

CÓDIGO SEXUAL CERRADO Y GÉNERO DRAMÁTICO: *EL CASTIGO DEL PENSEQUE*, DE TIRSO DE MOLINA

Gaspar Garrote Bernal 
Universidad de Málaga
Málaga, España

RESUMEN

El castigo del penseque, de Tirso de Molina, es comedia de enredo palatino y de secretario que permite examinar el código sexual cerrado, vigente en la literatura española entre los siglos XIII y XVII, a partir de las múltiples perspectivas de emisión y recepción inscritas en el género dramático.

PALABRAS CLAVE: Tirso de Molina, literatura sexual, código cerrado, teatro áureo, *El castigo del penseque*.

CLOSED SEXUAL CODE AND DRAMATIC GENRE:
EL CASTIGO DEL PENSEQUE, BY TIRSO DE MOLINA

Abstract

El castigo del penseque, by Tirso de Molina, is a palatine comedy of entanglement that has also been classified as a «secretary comedy». It allows us to examine the closed sexual code, current in Spanish literature between the 13th and 17th centuries, from the multiple perspectives of emission and reception inscribed in the dramatic genre.

KEYWORDS: Tirso de Molina, sexual literature, closed code, Golden Age theater, *El castigo del penseque*.



1. HABLANDO (O NO) DE BARCOS

El castigo del penseque (h. 1613-1615), de Tirso de Molina, se inicia con don Rodrigo Girón, galán 1 de esta comedia palatina, y su criado Chinchilla, el gracioso, llegando desde el mar a un sitio «cerca de Flandes» (v. 24)¹. Van ambos acogidos, casi *náufragos y desdeñados sobre ausentes*, al modelo odiseico; pero aquí hay dobles sentidos que, ocultos para nosotros, apuntan a lo sexual:

- CHINCHILLA. ¡Gracias a Dios, señor mío,
 que ha permitido que pises
 tierra en flamencos países!
- DON RODRIGO. ¡Mala bestia es un navío!
- CHINCHILLA. Más que mula de alquiler
 si furiosa se desboca;
 pero, en fin, anda con toca.
 Lo que tiene de mujer
 la deshonra.
- DON RODRIGO. Por la vela
 la llamas mujer tocada. (vv. 1-10)

Obra representada entre 1615 y 1623, en corrales de comedias y en el palacio real (Zugasti, 2013, pp. 45-46), *El castigo del penseque* se ajustó a la «buena sintonía» entre «la corte y lo popular», de lo que fueron indicios que la familia de Felipe IV gustara de «ver las comedias como se representaban en los corrales públicos», acuñara a «las romerías» y transfiriera «los festejos populares» al «Buen Retiro» (Río, 2002, p. 119). *Transversalidad* –por decirlo con una de las voces dopadas de prefijos y sufijos en el siglo XXI– de palacios y cabañas en la España de los Austrias, que se apreciaba en los momentos festivos, en los que creo que se integraba el *código cerrado* o sutil que emplea *El castigo*. Un «código sexual alusivo» que, «captado por el variado público», ha sido detectado en el teatro de Rojas Zorrilla (Matas, 2008, p. 286) y en otros muchos textos, pues estuvo vigente en la literatura española entre los siglos XIII y XVII².

Con dudas de no ser descifrado por sus muy distintos públicos, Tirso no habría distribuido en el pasaje anterior ocho *conmutadores* (cfr. *infra*, apartado 2), que desde un tema cualquiera dan paso al sexual. Tan alta concentración en breve espacio retórico avisa de una intención que confirma ese «Lo que tiene de mujer / la deshonra», desconcertante por ilógico si se examina desde un plano superficial que habla de barcos. Pero desentrenados por los tres últimos siglos de poética de

¹ La datación de la obra, en Zugasti (2013, p. 20). Citaré por esta edición.

² Cfr. Garrote (2020), libro que delinea el método historicista que aplicaré aquí. Los significados de los *conmutadores* que irán siendo especificados se hallarán en Cela (1988), los vocabularios áureos de *PESO* (2000, pp. 329-354) y Blasco y Ruiz Urbón (2020), y el «Metaconmutador» de Garrote (2020, pp. 245-272). Por lo demás, cito los diccionarios por el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, alojado en la web de la Academia.



la claridad, las señales sexuales de *El castigo*, 1-10, nos pasarán hoy inadvertidas: Zugasti apenas anota *mula de alquiler*, «de proverbial mala fama». Nada que ver con el mensaje que incitaría a los espectadores a interpretarlo como bífido (o aquí anfibio), pues avanza por dos vías simultáneas, la patente no sexual y otra latente y siempre sexual. El engarce entre ambas depende de un algoritmo (Garrote, 2012) que, encadenando conmutadores, construye así su plano latente, tan intencionado como al fin moralizante: *pisar*-‘penetrar’ → *tierra*-‘vulva’ → *navío*-‘pene’ → *mula*-‘mujer sin prejuicios’ → *furiosa*-‘excitada sexualmente’ → *andar*-‘mantener relaciones sexuales’ → *toca*-‘contacto sexual’ → *vela*-‘pene’³ → *deshonra* femenina.

Este algoritmo conforma un concepto múltiple que los testigos de la época de Tirso estaban en condiciones de comprender. Interroguemos a uno de ellos sobre *toca*: Covarrubias responde que es «el velo de la cabeza de la mujer». Siendo una condición para que germinen ciertos conceptos que haya escaso o nulo espacio físico entre significantes (*cf. infra*, apartado 5), la serie implicada aquí la cumple: además de *toca*, *tocar*₁, «ponerse en la cabeza el tocado o la toca», que apuntaba, como en el proverbio «En cabeza loca, poco dura la toca» que trae Covarrubias, a un signo social de honradez vinculado con *deshonrar* en el pasaje citado de *El castigo*; *tocar*₂, «llegar con la mano a alguna cosa» y *tocar*₃ a *leva*, «término náutico de las galeras, cuando aperciben a los que han saltado en tierra para que se recojan». Precisamente así, habiendo desembarcado, es como muestra el plano patente de *El castigo*, 1-10 a señor y criado; pero el latente o cara B de ese fragmento trata de sexo. Es que el Flandes de la época sería para aquellos españoles como el Perpiñán de los cines eróticos para los del franquismo. Y de cine (o quinesica) es la écfrasis andante del gracioso sobre los *lienzos* (v. 31) en que los pintores flamencos describen la vida de su país: ante «dos damas de cardenillo», «un galán de perejil» «en servillas se desvela» (vv. 41, 43 y 49), donde conmutan al menos *perejil*, ‘órgano sexual femenino’, y *servir*, ‘copular’; y en un *jardín* (v. 50) se entretienen otro y tres damas...⁴ «Esto es Flandes» (v. 63): un paraíso.

Examinaré en los siguientes apartados siete aspectos relativos a la *semántica de proximidad* que caracteriza al código cerrado y a la poética *sutil* de la literatura sexual española, según figuran en *El castigo del penseque*: la conmutación; el proce-

³ Algunos casos análogos, que marco en cursiva: «Oh, mi amado Colatino, ya es perdida la mi fama, / que *pisadas* de hombre ajeno han hollado la tu cama» (romance de Tarquino y Lucrecia, en Díaz-Mas, 1994, p. 393); «Soy toquera y vendo *tocas*...» (*PESO*, 2000, pp. 150-151); *Carajicomedia*, CVI: «Desplega tus *venas*, pues ya ¿qué tardamos? / Cojones y lomos levanten los remos» (Alonso, 1995, p. 98), en paráfrasis de *velas* (Mena, *Laberinto*, 173) semejante al de la cortesana Clara (Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, vv. 537-540): «Apenas del puerto mío / las dos áncoras levanto / y la nao de mi hermosura / se pone *vergas* en alto», a lo que añade (vv. 565-566) que sus pretendientes «a *vela* y remo procuran / darme caza» (cito por Matas, 2008, p. 279).

