí». Para los disfraces y seudónimos literarios de Lope de Vega remito a los estudios de Morley, 1951, pp. 429-34, y Lapuente, 1981; para las comedias del tipo Belardo-Lucinda ver Bruerton, 1937.

¹⁴ Ver S. G. Morley y C. Bruerton, 1968, pp. 50 y 81-83; Di Pastena, 2000, p. 113.

«EL CASTIGO DEL PENSEQUE» DE TIRSO DE MOLINA

Alrededor de una década después, hacia 1613-1614, parece que Tirso de Molina escribió *El castigo del penseque*¹⁵. Tiempo más que suficiente para presenciar alguna representación de la obra lopianiana en cualquier corral español, o también para leerla en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, primera edición en 1609 (Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez), con reediciones en 1611 (una en Valladolid, otra en Barcelona y otra en Amberes) y en 1612 (Lisboa)¹⁶. En esta pieza Tirso, como Lope, vuelve a privar al primer galán de la ocasión inmejorable de casarse con la dama principal, la cual le superaba en alcurnia.

Como en el caso anterior, creo que puede ser pertinente un apretado resumen de la acción. Esta se ubica ahora en la ciudad flamenca de Momblán, capital del condado de Oberisel¹⁷, adonde llegan el caballero español don Rodrigo Girón y su lacayo Chinchilla. Desde el primer instante don Rodrigo es confundido con el ausente Otón, siendo recibido con grandes muestras de alegría por parte de Liberio y Clavela, sus supuestos padre y hermana. Empieza a nacer en él su amor por Clavela, la cual siente también una fuerte inclinación hacia su hipotético hermano, idea que trata de desterrar por todos los medios (tema del incesto). Pronto conocerá Rodrigo/Otón a la condesa Diana, quien le nombra su secretario, momento a partir del cual surge la pasión amorosa entre ambos, eje

¹⁵ En los versos 764-73 de la comedia se habla de Cervantes y de sus *Novelas ejemplares* (publicadas en 1613), así como de la futura segunda parte del *Quijote* (1615). He aquí el pasaje: «*Don Rodrigo.- ¿Hay sucesos semejantes? / Chinchilla.- Cuando lo llegue a saber / Madrid, los ha de poner / en sus novelas Cervantes. / Aunque en el tomo segundo / de su manchego Quijote / no estarán mal, como al trote / los lleven por ese mundo / las ancas de Rocinante / o el burro de Sancho Panza*». Ante la carencia de una edición crítica de esta comedia, opto por citar a partir de la príncipe, que se halla en el tomo *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* [Primera parte], Sevilla, Francisco de Lira, a costa de Manuel de Sandi, mercader de libros, 1627, fols. 159-82. Mi intervención ha consistido en la modernización de grafías sin relevancia fonética, en la puntuación de acuerdo con los criterios actuales y en la numeración ordenada de los versos. Más precisiones sobre la cronología ofrece B. de los Ríos en su prólogo a la comedia, pp. 663-64.

¹⁶ Ver S. Iriso y E. Laplana, 1998. Existió además otra edición madrileña de la *Segunda parte* en 1618, pero para esta fecha Tirso ya había escrito su comedia.

¹⁷ Distinta es la procedencia de ambos topónimos: mientras que Oberisel remite de forma inequívoca al estado de Over-Issel (lo cual ya fue notado por Hartzzenbusch), Momblán parece ser que está tomado de un lugar de Tarragona, La Guardia de Montblanch, donde la orden mercedaria tenía una iglesia desde el siglo XIII. Este nombre volverá a citarse en *Quien calla otorga*, *Averigüelo Vargas* y la novela *El bandolero* (ver Nougué, 1973).

argumental de la trama. El desarrollo de este amor está plagado de problemas e inconvenientes: Diana tiene otro firme pretendiente como es el conde Casimiro, su igual, pero en su fuero interno prefiere al español, aunque sea inferior; solo espera que Rodrigo/Otón sea audaz y dé el paso definitivo que ella, como dama que es, no puede dar para consolidar su amor. Pero don Rodrigo no logra acallar su conciencia de inferioridad respecto a la condesa y se debate ante la duda de suponer si es él el preferido de Diana o si bien lo será el conde Casimiro. Al final resultará que ha carecido del ingenio necesario para interpretar bien el ambiguo comportamiento de Diana y la pierde irremisiblemente en favor de Casimiro. Sobreviene después la frustración total del español, quien revela su verdadera identidad y acaba casándose con Clavela, en lo que tiene un amargo sabor de plato de segunda mesa, pues debido a su apocamiento y falta de resolución pierde la dorada oportunidad de hacerlo con la condesa.

DE LOPE A TIRSO: CONCOMITANCIAS, PARALELISMOS Y DIFERENCIAS

La primera y más sustancial concomitancia que se da entre estas dos comedias es que ambas pertenecen al mismo género: la comedia palatina, de tono cómico. Este hecho ya acarrea una serie de rasgos definitorios tales como ubicar la acción fuera de España, con una cronología imprecisa que mira más bien hacia el pasado en busca de una cierta vaguedad e inconcreción; los espacios escénicos preferidos serán los salones palatinos y lugares adyacentes como el jardín o el terrero; ingrediente capital es el enredo, para cuya potenciación se busca constreñir en lo posible los elementos de tiempo y lugar: esto es, la peripecia se concentra en unos pocos días (dos o tres) y en un espacio muy marcado (dentro de palacio y en sus alrededores¹⁸); los protagonistas pertenecen en su mayor parte a la alta nobleza (duques, condes, marqueses, reyes...) y ostentan una onomástica significativa, podríamos decir que altisonante (Rosaura, Diana, Doriclea, Clavela, Arnaldo, Casimiro...), alejada de los nombres comunes y corrientes. Otro rasgo afín en estos textos, y que resultará decisivo, es que el personaje principal es un español que llega solo (con la única compañía de su lacayo) a tierras extranjeras, donde pronto hallará oportunidad de medro¹⁹; por último

¹⁸ Ver Zugasti, 1998a, pp. 125-29.

¹⁹ Tal y como apunté en otro trabajo (Zugasti, 1998b, p. 346), una situación muy frecuente en la comedia palatina es que en medio del ambiente de las cortes europeas en que se mueven los parámetros del género, los dramaturgos gustan no pocas veces de hacer que el protagonista principal sea un español que exhibe su

cabe citar al criado o gracioso, que hace las veces de confidente y consejero de su señor (aunque en ocasiones estorba más que ayuda) y que es el agente cómico por excelencia.

