LA CONFIGURACIÓN DRAMÁTICA DEL PERSONAJE FEMENINO EN *EL MÉDICO DE SU HONRA* Y *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*[1]

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
Universitat de València

Tosemos para aclarar
la garganta.
Suspiramos para despejar
el corazón.
T. S. Matthews.

ni para sentir soy mía.
Doña Mencía.
(*El médico de su honra*)

"Los textos teatrales del siglo XVII (y ello en casi toda Europa) apenas contenían una breve *demonstratio actionum*, y cuando había manuscritos de dirección escénica con los papeles de los actores, éstos se mantenían en una pretendida inexactitud para dejar sitio a la improvisación y para conservar secreto el repertorio" (Franzbach 1982: 16-17). Nada nuevo decimos al enunciar éste como el principal problema para aproximarnos al estudio de los medios de expresión no verbales en el teatro barroco. Especial mención exige cuando hablamos del tema el género trágico, no precisamente pródigo en acotaciones explícitas donde poder descubrir las claves expresivas del

(1) El presente artículo se inscribe en el marco de dos proyectos de investigación en torno al teatro barroco. El primero, tema de mi Tesis Doctoral, estudia la tragedia barroca como género -cuyo primer exponente ha sido mi Memoria de Licenciatura: *El personaje femenino en la tragedia del siglo XVII* (Valencia, octubre, 1988)- y el segundo tiene como objetivo descubrir y analizar partiendo de los indicios textuales de la época la técnica del actor barroco. Ambos bajo la dirección de la Doctora Dª. Evangelina Rodríguez Cuadros.

estado anímico del personaje ante las situaciones a las que debe enfrentarse. Sin embargo, como pese a las dificultades de todos conocidas considero que gesto, tono y movimiento son, por derecho propio, elementos significantes y por tanto significativos en el conjunto del drama, es mi intención intentar demostrar su repercusión dramática en la configuración del carácter femenino, así como su función complementaria unas veces, alternativa otras, de las palabras y la actuación de la heroína.

Quizá el rasgo más evidente del teatro del Siglo de Oro sea su carácter eminentemente verbal. Es decir, es un espectáculo fundamentado en la palabra, pero en una palabra que deviene, paradójicamente, inútil por lo ineficaz. La abundante retórica derramada en un mundo de sospechas, sombras y recelos, no sirve para transmitir sino para ocultar. El *verbum* pierde por tanto su capacidad comunicativa para someterse a las exigencias de un férreo sistema social sustentado por los imperativos –morales y sociales– del honor y de la honra. Y el individuo advierte, en el colmo del extrañamiento, encerrado en el cerco de la propia angustia, la crisis agónica de la palabra ante lo tremendo del sentimiento:

D. GUTIERRE. que... no sé cómo lo diga;
que no hay voz que signifique
una cosa que no sea
un átomo indivisible.
(*El médico de su honra*, III, vv. 83–86)

El personaje de tragedia tiene, pues, conciencia de esa ineficacia expresiva del lenguaje verbal, ineficacia elevada a norma de conducta cuando afecta a la mujer, responsable de la propia honra y depositaria de la del marido, la cual debe, además, poner todo su empeño en defenderla ante cualquier amenaza. En virtud de esa difícil misión, la esposa se convertirá en sujeto conflictivo escindido y, por lo mismo, desgarrado por la dialéctica que, introducida de forma repentina pero inmediata en su vida, entablarán en su interior dos "crudelísimos tiranos": amor y honor. El espacio del pasado invadirá el fugaz presente con la llegada inesperada de un antiguo pero sinceramente correspondido pretendiente. La tensión se dilata, y es entonces cuando el personaje femenino, a solas con su conciencia, comprueba su minusvalía lingüística:

Dª. MENCIA. Ya se fueron; ya he quedado
sola. ¡Oh quién pudiera, cielos,
con licencia de su honor
hacer aquí sentimientos!
¡Oh quién pudiera dar voces,
y romper con el silencio
(...) (I, vv. 121–126)
"¡Aquí fue amor!" Mas ¿qué digo?
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?