⁴ Zugasti estudió el jardín como lugar de amor en la comedia palatina (2002, pp. 592-607). Claro es que *amor* quería decir también ‘sexo’, según opera el jardín en *El castigo del penseque*. Por su parte, Oteiza comenta la descripción de Flandes hecha por Chinchilla y considera atinadamente que está «en clave paródica» (2001, pp. 66-68).

dimiento eufemístico; los personajes arquetípicos; la física de significantes; la onomástica simbólica; el lenguaje teatral; los enigmas.

2. LA CONMUTACIÓN: «EXPRIME LA CORRESPONDENCIA»

Transformada la conversación sobre el *navío* en otra sobre el contacto sexual, Rodrigo resuelve el enigma planteado por su criado: «Por la vela / la llamas mujer tocada». Con tantos indicios textuales de conmutación, el jolgorio del corral y el murmullo jocoso de la corte ante los que se representó esta apertura de *El castigo* son *mimetizables*⁵. Corte y corral: espacios ambos del entendimiento teatral que exprime proximidades, por decirlo al modo de otro testigo de época, Gracián, que en *Agudeza*, I definía el concepto como «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (1981, I, p. 55). Acto que por tanto reduce la separación física entre referentes mediante aproximaciones semánticas. Así las de Chinchilla, cuya conmutación encauza tales referentes –Ley de concentración semántica (Garrote, 2020, pp. 102-111) mediante– hacia uno solo, el sexual, que en el resto de la apertura de la comedia va regido por un revelador *agrada*:

Y porque cuando le agrada
le sirve el viento de espuela.
Da al diablo tal caminar,
que si una vez tira coces
no servirá el darle voces,
ni te podrás apear
mientras le dura el enojo,
sino que a la primer suerte,
con ser tan seca la muerte,
ha de morir en remojo. (vv. 11-20)

Otra serie de conmutadores ha sido esparcida aquí⁶: *espuela*, ‘pene’; *caminar* y *tirar*, ‘mantener relaciones sexuales’; *dar voces*, ‘gritar durante el orgasmo’; *muerte* y *morir*, ‘orgasmo’ y ‘experimentar el placer sexual’. El coito dicho aquí entre líneas no es *interruptus*, sino medido por la duración del *enojo* que, como antes en *furiosa*, expresa el deseo sexual. Así hasta el eyaculatorio *remojo* final. Rodrigo y Chinchilla no esperan, pues, pasarlo mal en Flandes. Lo revela, en boca del galán, esta otra

⁵ Como en la excelente lectura *mimética* (el crítico como personaje) de Walters (1994) para *El vergonzoso en palacio*, obra que emplea también el código cerrado (Garrote, 2020, pp. 226-241). Además de estas dos, Tirso compuso otro par de comedias palatinas de secretario (Zugasti, 2005, p. 222), en el que pendiente queda comprobar si comparten la poética sexual sutil.

⁶ Sin apreciarlo, Zugasti anota apenas *tira coces*, «metáfora por las olas del mar embravecido», y *muerte seca*, «imagen recurrente» en Tirso.

bífida acumulación de conmutadores (*tierra; servir; rey, 'glande'; guerra, 'coito'; medrar, 'tener una erección'; espada, 'pene'*⁷; *piedra*), que ocupa otro corto espacio:

Ya que he venido
a Flandes desde mi tierra,
serviré al rey en la guerra,
que el noble que es bien nacido
sólo por sus hechos medra
y, con fama celebrada,
saca fruto de la espada
como Moisés de la piedra. (vv. 149-156)

Cómplices del autor respecto al compartido código cerrado, los espectadores populares y cortesanos de *El castigo* serían ya todo ojos y oídos, pues casi nada vendía ni vende más que el sexo. Tirso atrae así desde el principio la máxima atención para la intriga venidera y, seguro del éxito de la fórmula, repite –otra forma de proximidad– su estrategia compositiva en el acto II. Cuando Casimiro se acerque al palacio de la condesa para rondarla, los conmutadores del cortejo sexual (*barco; mar, 'vagina'; remo, 'pene'*) se funden con el mensaje patente sobre navíos, para pasar sobre él: «¿No dejaste el barco atado?», pregunta a su criado Floro, que responde: «Junto a este muro bañado / del mar, que besos le ofrece»⁸. El conde concluye: «Déjame ahora, que presto, / dando los remos al mar, / nos pueden asegurar» (vv. 1628-1633).

El asedio en que Casimiro fue derrotado –cuyo relato (vv. 1304-1359) imbrica los movimientos militares y las referencias al cortejo amoroso subyacente, sin que pueda descartarse el uso de conmutadores– es trasunto de la preferencia posterior de la Condesa por Rodrigo. Vencido el conde, se retirará asimismo del cortejo, momento cifrado por nueva serie conmutativa (*batel; armar, 'tener una erección'; vencer, 'penetrar'; forzar, 'violar'*): «Desata, Floro, el batel. / ¿Que intenté con mano armada / vencederos, viuda constante? / ¡Mal haya, amén, el amante / que quiere mujer forzada!» (vv. 1902-1906).

3. EL PROCEDIMIENTO EUFEMÍSTICO: «A GOZAR LA GLORIA»

La conmutación acumulada en corto espacio es una variante del procedimiento eufemístico. Para detectar los referentes sexuales en el aún más breve espacio de una frase o un sintagma, sí está entrenada la crítica; así que, al comparar *El castigo* y *La ocasión perdida* de Lope, su «antecedente necesario»⁹, Zugasti nota que

⁷ La Condesa indicará «que amor, que es niño, se altera / de ver espadas desnudas» (vv. 1159-1160). La *piedra*, por lo demás, puede remitir a la de amolar en el molino.

⁸ Rodrigo ya había descrito así este espacio: «y a la puerta que el mar combate a besos» (v. 1318).

⁹ Zugasti (2013, p. 39), que cotejó las dos obras (2001 y 2013, pp. 15-42).





en el «encuentro definitivo entre la dama y el galán», «un lenguaje inequívoco, de fuerte carga erótica», tira de *gozar*, el verbo «más reiterado», de *poseer*, *desear*, *encender el fuego*, *rendir el fruto*, *rendir el honor*, *romper el portillo*, *gloria*, *coyuntura* o *gusto*, y de los motivos del reloj y del jardín (2013, pp. 33 y 35). No todo ese léxico es *lenguaje inequívoco*, sino que se imbrica en un proceder eufemístico que trata de sortear el tabú sexual. El espejismo de que resulte *inequívoco* a principios del XXI revela que, frente a los extinguidos, del tipo *navío*, ‘pene’, tales eufemismos se han mantenido en español. Por eso detectó Zugasti la «maliciosa alusión erótica del gracioso» (2013, p. 139, n. 276) referida a la dama 2, Clavela, quien toma a Rodrigo por su hermano Otón. Cuando la criada Lucrecia les confirma que el aposento está preparado «y la cena se enfría», Rodrigo se dirige a Clavela, «Vamos pues, hermana mía», y dispara la imaginación de Chinchilla: «(Hermana carnal será)». En apariencia lo es, en efecto, por la confusión de Liberio y de su hija Clavela que aprovecha el galán; pero que lo *será* implica aquí que yacerán juntos, suposición del gracioso, siempre al límite de la expresión. Con razón previene Liberio a Lucrecia: «ten tú cuidado / con este» (vv. 274-278).