Sobre estas mimbres construyen Lope y Tirso sus dos comedias; entiendo que son afinidades o concomitancias derivadas del género a que se acogen y que por sí mismas no presuponen ningún contacto entre ambos textos. Es más, hay muchas otras comedias palatinas que se rigen por idénticos parámetros, lo cual nos habla de la fecundidad del género y no de relaciones de dependencia entre obras concretas. Dejando esto bien claro, conviene precisar que a partir de esta base los paralelismos entre *La ocasión perdida* y *El castigo del penseque* son notables, empezando por el perfil del protagonista principal (galán 1).

Este no es un alto noble español, sino un caballero, de nombre corriente en su país (Juan, Rodrigo), aunque adornado con un apellido que habla bien a las claras de su linaje y prosapia: don Juan de Haro y don Rodrigo Girón respectivamente²⁰. La situación inicial en que ambos se encuentran es de extrema dificultad: don Juan de Haro llega a las inmediaciones de la corte bretona junto a tres caballeros leoneses, portando una carta secreta del rey de León; la abren siguiendo las instrucciones y para su sorpresa advierten que el rey ordena a los otros caballeros que den muerte a don Juan, en castigo por unos supuestos amores con la infanta Armesinda; ante situación tan apurada, la suerte de don Juan cambia de signo al recibir la inesperada ayuda de Rosaura, mujer varonil que pone en vergonzosa fuga a los ofensores con un venablo. Tras la refriega sale a escena el criado-gracioso Hernandillo, que ya no se alejará de

galantería por doquier y cautiva a las damas. Es una reivindicación de lo hispano que supongo agradaría bastante al público de la época; tal y como expresa una dama en *El castigo del penseque*: «¿Qué no rinde y vence / la gala y valor de España?» (vv. 2167-68).

²⁰ La crítica ha disertado con prolijidad sobre la relevancia de estos nombres: en el caso de *La ocasión perdida* tenemos a don Juan de Haro, que Lope reutiliza en otras comedias como *La serrana de la Vera* y *Los comendadores de Córdoba*; los Haro descienden de Vizcaya y a mediados del XVI ya eran marqueses del Carpio, de ahí quizás el gusto de Lope Félix de Vega Carpio por citarlos (Di Pastena, 2000, pp. 110-13). En *El castigo del penseque* hallamos el nombre de don Rodrigo Girón, interpretado de modo muy diverso por la crítica: B. de los Ríos (1928, pp. 22-26) identifica al personaje con el gran duque de Osuna, a quien Tirso supuestamente satirizaría aquí, idea en la que insistirá años después, en su edición del teatro tirsiano (vol. I, pp. 663-75 y 1399-1411); discuten esta teoría Avrett (1939) y W. Wilson (1943 y 1944); para este último incluso el fraile Mercedario fue un firme defensor de la casa de Osuna.

su amo en el resto de la obra. En la comedia tirsiana don Rodrigo Girón arriba a Momblán (Países Bajos) tras naufragar su navío, sin dineros y cargado de pesares: «Desdichas grandes / me persiguen estos días. / No hay remedio, ¿qué he de hacer?» (vv. 88-90²¹); no tiene dineros ni siquiera para alojarse la primera noche, pero pronto le llega su particular golpe de suerte: por su parecido físico es confundido con Otón, ausente durante tres años por problemas con un poderoso; esta feliz e inverosímil casualidad hace que pronto se vea abrazado por sus supuestos padre (Liberio) y hermana (Clavela), quienes lo alojan en su casa; la primera reacción de don Rodrigo es aclarar el entuerto, pero los avisos de Chinchilla (el gracioso-lacayo que siempre permanece junto a él) le disuaden de hacerlo, pues con el trueque obtienen la comida y casa que les faltaba. Por si esto fuera poco, su nueva familia le conduce ante la presencia de Diana, titular del condado de Oberisel, de donde prenderá la mecha de su mutuo amor.

Los paralelismos son también apreciables en el caso de la principal protagonista femenina (dama 1). La Rosaura ingeniada por Lope es nada menos que princesa de Bretaña; está soltera y se ve presionada por sus cortesanos para tomar estado, a lo cual ella se resiste con empecinamiento, mostrándose esquiva a no pocos reyes (v. 1047). Y es que esta Rosaura no se niega a contraer matrimonio, sino que anhela hacerlo a su gusto, por amor: «Me dijo que ella amara / si hallara igual a su gusto. / Y que como pretendía / tener marido a contento, / dilataba el casamiento / que su reino le pedía» (vv. 483-88), idea que será reiterada varias veces más: vv. 2083-84, 2116-17, 2404 y 2618-19. Pasando ahora al texto tirsiano, el caso de la condesa Diana no difiere mucho de este: es viuda reciente y soporta la insistencia de su hermano para que se case con el conde Casimiro, cosa que ella desecha en aras de mantener su libertad e independencia: «Yo he quedado escarmentada / y con deseo infinito / de no vivir mal casada» o «Cansada de estar casada / estoy. ¡Gracias a los cielos / que no lloro despreciada / ya desdenes, ya desvelos / de una afición mal pagada!» (vv. 521-23 y 589-93; ver asimismo vv. 617-20, 1076-77 y 1258-59).

Tamaño posicionamiento de estas mujeres cambia de modo radical cuando conocen al galán español: la princesa Rosaura, tras socorrer a don Juan, se enamora de él y, en un primer soliloquio (soneto, vv. 335-48), ya lo tilda de sirena que mueve sus sentidos,

²¹ Ver también vv. 67-71: «*Chinchilla*.- A Flandes hemos llegado, / no nos llores duelos ya. / *Don Rodrigo*.- ¡Si en él no nos va más bien / que en Madrid, buena venida / hemos hecho, por mi vida!».

para confiarse luego sin tapujos a una dama de la corte (Doriclea) y declarar que «traigo en el alma una pena» y «lo menos que he perdido / es toda el alma por él» (vv. 508 y 535-36; ver más adelante vv. 577-88). Rosaura se interesa por el bienestar de don Juan en la corte y, a través de su criado, le hace llegar unas joyas para que las venda y pueda acomodarse (vv. 897-99), signo inequívoco de su favor. Por otro lado, el encuentro entre Diana y don Rodrigo provoca efectos similares: la condesa, en otro monólogo (soneto, vv. 1076-89), ya se siente pupila de amor y melancólica (v. 1107); no cesa de elogiar a nuestro caballero (vv. 1187-96, 1209-11) y acaba confesándose a sí misma que lo ama (vv. 1245, 1405, etc.). Tampoco tarda en darle claras muestras de su favor, nombrándole su secretario personal (v. 1026) y luego dándole un abrazo (v. 1367) en pago por su valentía (derrota de las huestes de Casimiro que sitiaban la ciudad).