Yo soy quien soy.[2] Vuelva el aire
los repetidos acentos
que llevó; porque aun perdidos,
no es bien que publiquen ellos
lo que yo debo callar;
porque ya, con más acuerdo,
ni para sentir soy mía;
(*El médico de su honra*, I, vv. 131–139)

El ejemplo de la esposa presionada por dos fuerzas opuestas e irreconciliables (amor [pasado] / honor [presente]) pero con los mismos derechos –esencia del conflicto trágico en opinión de Hegel (1832: 377)[3]– es un caso paradigmático en el teatro calderoniano de articulación del conflicto trágico femenino, pero no menos representativa es la alternativa de estructurarlo en torno a una violencia sufrida antes del matrimonio. El resultado, en definitiva, es semejante: la deshonra. Así, tampoco son libres para verbalizar los caprichos del destino protagonistas como Leonor (*No hay cosa como callar*), Isabel (*El alcalde de Zalamea*) o Tamar (*Los cabellos de Absalón*), víctimas, todas ellas, de una violación, suceso éste que, sólo en caso de ser conocido por otros personajes, debe ser relatado, y ello con un fin concreto, como veremos. En caso contrario, se impone el precepto del silencio:

LEONOR. ¡Oh!, ¡cuánto estimo verme desta suerte,
pues pueden sin testigos mis enojos
desahogarse!
(...) (II, vv. 114–116)
quise más callar, porque
si yo una vez lo dijese
y ninguna lo vengase,
era afrentarme dos veces.
(*No hay cosa como callar*, II, vv. 179–182)

La mujer de la tragedia calderoniana es por tanto un personaje en constante y radical contradicción, porque es el que más necesita comunicar su dilema vital entre amor y honor o su desgracia personal por la pérdida de la honra y, no obstante, el que más vedado tiene ese derecho, obligada como está a mantener una imagen sin tacha

(2) Curiosamente, "soy quien soy" es una frase típica pero clave en el teatro barroco por la cual el personaje, lejos de marcar su individualidad -contra lo que pudiera parecer-, expresa su dependencia de la comunidad y su comunión con los valores sociales establecidos por ésta.

(3) "Lo trágico consiste en esto: que en un conflicto ambas partes de la oposición tengan razón, pero que no puedan alcanzar el verdadero contenido de su finalidad sino negando e hiriendo a la otra fuerza, que también tiene los mismos derechos, y de este modo se hacen culpables en su moralidad y por esta moralidad misma."

presa en la cárcel de la discreción; tanto su actuación como sus palabras están limitadas a todo aquello que no afecte a la honra.[4]

En consecuencia, puesto que para la protagonista la palabra es un medio de expresión tamizado por la coacción colectiva, es necesario hablar, más que de lenguaje, de lenguajes, pues en su caso el cuerpo se convierte en la única alternativa posible a la retórica encubridora o al silencio –por otra parte, otro puente expresivo igualmente elocuente y, en ocasiones, el más doloroso, ya que contradice la esencia misma de un personaje que, acotada su vida por los imperativos sociales, pudiera encontrar en la palabra un vehículo de desahogo–. De ahí la extraordinaria importancia que adquieren ojos, voz, gesto y movimiento, recursos que desvelan supliendo una confesión –pero tan explícitos, en definitiva, como ella– la tensión interna a la que hemos aludido.

Dejando a un lado esta característica común, no todos los gestos tienen el mismo significado, ni se ejecutan de la misma forma, ni con la misma intención. El gesto puede ser previo, simultáneo o posterior al momento de la verbalización, y confirmarla o revocarla.

La anticipación gestual se canaliza a través de las alusiones a los ojos, mudos pero sinceros emisores capaces de delatar el sentir antes de que intervenga el labio, que no hace entonces sino subrayar el mensaje. En su empleo catafórico por tanto, el código de lo corporal, convertido en traductor de la inmanencia sentimental, se impone al lingüístico:

D^a. LEONOR. Luego el deseo sucedió a los ojos,
el amor al deseo,
(*El médico de su honra*, I, vv. 629-630)

AMON. Dices bien; mas de manera
labios y ojos en la fiera
aprensión de mis enojos
confundieron los despojos,
que, equivocadamente sabios,
se arrebataron los labios
en lo que vieron los ojos.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 514-520)