A medio camino entre los eufemismos en trance de desaparición (*gloria*) y los aún vigentes (*gozar*), Rodrigo pronuncia *gozar la gloria* cuando, tras entregar a Casimiro el escrito que le dictó la Condesa—«Goza dichoso el papel», dice a su rival—, se reconcome: «(¡Ay de quien se ha de matar, / si el Conde llega a gozar / la gloria de sus empleos!)» (vv. 2874-2878). La expresión apunta, con dos conmutadores, al coito, que es, junto con ‘orgasmo’, lo que significaba *gloria*¹⁰; en cuanto a *gozar*, la Condesa, *ardiente* tras celebrar la victoria de Rodrigo-Otón sobre Casimiro en el cerco de su palacio, había dicho para sí y al héroe del que estaba prendada: «[...] por los ojos el alma ardiente enseño.) / Venid, por que Monblán, Otón, os goce, / pues por su defensor os reconoce» (vv. 1405-1407). Donde opera el motivo de la «conquista militar» que «se prolonga en la conquista de la mujer» «metaforizada por una fortaleza, por un reino entero» (Walthaus, 1999, p. 197) o, como aquí, por un lugar recurrente en la obra de Tirso (Nougué, 1973).

Lucrecia habla al gracioso de Liberio, «mi señor», y de su «hija doncella», Clavela, quien «Tiene una falta» (vv. 318-328), expresión que no es «posible alusión maliciosa de los dos criados hacia Clavela», que apuntaría a su embarazo (Zugasti, 2013, p. 142, n. 324-326), sino segura conmutación, por la que bajo el plano patente de *falta*, «lo mismo que [...] *defectus*», figura la latencia de «en la mujer preñada, los meses que ha tenido faltos de su regla»¹¹.

La *malicia*, por lo demás, es de Lucrecia—no de los dos criados—, y la corrobora Chinchilla: «Pues que tú lo autorizas, / falta es, y más si hay engaño, / porque hay mujeres hogaño / como puentes levadizas». Dando a estos dos últimos versos

¹⁰ Zugasti (2013, p. 259, n. 2877-2878) nota la «clara alusión sexual», «por el uso del verbo *gozar*» y «del sustantivo *gloria*», documentados en *PESO* (2000, pp. 18, 23 y 47) y otros textos de Tirso.

¹¹ Las dos definiciones son de Covarrubias. Cuando se asocia a su hermano Otón, *falta* carece de ambigüedad: «Y no tiene falta el hombre / en talle ni discreción» (vv. 331-332).

el sentido de ‘hay aquí muchas mujeres, tantas como puentes levadizos’, un extraño comentario de Zugasti indica que por «haber tantas doncellas en Flandes, como a continuación se dice, sea difícil casarlas a todas» (2013, p. 142, n. 327-328); pero *hogaño* no significa ‘aquí’, sino «este año presente» (Covarrubias, *s.v. ogaño*), y *punte levadiza* es el «que regularmente hay en los fosos de los castillos o plazas fuertes» (*Autoridades*), en este caso el palacio de Monblán, y no los «canales» flamencos, como asegura Zugasti, quien a pesar de todo remite a «de un almagrado palacio / con su puente levadiza» (vv. 56-57), pasaje que sí cuadra con la definición de *Autoridades* y no con su peregrina explicación. Lo que Chinchilla afirma es que Clavela –según ha *autorizado* Lucrecia (siendo su criada, supone que lo tiene comprobado)– presenta la tacha de ser doncella, y más aún si lo es por *engaño*, habiendo mujeres que se alzan como puentes levadizos, quedando «sin uso el paso del foso» (*Autoridades*), y se bajan a conveniencia; así pues, que son y no son doncellas, tal que la «desenfadada» o «desenvuelta» Altisidora del *Quijote*, que «se dice “pulcela”, o sea *doncella*, aunque el lector tenga sus dudas», dado el «atrevimiento de tan descarada moza» (Redondo, 1999, pp. 52-53).

La familiaridad de la crítica con los procesos eufemístico-sexuales debiera haber mejorado desde 1975 (*PESO*) y 1981 (Whinnom); pero sigue quedando un mundo de textos medievales y áureos por anotar en relación con su semántica sexual de proximidad. Así este (vv. 461-464): «Es una viuda gentil, / según me han dicho, señor. / ¡Ojalá me hiciera amor...», afirma Chinchilla de la Condesa¹². La estupefacción de Rodrigo interrumpe al criado con su pregunta, «¿Qué?», el típico corte abrupto que precipita el choque con el tabú del sexo (Garrote, 2020, p. 85). Pausa y corte desvelan que *hacer amor* era en el XVII eufemismo por ‘mantener relaciones sexuales’, heredado en el actual *hacer el amor*. Zugasti se limita a anotar que lo que el criado estaba a punto de señalar, «... aforro de su monjil!», es que ojalá estuviera cerca del forro del vestido de luto de Diana (2013, p. 150, n. 464). Como Chinchilla se expresa en los límites de la proximidad semántica sexual, la sorpresa de Rodrigo tuvo que ser la misma buscada por Tirso entre sus espectadores. Porque la expectativa de estos era que se cumpliera la ley del «amor, que sin igualdad / no sabe permanecer» (vv. 612-613)¹³, por lo que el criado que sugiere su *hacer amor* con una aristócrata rompe los presupuestos estamentales. Frente a este esporádico y teatral tirar la piedra y esconder la mano, esos presupuestos determinarán que finalmente la Condesa se case con el conde Casimiro, y el caballero Rodrigo con Clavela. Como Dios manda.

¹² Zugasti (2013, p. 81) marca como errata o mala lectura el v. 463 en el *Teatro escogido de fray Gabriel Téllez* editado en 1840 por Hartzenbusch. Creo que se trata más bien de una corrección de este –errónea porque atenúa el carácter social del chiste que ahora explicaré–, cuya lección sigue Williamsen (2000), que asimismo da *te* en vez de *me*.

¹³ La Condesa defiende la igualdad entre esposo y esposa, y asevera que los delitos de ambos deben pues castigarse de la misma forma, lo que ocurre en la ley de Dios, pero no en la humana (vv. 594-613).



La misma pausa del gracioso para generar ambigüedad, e idéntica pregunta de su receptor, «¿Qué?», habían nucleado otra conversación (vv. 393-405), la mantenida entre Chinchilla, «¿qué hay de mi amor?», y la criada, «¿Qué sé yo!»:

CHINCHILLA. ;Ay, fregatriz, ese gesto
 me ha enamorado!
LUCRECIA. ¿Tan presto?
CHINCHILLA. Mucho ha que me enamoró
 el romance de Lucrecia,
 y si viviera Tarquino...
LUCRECIA. ¿Qué?
CHINCHILLA. ... viviera, mas convino
 que muriese. [...]
 ¿Hay ya voluntad?
LUCRECIA. Tantica.

Ese romance, «Aquel rey de los romanos...», de finales del siglo XV o principios del XVI, y que en una de sus versiones participa del «difundidísimo y sexualmente sugestivo tópico» de la caza en el romancero (Armistead y Silverman, 1978, pp. 124 y 126), relataba la violación de Lucrecia por Tarquino¹⁴, lo que el tabú silenció aquí mediante la interrupción. El romance ofrecía la razón de la pregunta («¿Hay ya voluntad?») de Chinchilla a Lucrecia, que responde que algo sí («Tantica»): «En llegando cerca d'ella desenvainó su espada / y a los pechos se la puso; d'esta manera le habla: /— Yo soy aquel rey Tarquino, rey de Roma la nombrada. / El amor que yo te tengo las entrañas me trespasa; / si cumples mi voluntad serás rica y estimada [...] / cumplióle su voluntad por no ser tan deshonrada» (Díaz-Mas, 1994, p. 392). En ambos textos, 'apetencia de relaciones sexuales' es lo que dice *voluntad*, una derivación basada en que «Significa también amor, cariño, afición, benevolencia o afecto» (*Autoridades*). El entrenamiento de la crítica con el conceptismo (incluido el sexual) pasa por leer atentamente todas las acepciones de cada palabra en los diccionarios que son testigos de época.