En ambos casos la dama es de rango muy superior al galán, lo que plantea no pequeños inconvenientes, pues hay que mantener el debido recato o decoro. Así, Rosaura expresará que:

Aunque yo, amor, os amé
y de amarme causa os di,
no por eso el ser perdí
que de quien soy heredé.
Procedo en mi justo amor
con el debido recato
porque amor, si crece el trato,
pierde el respeto al honor. (vv. 1279-86)

Pero del dicho al hecho hay un trecho y su decisión de amar a don Juan está tomada: solo espera la coyuntura favorable del lugar y la hora. Tales vacilaciones, en el caso Diana-don Rodrigo, son mucho más agudas y reiteradas, pues ella se debate entre dar cabida a sus sentimientos o desecharlos por indecorosos, ya que no se le oculta la inferioridad en la escala social del español: «¡Que a un criado / tenga yo amor! El verle me enloquece» (vv. 1421-22). Cara a los demás, Diana se impone la dura ley del silencio, pues no puede declarar abiertamente su pasión²²; esta pugna entre el decir y el no decir le provoca un gran desasosiego interior, al que dará rienda suelta en los veinticuatro apartes y seis soliloquios que de-

²² Para el examen concreto del tema del silencio en este y otros personajes tir-
sianos remito a Béziat, 1995, y 1996, pp. 189-335.

clama a lo largo de la comedia²³. Aun con todo, su objetivo de ahora en adelante está bien claro: hacerle sabedor a don Rodrigo de su pasión e instarle a que dé el paso definitivo, para lo cual habrá que superar los obstáculos de no pecar ella de desenvuelta ni él de apocado o tímido, obstáculos que solo pueden sortearse a base de ingenio.

Planteadas así las líneas maestras de la trama en lo atañadero al galán 1 y la dama 1 de *La ocasión perdida* y *El castigo del penseque*, toca ya hablar de la dama 2 y de los galanes 2 y 3. En el texto lopiano el papel de segunda dama le corresponde a Doriclea: ella acompaña a la princesa Rosaura en la corte y desde el primer instante conoce la inclinación de su señora, de ahí que le advierta «que este hombre es desigual / de quien eres» (vv. 613-14); por su parte ella quiere bien a Feliciano, a quien asegura que «no hayas miedo que te deje / por las águilas más altas» (vv. 461-62). Doriclea es el instrumento del que Rosaura decide valerse para cultivar su amor hacia don Juan de Haro; esta, para preservar su honor, recurre a un «engaño» (v. 618) o «invención rara» (v. 632) que será el origen del enredo: obliga a Doriclea a fingir que quiere a don Juan, mirándole coquetamente a los ojos y escribiéndole papeles para verse a solas, con el fin de «que te hable esta noche, y yo / sola estaré disfrazada / adonde le pueda hablar / pensando que habla contigo» (vv. 695-98). Doriclea, tras tímidas protestas (su honor también puede verse en entredicho, ella quiere a Feliciano y no desea que este sospeche, etc.), tiene que obedecerla, pues el buen nombre de la princesa está por encima del suyo propio. Inicia así el enamoramiento del español desplegando todas sus artes femeniles (miradas intensas, palabras tiernas, suspiros, favores, lágrimas²⁴...), culminando con la entrega de un billete donde le emplaza para la primera cita: «Te suplico, por lo que debes a español, vengas esta noche a la puerta del jardín de palacio, donde podrás hablarme y entretenerme» (papel tras el v. 924). Don Juan, como no puede ser de otra manera, acude a esta y a futuras citas nocturnas, aunque siempre con el engaño de creer que habla y se enamora de Doriclea, cuando en realidad lo está haciendo de Rosaura. El juego del amor sufre otro giro cuando Doriclea, a base de simular que quiere a don Juan, acaba enamorándose de verdad, pasando de lo fingido

²³ Sus soliloquios se ubican en los siguientes versos: 1076-89 (soneto), 1951-58 (romance), 1972-75 (romance), 2155-84 (décimas), 2636-49 (soneto) y 2682-89 (redondillas).

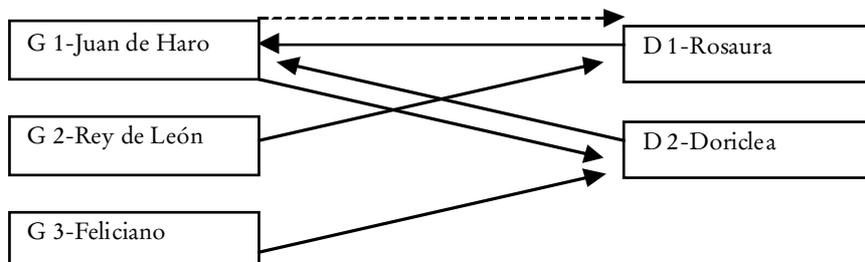
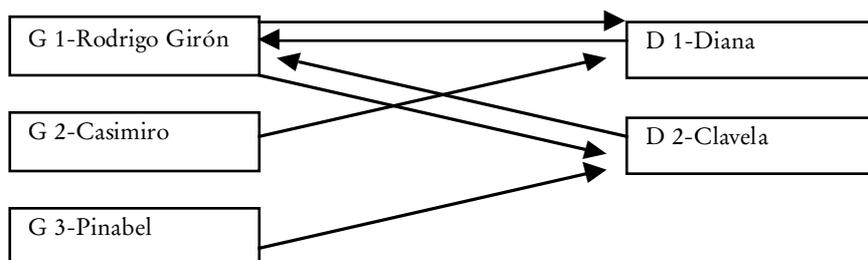
²⁴ Lope concentra todo el catálogo de este arte de la seducción en los vv. 664-85.

a lo verdadero (vv. 1951-55, 2031-35 y 2763-72). A partir de este momento su táctica será ganarse al español arrebatándoselo a Rosaura, para lo cual no duda en favorecerlo con un abrazo (v. 1966). Así las cosas, un nuevo damnificado va a ser el galán 3 (Feliciano), que corre serio peligro de verse desplazado.