Desde una perspectiva contraria, observamos que, en ocasiones, el gesto puede adquirir valor de anáfora. Es el momento del relato elaborado como reflexión sucesiva al acontecimiento. Se vuelve siempre sobre hechos decisivos en la evolución posterior de la trayectoria vital del personaje, el cual, además, tiene conciencia de la importancia de lo sucedido para su porvenir. Por eso desde el presente retoma el pasado para

(4) Teniendo en cuenta que los casos de la esposa considerada infiel y de la joven ultrajada son los más paradigmáticos del teatro calderoniano en cuestiones de honra, he elegido para ejemplificar y sustentar las opiniones de este artículo dos obras tan representativas en ese sentido como *El médico de su honra* y *Los cabellos de Absalón*.

proyectarlo hacia el futuro, conjugando una intersección de tiempos heterogéneos que le desvelará la clave de su destino. Significativamente, se describe no sólo lo sucedido sino también el efecto que ello provocó en el ánimo y la actuación de quien lo vivía: Mencía recuerda la impresión que le produjo reencontrar a su primer amor, el Infante Don Enrique:

D^a. MENCIA. Así yo, viendo a tu Alteza,
quedé muda, absorta estuve,
conocí el riesgo y temblé,
tuve miedo y horror tuve;
porque mi temor no ignore,
porque mi espanto no dude
que es quien me ha de dar la muerte.
(*El médico de su honra*, II, vv. 113-119)

O la posibilidad de, dialogando a oscuras en el jardín, haber confundido a éste con su esposo, Don Gutierre:

D^a. MENCIA. La pena mía
no se rinde a razones.
En una confusión de confusiones,
ni medidas, ni cuerdas,
desde la noche triste, si te acuerdas,
que viviendo en la quinta,
te dije que conmigo había, Jacinta,
hablado don Enrique
(no sé cómo mi mal te signifique),
y tú después dijiste que no era
posible, porque afuera
a aquella misma hora que yo digo,
el Infante también habló contigo,
estoy triste y dudosa,
confusa, divertida y temerosa,
pensando que no fuese
Gutierre quien conmigo habló.
JACINTA. ¿Pues ése
es engaño que pudo
suceder?
D^a. MENCIA. Sí, Jacinta, que no dudo
que de noche, y hablando
quedo, y yo tan turbada, imaginando
en él mismo, vendría,
bien tal engaño suceder podría.
(*El médico de su honra*, III, vv. 284-306)

Y Tamar narra con detalle el preámbulo, el ultraje, y los momentos que le siguieron (*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1154-1259).

Pero la razón por la que se recrea el pasado es distinta en cada caso. Mientras que para Mencía supone la terrible evidencia del error cometido y con ello la conciencia de caminar irreversiblemente hacia un *fatum* no deseado pero inevitable –de ahí que se acreciente su miedo y su angustia–, lo más importante para Tamar –como para Isabel (*El alcalde de Zalamea*)– que ha decidido denunciar su deshonra para reclamar el castigo del culpable, es dejar clara su inocencia y su calidad de víctima de las circunstancias para evitar un castigo mortal. Por ello, las jóvenes violadas harán hincapié en su relato en la correspondencia entre ojos y labios (*El alcalde de Zalamea*, III, p. 194; *No hay cosa como callar*, II, vv. 116-120):

TAMAR. si lágrimas, si suspiros,
si mi compasiva voz
(...) (II, vv. 1158-1159)
por los ojos vierto el alma,
luto traigo por mi honor,
suspiros al cielo arrojo,
de inocencia vengador.
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1166-1169)

"Por los ojos vierto el alma". Si acción y palabra se producen a un tiempo, es en los momentos en que el personaje necesita disipar las dudas acerca de la sinceridad de lo que está diciendo cuando recurre a la concordancia entre el ojo y el labio. Situaciones paradigmáticas son los relatos de deshonras, las declaraciones amorosas y los soliloquios:

TAMAR. Hagan su oficio tus labios,
harán el suyo mis ojos:
vea yo cómo tú sientes
verás tú cómo yo lloro.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 357-360)