Buena parte del conceptismo chistoso que en *El castigo del penseque* alimenta al código cerrado, y por tanto a la poética sexual sutil, anda en boca de Chinchilla. Así en «Chamuscado te has al fuego / de la viuda / [...] / Parecerás pie de puerco» (vv. 1071-1073), expresión que, originada en el «chamuscarse las piernas del puerco para quitarle las cerdas» (Zugasti, 2013, p. 176, n. 1073-1074), sustenta en *fuego*, 'pasión sexual', el algoritmo *chamuscarse* → *pie de puerco* y lo reconvierte a lo sexual. Materia que también otros personajes vedan con eufemismos: la Condesa pide a Rodrigo algún «remedio» para conciliar el sueño (vv. 2202-2204); y al ofrecerle ser su secretario (vv. 1024-1027), este usa, como Chinchilla en el citado diálogo con Lucrecia («que tú y yo habemos de ser / en la comunicación / como el papel y el

¹⁴ Con tratamiento distinto discurre el soneto «Sobre dos muslos de marfil Tarquino...» (*PESO*, 2000, pp. 214-215).

borrón, / que no se deja raer», vv. 401-404), el motivo sexual de la tinta y el papel (cfr. Pérez Ortega, 2007):

Si en vez de papel y tinta
que me dais sin merecello
me concedéis, gran señora,
que escriba con el acero
hazañas con que os sirváis,
con vuestra licencia trueco
la plaza de secretario
por la de soldado vuestro. (vv. 1040-1047)

Los conmutadores *papel*, ‘vulva’ y *tinta*, ‘semen’, así como *acero*, ‘pene’, trazan el contexto en que Diana reitera a Rodrigo: «Secretario y capitán / podéis ser» (vv. 1048-1049). Doble función que sitúa al pasaje en la estela de *Elena y María*, poema que, en los inicios del código cerrado, discutió, con pespunte de conmutadores, sobre las prestaciones como amantes del clérigo y el caballero (Garrote, 2020, pp. 156-157). De sus tres funciones, «un gallardo capitán, / un cortesano galán, / un secretario discreto» (vv. 1189-1191), esta implica, dentro del silencio del tabú, la oportunidad para Rodrigo de ser amante de Diana: «Si me fía sus secretos, / mil veces dichoso soy» (vv. 1069-1070). Cuarta función, la de amante, elidida por la autointerrupción de la Condesa: «y un... (*Aparte.*) (¿Dónde vais? Deteneos, / pensamientos mal nacidos, / que os arrojáis atrevidos / tras desbocados deseos / que os tienen de despeñar)» (vv. 1192-1196).

4. LOS PERSONAJES ARQUETÍPICOS: «VIUDA SOY, MOZA Y MUJER»

Zugasti (2013, p. 150, n. 464) notó el insistir de *El castigo* en que la Condesa es viuda¹⁵. Creo que tal insistencia forma parte de la función por la que autor teatral y actriz «excitan la imaginación erótica del espectador» (Walthaus, 1999, p. 199), de los personajes y de los lectores, en cuyas memorias se activa el arquetipo sexual de la joven viuda: «Viuda soy, moza y mujer», «una mujer a quien ves / con mocedad y riqueza» (vv. 479 y 585-586) y que, en actitud de «a typical *mujer esquiva*» (Mandrell, 2003, p. 134), ha «quedado escarmentada / y con deseo infinito / de no vivir malcasada» (vv. 521-523). Las sugerencias e implicaturas de esas predicaciones alimentan el motor del argumento: «La Condesa no es mujer / que a tal hora había de estar / en ventanas del terrero, / siendo viuda», reprocha Clavela, pero Rodrigo no está de acuerdo: «la Condesa también / conservará su opinión / en público. Pero a solas, / ¿qué perderá porque aquí / se divierta?», costumbre además de viudas «Españolas y alemanas» (vv. 1706-1719). Siendo de la máxima relevancia para establecer los muy opuestos significados de *dama*₁, ‘señora’, y *dama*₂, ‘prosti-

¹⁵ Así, entre otros, en los vv. 216, 361, 461, 1020, 1053, 1072, 1075...



tuta', tal exposición en *ventanas* (y balcones) constituyó un recurrente motivo de la poética sexual sutil, como testimonian *Celestina*, *La Lozana andaluza* o el *Burguillos* de Lope (Garrote, 2021, pp. 54-55; y 2022, p. 36).

Si el modelo de la Condesa es Dido, a quien imita «en constancia» e iguala «en fortaleza» (Zugasti, 2013, p. 175, n. 1053), el proceder del mujeriego Rodrigo se basa, según Chinchilla, en el hermano de Amadís: «Basta, que eres Galaor. / Bien habrás mudado hogaño / cien damas» (vv. 1450-1452). Por eso le había dicho el gracioso: «Un conde Partinuplés / eres» (vv. 421-422), en referencia a ese libro de caballerías que Tirso «cita con cierta frecuencia, siempre en clave erótico-jocosa, como hombre afortunado entre las damas» (Zugasti, 2013, p. 147, n. 421)¹⁶. Rodrigo está así dispuesto a la mudanza (vv. 1963-1970), por gozar—o *el tropel aplacar*— al menos a una: «Voy a ver a Clavela, que si el Conde / viene a ser, como dicen, de Dïana / amado dueño, con Clavela pienso / el tropel aplacar de mis desdichas, / pues todas mis venturas son tan cortas». Lo que resume Chinchilla: «Cuando hay falta de pan, buenas son tortas» (vv. 2585-2590). Por eso Rodrigo llamará a Clavela «saludable contrayerba / contra la ponzoña acerba / de estas desdichas» (vv. 2888-2890). De tal jugar a dos barajas (vv. 1470-1477) derivará en parte el *castigo* final del nada sutil galán.

El caso es que, cuando una semántica de proximidad sitúa, como aquí, a un buscahembras con una joven y rica viuda, quien además domina el código cerrado, saltan chispas sobre el escenario.

5. LA FÍSICA DE SIGNIFICANTES: «HAY UNA LETRA NO MÁS»

El motivo de la escuela de letras sexuales—del que participa el «Pupila soy de amor» de la Condesa (v. 1087)—, se localiza en la poesía del tiempo de Tirso (*PESO*, 2000, pp. 74, 85, 86-87 y 96) y aparece en boca de don Rodrigo: «en escuelas de amor / con poca dificultad / alcanza en su facultad / borla y grado de dotor / quien, para que no se escuse, / el alma ofrece en propinas» (vv. 828-832). De inmediato, y dada la proximidad física de los significantes *conjuguar-conyugal*, Chinchilla crea otra «maliciosa dilogía» (Zugasti, 2013, p. 165, n. 839): «Ya parece que declinas / con Clavela a *musa, muse.* / [...] / si llegas a conjuguar / con ella» (vv. 834-839).

Saussure, o quien de sus discípulos fuera (Quezada, 2013), postuló la integración de la lingüística dentro de la psicología; integración a la que habría que añadir las leyes de la física, tan esenciales por ahora solo en fonética. De hecho, el movimiento de la física fonética altera la producción de significados y genera chispazos literarios, como cuando andaba la Condesa «Cansada de estar casada» (v. 589).

¹⁶ Hay otras menciones a los libros de caballerías y a Cervantes (Zugasti, 2013, pp. 146-147, n. 409-417; y pp. 161-162, n. 767-773). Creo, además, que «En esto estoy puesto ya» (v. 818) remite al soneto V, 5 de Garcilaso, «En esto estoy y estaré siempre puesto».

Casos como este evidencian que la memoria o asociación de ideas es la cara B de la imaginación o ideación de argumentos.