Recordemos ahora que en la comedia de Tirso de Molina la dama 2 se llama Clavela, quien supone que es hermana de don Rodrigo por su parecido físico con Otón. Esta dama también tiene un «pretendiente oficial», por decirlo de algún modo, que es Pinabel (galán 3). Las cosas cambian para ella con la llegada a su casa del español, a quien da un abrazo como hermano, pero algo batalla en su corazón que le empuja a quererle de otro modo: prueba de su estado de ansiedad son los dieciséis apartes y cuatro soliloquios²⁵ en los que se transparenta su amor y desazón. Su lucha interior se escinde en varios flancos: de un lado ha de desterrar su pasión secreta por don Rodrigo, a quien ella considera su hermano, pero no lo logra; de otro lado los celos le instan a rivalizar en lo posible con la condesa Diana para que esta no se case con el español; por último habrá de emplear cuantas artes dilatorias se le ocurran para retrasar *ad infinitum* su compromiso con Pinabel.

En el plano de los galanes secundarios las cosas son más sencillas. En *La ocasión perdida* el galán 2 es el rey de León, quien se ha enamorado de oídas de Rosaura y entra en la corte bretona de incógnito, disfrazado de embajador de sí mismo que porta cartas con propuesta oficial de matrimonio para la princesa. Esta posterga la contestación, pero aprovecha para hacerle preguntas sobre el linaje de don Juan de Haro, quedando satisfecha con las respuestas. El galán 3, como queda dicho, es Feliciano, que desde hace seis años corteja a Doriclea. En *El castigo del penseque* el galán 2 es el conde Casimiro, quien casualmente aparece también disfrazado como embajador de sí mismo con documentos oficiales solicitando la mano de la condesa Diana. Esta lo rechaza con rotundidad y él se violenta, cercando la ciudad de Momblán con su ejército, pero es derrotado. El galán 3, recuérdese, es Pinabel, enamorado de Clavela pero que no se ve correspondido. Un esquema de esta fase inicial de la trama en ambos textos podría ser:

²⁵ Los monólogos de Clavela se localizan en los siguientes versos: 1090-1103 (soneto), 1522-50 (décimas), 1567-94 (redondillas) y 1850-62 (redondillas).

La ocasión perdida*El castigo del penseque*

Sobre este planteamiento pentagonal de ambas comedias, puestas ya sobre la mesa las cartas de los principales actantes, girará la máquina del amor y el deseo, atrapando en sus redes a todos y cada uno de ellos. La situación del galán 1 es muy similar en los dos casos: don Juan y don Rodrigo, sin saberlo, son punto de mira de dos damas cada uno, las cuales compiten entre sí por su conquista. En una primera fase ellos no se enamoran de la dama 1, sino de la dama 2: don Juan se encuentra al inicio con Rosaura y recibe su ayuda; se entera de que es la princesa de Bretaña y la acompaña a la corte, pero allí se prenderá de los ojos de Doriclea y no de otros (vv. 724, 727-29, etc.), si bien ignora que esta finge su amor a instancias de aquella. Los coloquios nocturnos se prolongan durante dos meses, desconociendo en todo momento el español que su verdadera interlocutora es Rosaura y no Doriclea. El caso de don Rodrigo es distinto: él ve primero a Clavela y se apasiona por ella (vv. 818-22), pues sabe mejor que nadie que no se trata de su hermana, aunque poco después quedará cautivado por la condesa: «¡Qué hermosa

mujer!», «Ya la condesa Diana, / leyendo sus bellos ojos, / me ha dicho cosas por ellos / divinas» (vv. 1022 y 1432-35). Así, mientras don Juan se apresta para galantear a una sola mujer (Doriclea, aunque con el consabido enredo de ser en realidad la princesa Rosaura), don Rodrigo vacila entre dedicarse a Clavela (la ve como su igual) o a Diana (la sabe superior y por eso tiene dudas de ser correspondido).

En *La ocasión perdida* Lope apunta el rasgo de la timidez de don Juan de Haro varias veces: primero con la infanta Armesinda («No tuve yo atrevimiento / para igualar a sus partes; / que amor no quiere más honra / que vivir con sus iguales», vv. 192-95) y después con Doriclea («temo, tiemblo y, si porfío, / luego me da un sudor frío / de la cabeza a los pies», vv. 1212-14), pero sin lugar a dudas será el criado Hernandillo quien, desde un punto de vista práctico y materialista, le reproche su cortedad y apocamiento por llevar dos meses entrevistándose cada noche con la dama y no haberla gozado todavía:

Está loca
esta mujer que con toca
te habla, mas pienso yo
que quiere que la destoques.
Tú eres un lindo cobarde;
mira que amor, cuando arde,
ni teme reyes ni roques. (vv. 1192-98)

Deja tanta cortedad. (v. 1223)

Estaste bobeando, que no hubiera
quien ya no hubiera este portillo roto. (vv. 1535-36)

Don Juan se convence de que debe actuar en el sentido apuntado y en la siguiente entrevista con su dama decide apremiarla: «Abrid, mi bien, el jardín», «dadme esas manos hermosas» (vv. 1263 y 1267), consiguiendo por fin la esperada respuesta de Rosaura:

Digo que mañana quiero
que veáis que por vos muero
y mi amor al vuestro iguala.
Si la noche fuere oscura,
de aqueste jardín saldré
y en ese campo estaré
con vos. (vv. 1344-50)

A partir de aquí los acontecimientos se desbocan y nuestro caballero pierde el control de la situación; no reincide más en la timi-

dez, pero comete el error de comunicar el dato de la cita –confundido por la noche– a un caballero que lo creía su amigo (vv. 1399-1402), lo cual desencadena la espiral de celos y envidias entre unos y otros; y es que, como declara Calderón, en asuntos galantes nadie debe fiar su secreto.