D. GUTIERRE. ¡Ahora, ahora, valor,
salga repetido en quejas,
salga en lágrimas envuelto
el corazón a las puertas
del alma, que son los ojos!
Y en ocasión como ésta,
bien podéis, ojos, llorar:
no lo dejéis de vergüenza.
(*El médico de su honra*, II, vv. 577-584)

Lo cual nos lleva a una conclusión: el valor simbólico que, en el teatro barroco, se concede a ambos órganos. Los ojos –"puertas del alma"– se constituyen en emblema

del sentimiento, mientras que los labios lo son de la palabra,[5] por consiguiente, la interacción entre ambos, según sea de apoyo o de oposición, marcará la pauta acerca del verdadero significado del mensaje enunciado. Es decir, el puente comunicativo establecido entre los ojos, emblema del *logos*, y el labio, símbolo de la razón, traduce la dialéctica trágica femenina, articulada en torno a la apremiante necesidad de verbalizar el sentimiento –pero expuesta con ello a desatar un conflicto que, una vez expresado, se torna irreversible– y la imposibilidad efectiva de hacerlo.

Por lo tanto, la relación contradictoria entre ambos sentidos es más frecuente; y entonces, se impone la sinceridad del lenguaje de la pupila, pese a que intente desmentirlo la palabra o el silencio. Y de esto también es consciente el personaje:

AMON. Es tal, que aun de mi silencio
vivo tal vez temeroso,
porque me han dicho que saben
con silencio hablar los ojos.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 255-258)

Los ojos, como bien dice Amón, hablan con silencio, por eso el ropaje retórico que envuelve la escena metateatral en que Amón pide a Tamar que finja ser su dama, no basta para engañarla acerca de las intenciones de su hermano:

TAMAR. No, pero de la manera
que tus labios y tus ojos
confundieron tus enojos,
persuadiéndote a que era
yo tu dama, considera
que en mí también confundidos
al oírte mis sentidos,
se equivocaron más sabios,
respondiéndote mis labios
a lo que oyen mis oídos.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 541-550)

Es decir, además de su condición emblemática, considero posible predicar de "ojos" y "labios" un empleo codificado que consiste en aludir a los mismos en determinadas situaciones dramáticas, esto es, las situaciones conflictivas, en las cuales, independientemente del acuerdo entre ambos, sólo ya por la mera referencia a ellos, el personaje deja escapar –voluntaria o involuntariamente– la tensión interna acumulada.

---

(5) Y, consecuentemente, las manos de la acción:
D. GUTIERRE. ¿Quién vio en tantos enojos
matar las manos y llorar los ojos?
(*El médico de su honra*, III, vv. 407-408)

No es éste un caso único. Otros gestos emblemáticos son aquellos cuyo significado es instantáneo, claro y constante en el marco interpretativo de la esfera emocional del personaje:

– Volver la espalda o situarse a distinta altura, por ejemplo, indica desinterés o rechazo, por eso Tamar insiste en que Amón, consumado su deseo, no se esfuerce por ignorarla sino que le dé la muerte:

TAMAR. No te levantes tan presto,
pues es mi pérdida tanta
que, aunque [al] que pierde es molesto,
el noble no se levanta
mientras en la mesa hay resto.
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1034-1038)

– Mirarse en las aguas puede ser síntoma de narcisismo (Aureliano, *La gran Cenobia*, I, p. 72) o guardar estrecha relación con la pureza del que se refleja en ellas. Tamar, que ha sido deshonrada, se niega a contemplar su imagen:

PASTOR I. Ea, infanta, entreteneos
y esa hermosura mirad
en las aguas, que os ofrecen
por espejo su cristal.
TAMAR. Temo de mirarme en ellas.
(...) (II, vv. 1554-1558)
PAST[OR] I. Honradla, miraos en ella.
TAMAR. Aunque hermosa me llamáis,
tengo una mancha afrentosa:
si la veo, he de llorar.
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1570-1573)