Empobrecido hijo segundón de familia aristocrática, Rodrigo busca en Flandes la fortuna que se le niega en Madrid (vv. 66-118). Su idea, apoyarse en los de su clase: «Cuando algún noble me vea, / podrá ser que dé o preste» (vv. 119-120). Chinchilla finge malentender:

¿Preste aquí? ¡Vocablo extraño!
Los negros lo entenderán
que sirven al Preste Juan.
Un preste hace tanto daño
como tiña o pestilencia.
De peste a preste verás
que hay una letra no más:
en tan poca diferencia
nadie se querrá apear
por prestar. (vv. 121-129)

El fragmento ilustra una de las más comunes formas de gestación de conceptos, la paronomasia, estudiada en *Agudeza*, XXXII: consiste «en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira» (Gracián, 1981, II, 46). Es lo que indica el gracioso al subrayar la proximidad física («una letra no más») de dos voces: el subjuntivo transformado en sustantivo *preste* conduce a *peste*; en sentido inverso, *apestar* lleva a *prestar*, mutación en que se ve, por cierto, que Chinchilla no había entendido mal a su señor, sino que aprovechó para hacerse el gracioso. Esta «tan poca diferencia» gráfica y fonética entre vocablos –otras veces se añaden sílabas, dicciones, sonidos y letras (Gracián, 1981, II, p. 49)– es efecto físico que favorece una semántica del equívoco que en ocasiones ofrece una sencilla derivación sexual.

La paronomasia, «muy del gusto tirsiano» (Zugasti, 2013, pp. 131-132, n. 126-127), fue la más «popular de las agudezas», lo que generó gran «variedad» de ellas, incluidos el retruécano y el juego de palabras (Gracián, 1981, II, p. 48). Tanta facilidad ocasiona pérdida de sutileza y reduce los resultados artísticos: como «permítase a más que ordinarios ingenios», «todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil», de modo que la usan «muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte» (Gracián, 1981, II, p. 45). En *El castigo del penseque*, los conceptos originados por paronomasia, algunos sexuales, suele decirlos Chinchilla. Quien va de lo trivial que censuró Gracián, como en «¿Hate Cupido escupido?» o en «[¿]que me niegas lo que he visto / por estos ojos, o ojetes?» (vv. 823 y 3055-3056), al hallazgo de creación léxica que fue signo de época áurea: «es gentilhembra en extremo / la viuda», esto es, «hermosa / mujer» (vv. 1019-



1023)¹⁷. También Diana, angustiada por sofocar su pulsión, explora la paronomasia: «De la lengua al corazón / hay mil leguas»; y cuando su secretario llegue para que le «firme las libranzas», exclamará: «¡Ojalá en ellas hallara / libranza yo que libranza / mi afligido corazón!» (vv. 2399-2400 y 2185-2192).

6. LA ONOMÁSTICA SIMBÓLICA: «EL NOMBRE SUELE FUNDAR LA PROPORCIÓN»

La conjunción de personajes arquetípicos (*supra*, apartado 4) y paronomasia (*supra*, apartado 5) provoca efectos simbólicos en los nombres de aquellos. Fue otro signo de época, por el que «la onomástica cervantina» está «repleta de sentido», pues los nombres se prestaban «a diversos juegos de carácter paronomástico, tan apetecidos por los contemporáneos de Cervantes» (Redondo, 1999, p. 53). Este procedimiento conceptista fue formulado por *Agudeza*, XXXI: «El nombre suele fundar la proporción», de modo que «Caréase el nombre, no sólo con el sujeto, sino con todas sus circunstancias, con todos sus adyacentes, hasta hallar con uno, o con otro, la artificiosa correspondencia, la hermosa correlación» (Gracián, 1981, II, pp. 36 y 39).

Diana (*cf.* Walthaus, 1999, pp. 196, 198 y 200), el nombre de la Condesa, ofrecía un rango de significados que desde Ovidio iba de lo casto a lo sensual. Y el de Chinchilla entronca fonéticamente con *chinche*. Por eso Lucrecia y él habían asociado este concepto, «¡Ay qué Chinchilla y qué chinche!» —«Chinche que pica», responde el gracioso; «Y me pica», termina sugerente y conmutadora la criada (vv. 407-408), pues *picar*, ‘excitar sexualmente’, siendo *chinche* el «animalejo engendrado de putrefacción, por la suciedad y poco aliño de los que no se limpian o la cama o los demás [lugares] adonde se crían» (Covarrubias); concepto autoaplicado por el gracioso: «quité ayer los cordeles a mi cama / y juntando seis mil ciento y sesenta / chinches», «fui» «con tanta chinche, el capitán Chinchilla» (vv. 1411-1415). Pero *chinche* significaba también «burlón», como en el refrán *De amigo a amigo, chinche en el ojo*: «una burla, que no pase de esta, se permite» (Covarrubias). Qué mejor nombre que *Chinchilla*, pues, para el gracioso.

Y si el de la criada lleva en su ADN la castidad («¿Es Lucrecia por ser casta?», le pregunta Chinchilla; ella lo desmiente: «No, sino por ser castiza», vv. 299-300¹⁸), *clavel* y *clavar* resuenan en el de la dama 2, Clavela. Compara Gracián a la «hidra bocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la transtruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un con-

¹⁷ Tirso creó «gran cantidad de palabras circunstanciales» (Nougué, 1976a, p. 592), con una libertad muy frecuente en Lope (Nougué, 1976b) y en general en la primera mitad del XVII, durante la contienda entre partidarios –Tirso, Castillo Solórzano, Vélez, Gracián, Cervantes, Góngora, Quevedo– y detractores de la innovación léxica (Nougué, 1974, pp. 290-291). Curiosamente, Nougué no registró *gentilhembra* en su lista de neosustantivos tirsianos.

¹⁸ Zugasti (2013, pp. 140-141, n. 299) remite a *El castigo*, 397-398 y 3003, sobre el mismo asunto.



ceto» (1981, II, p. 37). Así, de *clavar* (otro conmutador, por cierto, y aún vigente) a *Clavela* hay tal proximidad física y semántica que no puede obviarse examinada desde el sistema conceptista en que se encuentra y desde la evidencia de que Tirso tenía a mano un sinfín de nombres propios que rechazó al seleccionar *Clavela*.

7. EL LENGUAJE TEATRAL: «AMOR HABLA POR SEÑAS»

Confundido con Otón, hijo de Liberio y hermano de Clavela (vv. 133-139 y 157-170), Rodrigo aprovecha el malentendido como oportunidad para acomodarse en Flandes¹⁹: «O ayunar o ser Otón», sintetiza Chinchilla (v. 468), con más que probable doble sentido de *ayunar*. La primera ventaja para Rodrigo es que logra la máxima proximidad física, el abrazo, con la desconocida Clavela:

LIBERIO. ¡Hijo mío! ¡Prenda mía!
 Vuelve y dame más abrazos.
 Clavela, abraza a tu hermano.
CHINCHILLA. Hecho me quedo un baulón.
CLAVELA. Llegad y abrazadme, Otón.
RODRIGO. Ya soy quien en eso gano,
 pero...
CHINCHILLA. Llegad, majadero,
 y deja peros ahora.
RODRIGO. ¡Alto! Abrazadme, señora.
 (Abrázala.)
CHINCHILLA. Ése sí que es lindo pero. (vv. 167-176)

La semántica sexual y conmutadora del abrazo («— ¿Y cómo os forzaré? — Con abrazarme, / sin esperar licencia ni consejo», *PESO*, 2000, p. 12) abre en *El castigo* la vía al incesto, «peligro trágico» que según Béziat queda «aniquilado» porque, dado el «gran desajuste entre el nivel de información del público y el de los personajes», «el espectador o lector omnisciente» «sabe desde el principio» que Rodrigo no es Otón (1995, pp. 51 y 49). Este imposible incesto y los celos (Mandrell, 2003, pp. 136-137) son verbalizados por Clavela. Primero, en un soneto que contiene la ya mencionada y sexualizante palabra *voluntad*:

Todas las veces que a mi hermano veo
tan discreto, apacible y cortesano,
se va la voluntad del pie a la mano
y sale de su límite el deseo.

¹⁹ Lo resume el gracioso en un parlamento (vv. 192-204). La historia de Liberio, Clavela y Otón (vv. 318-322, 330-357 y 651-658) pende de que este, como «se decía / un ligero pensamiento / de su hermana» (vv. 343-345), huyó tras matar —por la honra, «ley de Mahoma, / que con armas se defiende» (vv. 351-352)— al hermano de un Pinabel enamorado ahora de Clavela.