En la comedia del Mercedario será precisamente el carácter vergonzoso y apocado del galán su rasgo definitorio por excelencia. Al contrario que el don Juan lopeveguesco, este don Rodrigo tiene perfecta conciencia de que pretende a una dama muy superior, de ahí que se acentúe su timidez: «¿Tengo yo merecimientos / para tal ángel?», «¿Qué dudo? ¿No puede ser / que sea la condesa? No. / ¿Si me quiere? ¿Qué sé yo? / ¿No soy hombre? ¿No es mujer?» (vv. 1061-62 y 1647-50). La indecisión es una constante suya, de ahí que a lo largo de la comedia acarree un nutrido repertorio de calificativos, siendo tildado de «majadero» (v. 173), «sin seso» (v. 191), «mentecato» (vv. 201 y 3158), «patudo» (v. 1062), «necio» (vv. 2310, 2574, 2748, 2757 y 3008), «loco» (vv. 2574, 2607 y 2621), «loco de atar» (v. 2577), «loco desvanecido» (v. 2595), «arrogante» (vv. 2574, 2621 y 2748), «lerdo» (v. 2642), «mudo» (v. 2643), «bobo» (v. 2725), «poco agudo» (v. 2726), «bárbaro» (v. 2749) y «corto» (vv. 3008, 3141 y 3142).

Sobre cimientos de este tenor se sostienen en ambos textos los encuentros de los jóvenes, los cuales se nutren de tres constantes:

a) El espacio elegido para entrevistarse será la tapia del jardín o el terrero de palacio con sus rejas, permaneciendo la dama dentro y el caballero fuera.

b) Todas las citas se producen por la noche: la oscuridad, así, es a la vez cómplice de los coloquios y causante de constantes confusiones y engaños.

c) Los criados velan los parlamentos de los amantes, pero su ineficacia (uno se duerme y otro, cansado de vigilar, da una falsa alarma) genera más problemas de los que resuelve.

La combinación de estos factores es característica inherente del enredo, derivando todo hacia la confusión generalizada y enmarañamiento de los personajes, siendo el público el único que tiene todas las claves interpretativas. Repárese por ejemplo en que don Juan habla todas las noches con Rosaura, aunque él piensa que lo está haciendo con Doriclea; o que don Rodrigo tiene un primer coloquio con Clavela y esta le dice que es Diana, sosteniendo después otra charla con Diana para salir convencido de que ha parla-

mentado con Clavela. Añádase a todo esto que, muchas veces, creyendo los jóvenes estar solos no lo están, pues al amparo de la noche hay otros testigos que suelen beneficiarse de lo que escuchan (aunque también pueden malinterpretarlo).

La solución a semejante maraña ha de llegar por la fijación de un encuentro definitivo entre la dama y el galán que colme su urgencia amorosa. En este sentido las dos comedias se sirven de un lenguaje inequívoco, de fuerte carga erótica, donde el verbo «gozar» es el más reiterado, pero también hay otras voces como «poseer», «desear», «encender el fuego», «rendir el fruto», «rendir el honor», «romper el portillo», «gloria», «coyuntura», «gusto», etc. Además ambas comedias se ambientan en el mes de mayo²⁶, mes de la primavera y de la pujanza del amor por excelencia: este elemento cobra mayor realce en *La ocasión perdida*, donde aparecen unos rústicos entonando cánticos de mayo incitativos al placer.

Así las cosas, a partir de ahora van a sucederse las citas entre los amantes. En *La ocasión perdida* le toca el turno a Doriclea, quien emplaza a don Juan de este tenor:

Id esta noche a la huerta
y no perdáis ocasión;
que si vuestra dicha acierta
a que toméis posesión,
hay grande gloria encubierta. (vv. 1876-80)

Le segunda Rosaura, que opta por escribir un billete no menos tajante: «Ven esta noche a la huerta, que para que tus envidiosos no estorben que seas rey de Bretaña y mi marido, te daré posesión» (papel tras el v. 2472). La Diana creada por Tirso recurre asimismo al papel, siendo este su contenido:

Que por ver si me amáis vos,
dando a mis cuidados fin,
a las doce en el jardín
seré vuestra esposa. Adiós. (vv. 2782-85)

Podría pensarse que la suerte está echada, pero no es así, optando ambos dramaturgos por seguir apurando la ley del enredo. A los galanes españoles les van a surgir dos obstáculos imprevistos:

a) Varios caballeros rivales, movidos por los celos y la envidia, se confabulan para acudir al mismo punto y hora y matarles; en *La ocasión perdida* este papel de antagonistas compete a Feliciano (galán 3) y al conde Arnaldo; en *El castigo del penseque* lo serán

²⁶ *La ocasión perdida*, vv. 2713-14; *El castigo del penseque*, v. 1599.

Casimiro y Pinabel (galanes 2 y 3); no obstante, nos movemos en la órbita de la comedia y no llega a cometerse ningún homicidio.

b) Ni el billete de Rosaura llega a manos de don Juan, ni el de Diana a las de don Rodrigo, aliándose la ambigüedad y el azar contra todos ellos. Rosaura ha dirigido su escrito «Al español», sin indicar nombre alguno, y el emisario se lo entrega, por error, al rey de León (galán 2), que casi no puede creer en su buena suerte. Más rocambolesca es la confusión en el otro caso: don Rodrigo, en su calidad de secretario, hizo de amanuense mientras Diana dictaba su papel, pero esta, por decoro, omite el nombre del destinatario, fiándolo todo al ingenio del español; así, le encarga que se lo dé «a quien sabéis / que me quiere más que a sí» (vv. 2792-93). Don Rodrigo duda entre creer si es él mismo el amante señalado o si bien será el conde Casimiro; mantienen los dos hombres un breve diálogo y cuando este último declara que ama a la condesa más que a sí (v. 2854), nuestro caballero se apresura a entregarle el billete, error de bulto que pagará muy caro.