– Y coger la mano es signo inequívoco de interés amoroso, así como la respuesta de la dama, según si lo permite o no, es igualmente reveladora. En dos ocasiones –antes de la violación y cuando la encuentra disfrazada de serrana– Amón intenta tomar la mano a Tamar, y en ambas es rechazado:

AMON. Esta hermosa mano blanca,
permite que, no haciendo
de lirios áspides, sirva
de tríaca a mi veneno.
TAMAR. Suéltame la mano, Amón,
que ya quejarte es extremo
de un engaño.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 941-947)

Pero también puede ser un canal de expresión de la violencia:

TAMAR. .....Alza, villano,
la mano: quítame el ser
y ganarás por la mano.
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1051-1053)
AMON. ¡Buenas manos!
TAMAR. De pastora.
AMON. Dadme una.
TAMAR. Será en vano
dar mano a quien da de mano
y, ya aborrece, ya adora.
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1786-1789)

– La importancia expresiva concedida a los ojos llega hasta el punto de dotar a éstos de un valor de sinécdoque de los sentimientos del personaje:

Dª. MENCIA. ..... Vuestra Alteza,
liberal de sus deseos,
generoso de sus gustos,
pródigo de sus afectos,
puso los ojos en mí;
es verdad, yo lo confieso.
(*El médico de su honra*, I, vv. 289-294)
Dª. LEONOR. Puso los ojos, para darme enojos,
un caballero en mí, que ¡ojalá fuera
basilisco de amor a mis despojos,
áspid de celos a mi primavera!
Luego el deseo sucedió a los ojos
el amor al deseo,
(*El médico de su honra*, I, vv. 625-630)

Los objetos pueden convertirse también en emblemas del conflicto, quedando así revestidos de trascendencia simbólica. Reparar en dagas o espadas es siempre interpretado como un mal agüero, como un indicio de muerte segura, próxima y sangrienta. D. Pedro, herido accidentalmente por D. Enrique, interpreta el incidente como un hecho de alta traición y lo destierra, e inmediatamente lo atormentan sombríos pensamientos acerca de su destino (*El médico de su honra*, III, vv. 215-245); Mencía reacciona instintivamente con el pánico, y ese miedo inesperado enciende en D. Gutierre la sospecha acerca de la salud de su honor:

(Al abrazarle DOÑA MENCIA, ve la daga.)
Dª. MENCIA. ¡Tente, señor!
¿Tú la daga para mí?

En mi vida te ofendí,
detén la mano al rigor,
detén...

D. GUTIERRE. ¿De qué estás turbada,
mi bien, mi esposa, Mencía?

Dª. MENCIA. Al verte así, presumía
que ya en mi sangre bañada,
hoy moría desangrada.
(...) (II, vv. 361-369)

Dª. MENCIA. En mi vida te he ofendido.

D. GUTIERRE. ¡Qué necia disculpa ha sido!
(...) (II, vv. 374-375)

Dª. MENCIA. ([*Ap.*] ¡Oh qué asombros!, ¡oh, qué extremos!)

D. GUTIERRE. [*Ap.*] ¡Ay honor, mucho tenemos
que hablar a solas los dos!
(*El médico de su honra*, II, vv. 384-386)

Amón incluso verbaliza esa conciencia colectiva de desencadenante objetual del conflicto que se concede a los objetos punzantes a la vista de la espada con que lo hiere Tamar; ante ello, en cambio, asume la condición de presagio funesto que el hecho encierra y, aunque ambos tienen una visión acerca de su muerte, su reacción es la contraria a la de Dª. Mencía:

(*Sácale la espada.*)

AMON. Al sacarla me has herido
y aunque puede ser agüero,
ya no temo cosa alguna,
cuando esta violencia intento.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 981-984)

Pese a ello, su suerte será la misma. Maldiciones, profecías y agüeros acaban siempre cumpliéndose en el teatro de Calderón, aunque sea de manera perversamente irónica.[6]

(6) No es éste el único ejemplo de objetos o elementos dotados de trascendencia respecto a acciones posteriores. Absalón, dominado por su ambición de poder, no puede sustraerse a la tentación de ceñirse la corona, y acabará rebelándose contra su padre y luchando por el reino. Teuca, para realizar sus profecías, emplea flores, adecuadas cada una de ellas por su forma y propiedades al destino de los príncipes. Sin embargo, a diferencia del caso de las espadas, siempre interpretadas acertadamente y en una única dirección, el personaje, mediatizado por el interés personal y la propia pasión, descifrará erróneamente el mensaje.