Como hermano le quiero; mas no creo
 que es bastante el amor, cuando es de hermano,
 a dormir tarde, a despertar temprano,
 ni a ver cuál con sus ojos me recreo.
 Decid vos la verdad, desnudo ciego,
 que aunque en amor de hermano no hay cautela,
 me dan que sospechar tantos desvelos.
 La sangre hierve, me diréis, sin fuego:
 sí, pero amor de hermano no desvela,
 y cuando desvelara, no da celos. (vv. 1094-1103)

El espectador sabe más que Clavela, y por tanto sufre menos que ella: «¿Que me dé celos mi hermano?»; «¿Mi hermano me tiene loca / de amor y celos?»; «Yo he dado gentiles celos / a Otón», «¿Mas, qué os aprovecha, amor, / el ser vos enredador, / si un imposible os responde / que no puedo, aunque a mi hermano / adore, ser su mujer?» (vv. 1302, 1532-1533 y 1850-1860). Asunto tan delicado en cualquier sociedad y época como el incesto, se torna aquí en el desenlace del matrimonio entre los dos falsos hermanos, iguales estamentalmente.

La estrategia dramática en los actos I y II de *El castigo* parte de fragmentos conmutados sexualmente que van a dar al movimiento escénico del abrazo entre el galán y las damas 2 y 1, respectivamente. Al celebrar la victoria militar sobre Casimiro, la Condesa abraza a Rodrigo-Otón –lo que da celos a Clavela, antes estrechada– y usa el motivo de los *lazos de amor* con la variante de simbolizar la contención que está a punto de romperse en público: «¡Otón, a vuestros hechos inmortales / la fama ofrezca plumas y pinceles», «que cívicas coronas y murales, / no bastan a premiar vuestra persona», «si mis brazos no os sirven de corona! (*Abrázale.*) / (*Aparte.*) (¡Ay amor!, deteneos, que los lazos / rompéis del alma, donde os tuve preso!)». Rodrigo queda muy satisfecho: «Si mi cuello coronan vuestros brazos», «Estos abrazos, / ¿qué triunfos no aventajan?» (vv. 1360-1375).

Entiendo que el disfraz es una función teatral (y en textos en prosa, narrativa) de la agudeza, esa sutil enmascaradora de voces y sentidos. La semántica del disfraz caracteriza al galán 1, Rodrigo-Otón; al 2, Casimiro, «disfrazado de emisario o embajador de sí mismo» (Zugasti, 2013, p. 152, n. 515, y 172, n. 988) y a la Condesa –«Fingirme Clavela quiero» (v. 1995)– cuando se hace pasar por la dama 2 (vv. 2088-2098) para dar su palabra de matrimonio a Rodrigo cuando sabe, por confesión de este a la Diana disfrazada, que «yo no soy, verdad os digo / no soy vuestro hermano Otón» (vv. 2028-2029). Tal confusión de identidades aprisiona a la Condesa: «(¡Amor, deste laberinto / me sacad!)» (vv. 2113-2114). El sistema del ingenio cargó durante cinco siglos su semántica con profusión de sutilezas, y a los motivos literarios y las tramas teatrales y narrativas con una laberíntica amalgama de marañas, bifurcaciones argumentales y disfraces: «El amor es todo enredos» (v. 1067). Esta sentencia de Rodrigo vale por aquella poética que, surgida en el siglo XIII, eclosionó en el XVII y acabó muriendo de éxito en el XVIII, cuando la moderna optó por la claridad, el monotematismo y la no ambigüedad.



Una condesa atraída por un hombre que no pertenece a su estamento y al que desea otra mujer que lo cree su hermano. Este núcleo del enredo genera el conflicto múltiple de *El castigo del penseque* y evidencia la fuerza social del tabú sexual, que provoca miedo y en último extremo el silencio: «¿No es mengua, / amor, que os ate la lengua / y os tape el temor la boca?» (vv. 1533-1535), inquiere Clavela, espantada ante el abismo del incesto: «(Aparte.) (Amor, ¿por qué me acobardo? / ¿Declarareme?)»; no menos presa del tabú es Rodrigo: «(Aparte.) (¿Hablarela?) / Mi bien...». Dos palabras lo han sorteado, por lo que Clavela lo interrumpe: «¿Mi bien? No se llama así / a la hermana» (vv. 2431-2434). También la Condesa esquivará el tabú: «Mudemos conversación, / no paséis más adelante» (vv. 2300-2301). Rodrigo, epicentro del silencio en esta intriga, se comporta según preceptos que formula él mismo, «Con todos cumplo callando / lo que dicen otorgando», y su criado: «Con la industria y el silencio / podrás salir bien de todo» (vv. 797-798 y 857-858). La Condesa se desespera ante semejante «lerdo»:

¿Es posible, rapaz ciego y desnudo,
cuando el seso por un español pierdo,
que a mis locuras se resista cuerdo
y a mis palabras contradiga mudo?
Declarado se ha el alma cuanto pudo
permitir la vergüenza sin acuerdo.
Si es español y amante, ¿cómo es lerdo?
Si amor habla por señas, ¿cómo es mudo?
Aquí está el Conde, el Duque viene a verme,
que quiere darme esposo aborrecido
y, de pensallo, la esperanza muere.
Decidle, amor, que acabe de entenderme,
pero no se dará por entendido,
que es peor sordo el que entender no quiere.
(vv. 2636-2649)

El silencio es doblegado, pero de modo estéril, por los numerosos apartes, «unos diez» de Diana y 25 de Rodrigo en el acto III (Béziat, 1995, p. 51). Este «tipo de silencio relativo» o, «para el público», «manifestación explícita del silencio», suele ser «síntoma revelador de un debate interior en el personaje»: al notar su amor por Rodrigo en el acto II, Diana y Clavela –16 y 9 apartes, respectivamente– intentan «dominar su pasión», lo que «significa ante todo saber callarla» mediante «esa palabra sin riesgo» que es el aparte, por lo que sufren «una como crisis del lenguaje» (Béziat, 1995, pp. 47-50). Crisis que salvan sobre todo la conmutación entre los dos planos –diciendo sin decir– del código cerrado y, como específicos del lenguaje dramático, los apartes y las «señas mudas» (v. 1431) de los gestos.

En la tensión sexual no resuelta, «¿Qué dudo?», de *El castigo*, Rodrigo y Diana, «¿No soy hombre?, ¿no es mujer?» (vv. 1647-1650), experimentan el *fuego* de amor, que deben mantener en secreto y en silencio. En público, contiene la Condesa a duras penas su pulsión, también por la diferencia estamental que los separa, de modo que apenas la verbaliza en apartes: «Mucho, amor, manifestáis / mi fuego;



pues sois su centro, / alma, amad puertas adentro, / ¿para qué lo pregonáis?»; «Desvelos, ¿queréis callar, / que no os puedo refrenar?»; «¡Ay! Quién pudiera / hacerle de mí misma eterno dueño»; «¡Ay! ¿Quién pudiera, / Otón, hacerte conde? ¿Que a un criado / tenga yo amor? El verle / me enloquece. / Mas es bizarro Otón, bien lo merece» (vv. 1236-1239, 1273-1274, 1400-1401 y 1420-1423). Estos motivos amorosos del fuego, el dueño y los lazos de amor (vv. 1368-1369) son eufemismos del plano patente que, a fuerza de repetidos, dejan de serlo.