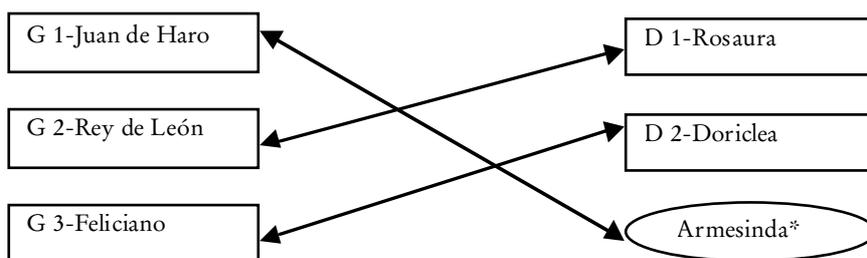
El trueque de los billetes resultará, a la postre, decisivo cara a los desenlaces, pues los dos españoles quedan frustrados en sus aspiraciones galantes. El reloj, además, jugará en su contra. En *La ocasión perdida* sabemos por boca de Doriclea que espera la llegada de don Juan al jardín a las doce de la noche (v. 2734), pero antes de esa hora llega Feliciano y la dama, confundida por la oscuridad, le franquea la entrada (primera oportunidad perdida). Sabemos también que los villanos hacia las dos o las tres de la madrugada (v. 2715) entonarán sus cánticos de mayo, y es justo entonces cuando están a punto de encontrarse Rosaura y don Juan, pero el tumulto retrasará inoportunamente el momento, dilación que permite la llegada al mismo lugar del rey de León y de los caballeros con pretensiones homicidas. El resultado de todos estos obstáculos ya lo conocemos: don Juan defiende a su rey y es este quien acaba en brazos de la princesa, de nuevo confundida por la falta de luz (segunda oportunidad perdida). En *El castigo del penseque* las manecillas del reloj siguen teniendo una importancia decisiva: Diana citó a las doce al galán (v. 2784); don Rodrigo decide adelantarse e ir a las diez (vv. 3009-10) para ganarle por la mano a Casimiro, pero este ha sido más diligente y acude a las diez menos cuarto, anticipación suficiente para que Diana (engañada asimismo por la oscuridad) le franquee la entrada al jardín (otra oportunidad perdida). Y es que, como dice Lope, «anda siempre delantero / el reloj de los amantes» (vv. 2531-32), idea corroborada por Tirso:

Quien ama cuenta
horas, amor de relojes
que cuestan caro si mienten. (vv. 2962-64)

¿Y tú quieres
que aguarde la flema yo
de un reloj, porque se yele
y por no dar no reciba
ni amor el premio que tiene
tan cierto? La diligencia
siempre gana y nunca pierde. (vv. 2970-76)

Consumado el amor, todas las parejas salen a la luz agarradas de la mano para oficializar su enlace, momento decisivo de revelación de las verdaderas identidades de unos y otros, con el resultado ya conocido: Doriclea y Feliciano, Rosaura y rey de León, Diana y Casimiro. Las tres damas, pensando que habían gozado al galán español, muestran su sorpresa por el trueque, pero habrán de aceptar la situación, «porque posesión tomada, / queda por fuerza casada»²⁷. La desilusión de don Juan y don Rodrigo es completa y arrastra tras sí al público. Los dos dramaturgos les aplican soluciones de urgencia como casarlos con Armesinda y Clavela, pero ello no mitiga en absoluto la sensación de fracaso, pues como bien dice un personaje tirsiano «amor / no es perfeto si es forzado»²⁸. He aquí, esquematizados, los desenlaces:

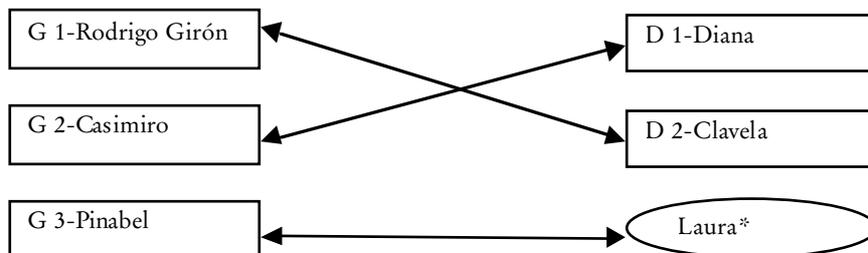
La ocasión perdida



* Este personaje no interviene en la acción

²⁷ *La ocasión perdida*, vv. 2490-91.

²⁸ *El castigo del pense que*, vv. 1148-49.

El castigo del penseque

* Este personaje no interviene en la acción

No le veo paliativos a este fracaso en la obra de Lope, y por su parte Tirso lo mitiga presentándolo como un castigo a la timidez y apocamiento, el castigo del penseque (o pensé que); no es una tacha moral grave, pero sí un defecto de discreción social o cortedad que don Rodrigo paga caro al perder a Diana. Así, la idea clave de la ocasión perdida (expresión que entronca con la axiología popular y el refranero) actúa como *leit motiv* en las dos comedias. Para Lope cobra tanta importancia que quedará cristalizada en el título²⁹, además de reiterarse con insistencia en la parte final de la obra: en diversas oportunidades don Juan repetirá a modo de glosa versos como «la pena es cierta y la ocasión perdida» o «tarde se cobra la ocasión perdida» (ver los pasajes en vv. 1767-90 y 3094-3109). En el caso tirsiano se repite el proceso: primero se constatan las invitaciones a aprovechar la ocasión («no pienso yo de Otón / que perderá la ocasión, / favorable al atrevido», «la industria prefiero, / que es madre de la ocasión» o «el deseo y la ocasión / ahora ofrecen lugar, / que después han de estorbar / mi hermano y la dilación. / El asegurarla es bien», vv. 1576-78, 2669-70 y 2702-06), llegando después los lamentos:

¡Mal haya
quien ama y la ocasión pierde! (vv. 3071-72)

²⁹ A la hora de titular sus piezas también coincidieron nuestros dramaturgos; si Lope de Vega echa mano directamente del refranero (Di Pastena, 2000, pp. 106-08), la expresión *penseque* seleccionada por Téllez también se documenta varias veces en el *Vocabulario de refranes* de Correas (núms. 8108, 18089, 18091, 18097, 18098, 18099...), casi siempre con la marca de ser «voz de necios». Otros testimonios antiguos de la forma *penseque*, ya lexicalizada, se rastrean en Pérez de Moya (*Philosophía secreta*, p. 346: «Dicen que el Tiempo perdido se casó con la Ignorancia, y hubieron un hijo, que se llamó Pensequé») o Quevedo (*Sueño del infierno*, p. 228: «Los más estaban destruidos por penséque, según me dijo un diablo»).