Frente al silencio, otra forma de expresión es la gestualidad. Se lo acabamos de oír a Diana: «amor habla por señas» (v. 2643). Clavela apela a su mirada, «Decidle vosotros, ojos, / la causa de mis enojos, / que la lengua no es razón» (vv. 1548-1550), en tanto el amor «entra al alma por los ojos» –según postulado neoplatónico que reitera el díptico tirsiano de *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga* (Zugasti, 2013, p. 170, n. 945), obra esta última compuesta entre 1619 y 1623 (Kennedy, 1942, pp. 183-190)–, pero sobre todo porque «hay retórica en los ojos», pues en estos «el amor su idioma tiene / y a quien a mirallos viene / habla regalos o enojos» (vv. 1446 y 1425-1427). Teoría que entronca con el tema de debate cancioneril y en clave sexual sobre si es mejor ver o hablar a la dama (Garrote, 2020, p. 167 y 172). «No hay lengua humana», en todo caso, «tan discreta y elegante» como la de la mirada, que siendo sin palabras es incapaz de mentir, según sentencia Diana: «No tengo por discreción / dar a la lengua más fe / que a los ojos, pues se ve / por ellos al corazón» (vv. 1435-1436 y 2281-2284). Por eso creía Clavela que la mirada de la Condesa, con su «eficaz efeto», debería ser captada por Rodrigo-Otón, «si al paso que discreto / es Otón considerado», e interpretada en consecuencia: «ya habrá su amor conocido» (vv. 1571-1575).

El hablar aparte y el lenguaje de gestos y miradas son dos formas de sorrear el tabú sexual. Cabe una tercera, el motivo de la dama dormida, que Tirso no explotó en *El castigo*, pero sí en comedias compuestas entre 1610 y 1612 y en su prosa: «un sueño, real o fingido, de la protagonista, siempre de noble alcurnia», que ella emplea «consciente o inconscientemente» «para exteriorizar sus deseos amorosos» o «para incitar a un presupuesto amante poco decidido» (Palomo, 1999, p. 214)²⁰.

8. LOS ENIGMAS: «CALZÁNDOSE LOS GUANTES»

Y aún había una cuarta forma: el decir sin decir del enigma, por ejemplo en las *quisicosas* (PESO, 2000, pp. 298-304). En 34 de las comedias de Tirso hay 70 recurrencias –tres de ellas en *El castigo*– de la voz *enigma* (Nougué, 1977, pp. 216 y 218), predilecta por tanto del mercedario. «La enigma obscura del guante» (v. 2372) se desarrolla en el acto III de *El castigo del penseque*. Comienza con una conversación entre Diana y Clavela sobre el matrimonio de esta con Pinabel: «En viniendo, dirá

²⁰ A los casos detectados por Palomo en el teatro de Tirso, *Cigarrales* y *Deleitar aprovechando*, añade otro Zugasti (2002, p. 606, n. 54).

Otón / que fuiste por mí forzada / a casarte. ¿Dónde vas?», pregunta la Condesa (vv. 2148-2154). El resto del coloquio introduce el tema del enigma, «Voy a traerte los guantes», y su anexo ambivalente *dar la mano*, ‘prometer matrimonio’ y ‘tocar’: «Hoy la mano le darás», ordena la Condesa.

En un juego de cálculos y apariencias, la Condesa conviene con Rodrigo esta boda (vv. 2241-2257), tras lo cual «Sale CLAVELA con unos guantes en una salvilla» y se los entrega a Diana, que mientras habla está, según la acotación, «Calzándose los guantes» con dificultad: «¡No me he puesto / jamás tan estrecho guante!» (vv. 2303-2304). Del «lenguaje de los ojos» se pasa así al «lenguaje de los favores»: por este, «que supone el contacto físico de las manos», Diana pide a Rodrigo que le calce los guantes, lo que «roza, según el código vigente en la Comedia, con la indecencia» (Béziat, 1995, pp. 52-53): «No me le puedo calzar. / Calzádmele vos, Otón». *Túrbase* entonces Rodrigo: «¿Yo, señora? Aqueso no, / que os burláis». Pero la resolutiva Condesa no está para remilgos: «Acabad, necio, / que es el cordobán muy recio / y no tengo fuerzas yo». Los guantes se han tornado en enigma que vela la pulsión sexual de Diana, quien al decir *calzar*, ‘penetrar’, aún vigente en español, turba al galán, que no obstante sigue el juego con los conmutadores *gozar* y *servir*: «Pues tal dicha he merecido, / gozarla y serviros quiero» (vv. 2307-2314).

Esto da paso a la escena sexual cumbre de la obra (vv. 2315-2375), su «trozo de mayor ambigüedad y el más ilustrativo de la sugestividad sexual (tan frecuente en el teatro de Tirso)», donde Diana es *dama tramoyera* dominadora de hombres (Hildner, 2017, p. 271) o sirena cuyo canto «sexually enslaves the hero» (Evans, 1982, p. 351). Se inicia la escena con el *striptease* involuntario de Rodrigo: «Llega turbado, y cáesele la capa y sombrero». «¿Turbáisos?», pregunta Diana; «Es amor niño, / y túrbase», responde él. El campo semántico de la turbación es telonero del clímax de máxima proximidad del tocar y del calzar:

CONDESA.	¿Pues de qué os turbáis?
RODRIGO.	¿Es poco tocar la mano, señora, al sol, la luna, al aurora? Si nieve entre llamas toco, ¿no es justa mi turbación?
CONDESA.	Acabad ya, lisonjero.
RODRIGO.	Calzaros quiero primero el dedo del corazón.
CONDESA.	¿Para qué?
RODRIGO.	Para obligalle con la lealtad que le enseño.

El forcejeo con el *estrecho* guante permite la entrada de los conmutadores *romper* y *tirar*, ‘penetrar’, no menos activos hoy en español, y *picar*, que en el plano patente es «hacer pequeños cortes o sajaduras al guante para que entre mejor en la mano» (Zugasti, 2013, p. 236, n. 2347-2348) y en el latente significa ‘excitar sexualmente’ (Hildner, 2017, p. 271 y n. 22): «No cabe el guante, señora. / ¡Ay de mí!». «Tirad agora», ordena ella; «Romperéle si le tiro...». No hay manera: «En fin, me



viene pequeño / el guante». Es que la excitación no ha sido aún suficiente: «¿Quién hay, Otón, que no sepa, / que para que un guante quepa / no hay cosa como picalle?», recuerda Diana cuando Rodrigo intenta zafarse: «Puede venir tan pequeño / que el picalle sea escusado». Mas no hay excusas que valgan: «Dadme vos que esté picado, / que vendrá sin duda al dueño», zanja la Condesa.

Esta cara B de *picar* es captada por Rodrigo cuando se pregunta en un aparte si Diana está hablando para *favorecerme* o en broma: «¡Cielos! ¿Es favorecerme / esto, o burlarse? ¡No sé! / ¿Si necio presumiré / que todo aquesto es quererme?», «¿hay claridad más obscura?, / ¿Hay obscuridad más clara?». Guiado por la semántica de máxima proximidad que esparcen los conmutadores, el prolongado enigma del guante trasluce el deseo de unión sexual que acucia a Rodrigo y Diana. A punto de romperse el tabú, esta se refrena definitivamente: «(Amor que así se declara, / ya toca en desenvoltura. / Yo volveré sobre mí.)». Y asienta: «Otón, si el Conde viniera / tan picado, que estuviera / rendido y sujeto aquí, / alcanzara por amante / lo que por soldado no», donde interviene un *picado* semánticamente al cubo (Garrote, 2020, pp. 124-128), ‘airado’, ‘armado con pica’ y ‘en erección’. Lo que provoca la retirada de Rodrigo: «¡Ah cielos, ya declaró / la enigma obscura del guante. / Volvamos, loca porfía, / a casa la libertad, / que es lo demás necesidad».

Rodrigo recordará en un soliloquio esta escena crucial, desechando sus «engañosas conjeturas», pero centrándose en el enigma y el conmutador *picar*, que se le aparecen como cara B o latente de un mensaje por el que la Condesa le desea a él y no a Casimiro: «Mas, ¡cielos!, ¿las picaduras / y la pequeñez del guante?», «¿Hay más confuso cuidado?» (vv. 2475-2479). Y a su memoria vuelven las palabras literales –o «muestras» de que «me ama» (vv. 2482-2483)– de Diana: «“Dadme vos que esté picado, / que yo haré que venga al dueño”» (vv. 2480-2481 = vv. 2351-2352), con un conmutativo y aún hoy vigente *dar*. La Condesa insistirá en el enigma: «¿Habéis los guantes picado?». La respuesta de Rodrigo, «Si ya el Conde os quiere bien, / a quien sirvieron de enigma, / ¿para qué los guantes son?», será alabada por Diana, «Es vuestro ingenio de estima», con un disimular que desmiente su aparte: «Amor, declararme quiero, / mas la lengua no osará, / porque el temor le pondrá / freno. A la industria prefiero, / que es madre de la ocasión» (vv. 2660-2670).

Tal *industria* se cifra en el segundo favor de la Condesa: «Como la Diana del *Perro del hortelano*, utiliza el procedimiento del billete dictado para declararse» (Béziat, 1995, p. 53). Tirso trae el motivo del «recado de escribir» (vv. 2674-2834; *cf. supra*, apartado 3) en «a scene of writing, reading, and interpretation» en que «one must be wise, be able to listen to and to read the words of the beloved, and to understand the messages they contain», según explicó Mandrell (2003, pp. 137-140). Al dictar Diana una carta a su secretario, teje un enredo para confesarle su amor. El enredo se sustenta en el intercambio entre los planos lingüístico (el mensaje que va pronunciando ella y transcribiendo Otón) y metalingüístico (las aclaraciones de ambos para precisar la oralidad en el trance de ser transformada en escritura). En apariencia, la carta se endereza a Casimiro: «¿No es al Conde?»; este subterfugio de Diana, «Es y no es», necesita que Rodrigo sea capaz de entender: «¿“Es y no es”, gran señora?»; «Sí, porque no es Conde ahora, / pero seralo después». Predicación que vale para Casimiro (aunque es conde, lo será también si se casa con ella) y para



Otón-Rodrigo (que no lo es y lo será cumpliendo la misma condición). Rodrigo no despunta de agudo: «No entiendo esa enima yo». Diana avisa: «Secretario, / no es para bobos amor».

El castigo del penseque engarza su intriga, pues, con enigmas y silencios que sortean el tabú sexual, mientras sus personajes comparten –cómplices de los espectadores– un código cerrado cuya semántica sexual de proximidad es transmitida de forma latente y continua, y por múltiples procedimientos, de acuerdo con la muy asentada poética sutil que durante siglos se mantuvo fiel a su objetivo último: no otro que decir sin decir de sexo.

RECIBIDO: 7.3.2023; ACEPTADO: 27.11.2023.



BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Álvaro (Ed.). (1995). Anónimo. *Carajicomedia*. Aljibe.
- Armistead, Samuel G. y Silverman, Joseph H. (1978). Una variación antigua del romance de «Tarquino y Lucrecia». *Thesaurus*, 33, 122-126.
- Béziat, Florence (1995). Amor y silencio en *El castigo del penseque*. *Estudios*, 51 (189-190), 45-55.
- Blasco, Javier y Ruiz Urbón, Cristina (pról. de Gaspar Garrote Bernal). (2020). *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*. Peter Lang.
- Cela, Camilo José (1988). *Diccionario del erotismo*. Grijalbo, 2 vols.
- Díaz-Mas, Paloma (Ed.). (1994). *Romancero*. Crítica.
- Evans, Peter W. (1982). The call of the Siren: Tirso's women and *El castigo del penséque*. *Forum for Modern Language Studies*, 18 (4), 351-362.
- Garrote Bernal, Gaspar (2012). A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícaro Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas). En Gaspar Garrote Bernal, *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego* (pp. 13-45). PUZ.
- Garrote Bernal, Gaspar (2020). *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*. Agilice Digital.
- Garrote Bernal, Gaspar (2021). *Celestina* y el sexo conmutado. *Celestinesca*, 45, 49-77.
- Garrote Bernal, Gaspar (2022). Elusión de *palabras viles* y sonetos *retrógrados* en las *Rimas humanas de Tomé de Burguillos*. *Calíope*, 27 (1), 22-45.
- Gracián, Baltasar (1981). *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. de Evaristo Correa Calderón. Castalia, 2 vols.
- Hildner, David J. (2017). Damas tramoyeras en el poder: tres casos tirsianos. *Hipogrifo*, 5 (1), 263-275.
- Kennedy, Ruth Lee (1942). On the date of five plays by Tirso de Molina. *Hispanic Review*, 10 (3), 183-214.
- Mandrell, James (2003). Tirso and the scene of writing: *El castigo del penséque* and *Quien calla otorga*. *Bulletin of the Comediantes*, 55 (2), 133-149.
- Matas Caballero, Juan (2008). Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica. *Lectura y Signo*, 3, 271-308.
- Nougué, André (1973). Le «Montblanch» du théâtre de Tirso de Molina. *Bulletin Hispanique*, 75, 355-358.
- Nougué, André (1974). La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. En *Homenaje a Gustavo Guastavino* (pp. 289-324), Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
- Nougué, André (1976a). La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. II. El substantivo-adjetivo. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79 (3), 587-621.
- Nougué, André (1976b). Notes sur la liberté linguistique de Lope de Vega. *Caravelle*, 27, 223-229.
- Nougué, André (1977). Le genre du mot «enigma». *Bulletin Hispanique*, 79, 211-221.
- Oteiza, Blanca (2001). Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina. En Laura Dolfi y Eva Galar (Eds.), *Tirso de Molina: Textos e intertextos [...]* (pp. 57-87). Instituto de Estudios Tirsianos.



- Palomo, Pilar (1999). El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina). En Pilar Palomo, *Estudios tirsistas* (pp. 213-224). Universidad de Málaga.
- Pérez Ortega, Manuel Urbano (2007). *Discurso [...] Recado de escribir*. Academia de Buenas Letras de Granada.
- PESO (2000) = Alzieu, Pierre, Jammes, Robert y Lissorgues, Yvan. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Crítica.
- Quezada Gaponov, Camilo (2013). «Albert» de Saussure y el *Curso de Lingüística General*: a cien años de la muerte de Ferdinand. *Onomázein*, 28, 214-238.
- Real Academia Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.
- Redondo, Augustin (1999). Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora. En *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 49-62). Universitat de les Illes Balears.
- Río Barredo, María José del (2002). Burlas y violencia en el Carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII. *Revista de Filología Románica, anejo III*, 111-129.
- Walters, D. Gareth (1994). Language, Code and Conceit in *El vergonzoso en palacio*. *Forum for Modern Languages Studies*, 30 (3), 239-255.
- Waltheus, Rina (1999). «Para pretendida, Tais, y en la posesión, Lucrecia». Erotismo y castidad femenina en algunas obras teatrales del Siglo de Oro. En Monika Bosse et al. (Eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico [...] I* (pp. 193-208). Reichenberger.
- Whinnom, Keith (1981). *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*. University of Durham.
- Williamson, Vern (Ed.). (2000). Tirso de Molina. *El castigo del penséque*. The Association for Hispanic Classical Theater. <http://www.comedias.org/tirso/CASTIGO.pdf>
- Zugasti, Miguel (2001). *La ocasión perdida* de Lope de Vega, antecedente necesario de *El castigo del penséque* de Tirso de Molina. En Laura Dolfi y Eva Galar (Eds.), *Tirso de Molina: Textos e intertextos [...] (pp. 11-38)*. Instituto de Estudios Tirsianos.
- Zugasti, Miguel (2002). El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina. En François Cazal et al. (Eds.), *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro [...] (pp. 583-619)*. Iberoamericana / Vervuert.
- Zugasti, Miguel (2005). En torno al criterio de verosimilitud en las comedias de secretario de Tirso de Molina. En Isabel Ibáñez (Ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro (pp. 215-232)*. Universidad de Navarra.
- Zugasti, Miguel (Ed.). (2013). Tirso de Molina. *El castigo del penséque. Quien calla, otorga*. Cátedra.