Por mi causa
perdí la ocasión alegre
de mis dichas. (vv. 3077-79)

Muera el que una vez la ocasión pierde. (v. 3094)

El cuerdo amante escarmiente
en mí y goce la ocasión,
porque al que cual yo la pierde
le cabrá parte conmigo
del castigo del penseque. (vv. 3208-12)³⁰

Finales desilusionantes, de tono descendente, que a los espectadores del XVII no agradarían en exceso, pues siempre es más plausible el triunfo que el fracaso. Lo seguro es que ni Lope ni Tirso se prodigaron demasiado con desenlaces de este tipo. ¿Aprendieron la lección y dieron al público lo que demandaba? ¿Por eso triunfarán Teodoro y Mireno en comedias más tardías como *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*? Nada puede asegurarse en el caso lopiano, pero Tirso nos ofrece una valiosa información en otra pieza suya titulada *Quien calla otorga*. Sabemos aquí, por boca del gracioso, que *El castigo del penseque* lo representó Balbín en Guadalajara y otros lugares, con este efecto entre el público:

Ha corrido
por los teatros de España,
ciudades, villas y aldeas
y, aunque ha sido celebrada,
todos te echan maldiciones
porque siendo español hayas
afrentado a tu nación,
y con ella la prosapia
de los Girones, que dicen
que ninguno de esa casa
supo perder coyuntura
en amores ni en hazañas,
si no eres tú. (vv. 645-57)³¹

El espectador del XVII demandaba al Mercedario una enmienda, una compensación por el desengaño del final. Tirso de Molina

³⁰ Esta idea la supo captar bien James Shirley cuando en 1634 refundió la pieza tirsiana para la escena inglesa, ahora con el título de *The Opportunity*. Ver el trabajo de Saglia en este mismo volumen.

³¹ Cito el texto de *Quien calla otorga* por la edición príncipe (*Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* [Primera parte], Sevilla, Francisco de Lira, 1627), numerando los versos y modernizando grafías y puntuación.

se vio instado a escribir una segunda parte, naciendo así precisamente *Quien calla otorga*, donde se proponen nuevas aventuras galantes al mismo personaje (don Rodrigo Girón) de las que, ahora sí, saldrá triunfante³².

CONCLUSIÓN

Tras el análisis comparado de estas dos piezas creo que no es del todo aventurado sostener que existe una relación directa entre ellas, siendo Tirso quien se inspiró en Lope. *La ocasión perdida* se muestra como la fuente o antecedente necesario de *El castigo del penseque*, sin que ello suponga merma alguna en la capacidad fabuladora u originalidad creativa del fraile de la Merced, quien organiza a su gusto los rasgos básicos tomados de su maestro y amigo. La cronología de los textos, además, hace verosímil la hipótesis de que Gabriel Téllez tuvo un conocimiento previo de esta obra concreta del Fénix. Tal práctica de inspirarse en una comedia anterior para escribir otra distinta (lo cual va más allá de la refundición) estaba a la orden del día entre los dramaturgos del barroco (Calderón, Moreto, Zamora...), y Tirso la puso en práctica en más de una ocasión, por ejemplo con *La república al revés* y *La celosa de sí misma*, según han señalado Kennedy y Vázquez³³.

Algo semejante propugno ahora para el caso Lope-Tirso. Las relaciones entre ambos dramaturgos han sido atendidas con cierto detalle por los estudiosos³⁴, primando la idea de que se profesaron mutua amistad, si bien fue más sincera por parte de Tirso que por la de Lope. Nótese que el Mercedario elogia al Fénix y su fórmula de la comedia nueva en varias ocasiones (*El vergonzoso en palacio*, acto II, vv. 749-82; *La villana de Vallecas*, vv. 532-45; *La fingida Arcadia*, vv. 2062-78, 2425-33, etc.), pero la aceptación más rotunda de su magisterio se halla en *Cigarrales de Toledo*:

Y habiendo él [Lope de Vega] puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que *los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro* y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare³⁵.

³² Ver mi artículo 1998a, donde se estudia la relación entre estas dos comedias.

³³ Ver Kennedy, 1973, y Vázquez, 1998.

³⁴ Ver B. de los Ríos, 1952, pp. 1378-79; Minelli, 1980; Kennedy, 1983, pp. 113-40; Vázquez, 1988, pp. 40-42; Florit, 2000.

³⁵ *Cigarrales de Toledo*, pp. 229-30. El énfasis es mío.

La crítica ya había señalado relaciones de dependencia entre nuestros dramaturgos en textos como *El halcón de Federico* y *Palabras y plumas*³⁶, o *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*³⁷, pero que yo sepa hasta ahora nadie había apuntado tal cosa entre *La ocasión perdida* y *El castigo del penseque*. Resumiendo, estas obras presentan afinidades en aspectos generales como son la pertenencia a la misma especie dramática (la comedia palatina de tono cómico), el núcleo de la trama (las dudas de dos damas de alto rango que se enamoran de sendos caballeros españoles) o el título (entresacado del refranero: avanza al espectador el tema). A partir de esta base común (no privativa de estos textos, pues se da en muchos otros), los principales paralelismos hallados entre las dos comedias, que a mi modo de ver les unen estrechamente, son:

a) Carácter del galán 1: su timidez inicial; la posibilidad de casarse con una dama de un estamento superior; su incapacidad para aprovechar la oportunidad que se le presenta.

b) Carácter de la dama 1: princesa o condesa enamoradas de un caballero español y decididas a casarse con él a pesar de la desigualdad de rango; al final no consiguen realizar su objetivo, emparejándose por equivocación con otro.

c) Carácter de los galanes 2 y 3: papel obstructor contra los deseos del galán 1.

d) Carácter de la dama 2: papel obstructor contra los deseos de la dama 1.

e) Aspectos concretos del enredo:

– El galán 2 –un poderoso– oculta su verdadera identidad disfrazándose como embajador de sí mismo.

– Trueque de las damas 1 y 2 durante los coloquios nocturnos mantenidos con el galán 1, a causa de la oscuridad.

– Cita nocturna en el jardín y trueque fatal de los billetes escritos por la dama 1: el galán 1 es el destinatario, pero llega antes a manos del galán 2, que sabe hacer buen uso de él.

³⁶ Afirman tal relación, por ejemplo, Cotarelo, 1907, p. XXX; B. de los Ríos, 1946, pp. 1281-90; Maurel, 1971, p. 458; Kennedy, 1983, p. 78; Palomo, 1999, p. 61. Por su parte la niega Asensio, 1972, p. 57.

³⁷ Sobre estos dos títulos también hay diversos posicionamientos críticos; para M. Wilson (1972) fue Lope quien secundó a Tirso; Vitse, al contrario, apunta que Tirso intentó superar a su maestro (1990, pp. 547-48, 566-67 y ss.); Dixon, por último, cuestiona que sean comedias tan gemelas como a primera vista puede parecer, aunque reconoce que es «muy posible, pero no del todo seguro, que hubiera una conexión directa entre una y otra obra; pero si la hubo es imposible saber quién se inspiró en quién, por problemas de datación» (1995, p. 76).

– Marcada presencia del reloj: el galán 1 llega tarde a la cita por unos pocos minutos.

f) Desenlace: *leit motiv* de la ocasión perdida.

Bajo mi punto de vista no hay muchas dudas, pues, de que Tirso tuvo como modelo *La ocasión perdida* de Lope a la hora de redactar *El castigo del penseque*. Emita el discreto lector su juicio a la vista de los textos y el análisis comparativo que aquí se ofrece.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Asensio, J., «Palabras y plumas: génesis y estructura de una comedia de Tirso de Molina», *Réflexion*, 2, 1, 1972, pp. 57-80.
- Avrett, R., «Tirso and the Ducal House of Osuna», *Romanic Review*, 30, 1939, pp. 125-32.
- Béziat, F., «Amor y silencio en *El castigo del penseque*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 45-55.
- *Le thème du silence dans le théâtre de Tirso de Molina*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996. Tesis doctoral inédita.
- Bruerton, C., «Lope's Belardo-Lucinda Plays», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 309-15.
- Calderón de la Barca, P., *Hombre pobre todo es trazas*, en *Obras completas. Comedias*, I, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, 2ª edición, 3ª reimpresión, pp. 201-33.
- Cattaneo, M., «El desenlace imperfecto. En torno a *La ocasión perdida* de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, M. V. Diago y T. Ferrer, eds., Valencia, Universidad, 1991, pp. 109-17.
- «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático* (Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro), F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 39-53.
- Cervantes, M. de, *La entretenida*, en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. 543-630.
- Correas, G. de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de R. Zafra, Pamplona-Kassel, GRISO (Universidad de Navarra)-Edition Reichenberger, 2000.
- Cotarelo, E., ed., *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos (NBAE, 9), 1907.

- Di Pastena, E., «Prólogo» a su edición crítica de *La ocasión perdida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, edición del grupo ProLope, Lleida, Milenio, 1998, pp. 247-60.
- «Paremiología, genealogías y comedia: el caso de *La ocasión perdida*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, M. G. Profeti, ed., Firenze, Alinea, 2000, II, pp. 101-17.
- Dixon, V., «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 diciembre de 1994), I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 73-86.
- «Dos comedias ejemplares en la evolución del primer Lope: *La ingratitud vengada* y *El sufrimiento premiado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro* (Actas de las Jornadas XII-XIII de Almería), J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 193-202.
- Florit, F., «Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, M. G. Profeti, ed., Firenze, Alinea, 2000, III, pp. 85-96.
- García Lorenzo, L., «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 131-46.
- «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, 44, 1982, pp. 5-23.
- García Valdés, C. C., *De la tragicomedia a la comedia burlesca. «El caballero de Olmedo» de Lope de Vega y F. Monteser*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Iriso, S. y Laplana, E., «La *Segunda parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, edición del grupo ProLope, Lleida, Milenio, 1998, pp. 11-48.
- Kennedy, R. L., «Tirso's *La república al revés*. Its debt to Mira's *La rueda de la fortuna*. Its date of composition, and its importance», *Réflexion*, 22, 1973, pp. 39-50.
- *Estudios sobre Tirso, I. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626)*, Madrid, Revista *Estudios*, 1983. (Hay versión original inglesa en *Studies in Tirso, I. The Dramatist and his Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974).
- Lanot, J. R., «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 131-48.
- y Vitse, M., «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle*, 27, 1976, pp. 189-213.

- Lapuente, F. A., «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, M. Criado de Val, dir., Madrid, Edi-6, 1981, pp. 657-69.
- Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- Minelli, F., «Tirso y Lope», en su introducción a la edición de Tirso, *La fingida Arcadia*, Madrid, Revista *Estudios*, 1980, pp. 25-33.
- Morley, S. G., «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 33, 1951, pp. 421-84.
- y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Nougué, A., «Le *Montblanch* du théâtre de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique*, 75, 1973, pp. 355-58.
- Palomo, P., *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad, 1999.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 184-91.
- *Sueño del infierno*, en *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 170-269.
- Ríos de Lampérez, B. de los, *El enigma biográfico de Tirso de Molina*, Madrid, Alberto Fontana, 1928.
- ed., Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 3 vols. (I: 1946, II: 1952 y III: 1958).
- Rojas Zorrilla, F. de, *Lo que son mujeres*, en *Comedias escogidas*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54), 1952, pp. 191-211.
- Serralta, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 99-125.
- «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- *El castigo del penseque*, en *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* [Primera parte], Sevilla, Francisco de Lira, a costa de Manuel de Sandí, mercader de libros, 1627, fols. 159-82. (Ante la carencia de una edición crítica fiable, cito por la *editio princeps*, modernizando las grafías y numerando los versos).
- *El castigo del penseque*, en *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I.
- *El vergonzoso en palacio*, ed. F. Florit, Madrid, Taurus, 1987.
- *La fingida Arcadia*, ed. F. Minelli, Madrid, Revista *Estudios*, 1980.

- Tirso de Molina, *La villana de Vallecas*, ed. J. Lemartinel y G. Zonana, Paris, Ediciones Hispano Americanas, 1971.
- *Obras dramáticas completas*, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 3 vols. (I: 1946, II: 1952 y III: 1958).
- *Quien calla otorga*, en *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* [Primera parte], Sevilla, Francisco de Lira, a costa de Manuel de Sandi, mercader de libros, 1627, fols. 183-204.
- Vázquez, L., «Introducción» a su edición de Tirso, *Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 1-91.
- «La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* de Tirso en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998, pp. 325-37.
- Vega Carpio, F. L. de, *La ocasión perdida*, ed. E. di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, edición del grupo ProLope, Lleida, Milenio, 1998, pp. 261-395.
- Vitse, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1990, 2ª edición.
- Wilson, M., «Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 271-82.
- Wilson, W. E., «Tirso's *Privar contra su gusto*: a defense of the Duke of Osuna», *Modern Language Quarterly*, 4, 1943, pp. 161-66.
- «Did Tirso hate the Girones?», *Modern Language Quarterly*, 5, 1944, pp. 27-32.
- Zugasti, M., «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo* (Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro), F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998a, pp. 109-41.
- «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998b, pp. 343-57.
- «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro* (Actas del VII Coloquio del GESTE, abril de 1998), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail. En prensa.