La simultaneidad entre gesto y palabra puede informar también de las reacciones emocionales de la protagonista por boca de su interlocutor, que va describiéndolas:

Dª. MENCIA. (*Despierta.*) ¡Válgame Dios!
D. ENRIQUE. No te asustes.
Dª. MENCIA. ¿Qué es esto?
D. ENRIQUE. Un atrevimiento
a quien es bien que disculpen
tantos años de esperanza.
Dª. MENCIA. ¿Pues, señor, vos...
D. ENRIQUE. No te turbes.
Dª. MENCIA. ...desta suerte...
D. ENRIQUE. No te alteres.
Dª. MENCIA. ...entrasteis...
D. ENRIQUE. No te disgustes.
(*El médico de su honra*, II, vv. 64-70)
D. GUTIERRE. ¡Mencía! (*Despiértala.*)
Dª. MENCIA. ¡Ay Dios!, ¿qué es esto?
D. GUTIERRE. No des voces.
(*El médico de su honra*, II, v. 899)

Otro agente expresivo de obligada mención es el tono. Lógicamente, la inflexión que se imprime a la voz forma parte de la esencia de todo enunciado, y posee la facultad, en el instante de fusión con la palabra, de cambiar el sentido de la misma. Por eso el tono puede establecer relaciones afectivas, marcar distancias, trazar campos de dominio y configurar la firmeza de un carácter dramático. Es significativo que la entonación de Mencía esté dominada por la turbación y el temor:

Dª. MENCIA. ¡Señor, detén la espada,
no me juzgues culpada:
el cielo sabe que inocente muero!
¿Qué fiera mano, qué sangriento acero
en mi pecho ejecutas? ¡Tente, tente!
(*El médico de su honra*, III, vv. 432-436)

Mientras que la de Tamar recurre con frecuencia al imperativo cuando habla con su hermano, víctima de la melancolía, frente al que se sitúa así en un nivel superior:

TAMAR. ..... No te acobarde
nada, que del más tirano
desdén se queja temprano
el que se declara tarde.
Declárate pues.

AMON. No puedo.
TAMAR. ¿Por qué?
AMON. Porque temo y dudo.
TAMAR. Di tu dolor.
AMON. Estoy mudo.
TAMAR. Sepa tu mal.
AMON. Tengo miedo.
TAMAR. Habla.
AMON. Absorto al hablar quedo.
TAMAR. Escríbela.
AMON. Es ofendella.
TAMAR. Hazla señas.
AMON. Tiemblo al vella.
TAMAR. ¿Es más que una mujer?
AMON. Sí.
TAMAR. Pues quéjate, Amón, de ti.
(*Los cabellos de Absalón*, I, vv. 437-449)

Y no abandona esta postura ni siquiera después de haber sufrido la violencia de Amón, al que continúa dirigiéndose en tono imperativo, no suplicando sino mandándole que le arranque la vida, configurando ambos un espacio que se constituye verbalmente en una síntesis dialéctica y trágica del rechazo:

TAMAR. Resto hay de la vida, ingrato;
pero es vida sin honor,
y así de perderla trato:
acaba el juego, traidor,
dame la muerte en barato.
AMON. Infierno, ya no de fuego
pues helado me atormentas,
sierpe, monstruo, vete luego.
TAMAR. El que pierde sufre afrentas
porque le mantengan juego:
manténme juego, tirano,
hasta acabar de perder
lo que queda. Alza, villano,
la mano: quítame el ser
y ganarás por la mano.
AMON. ¿Viose tormento como éste?
¡Hola! ¿No hay ninguno ahí?
¿Qué desatino es aqueste?
(*Los cabellos de Absalón*, II, vv. 1039-1056)

De manera que el tono empleado por ambas protagonistas determina y desvela la

relación –de inferioridad o superioridad– que media entre ellas y su oponente masculino.[7]

El movimiento escénico tiene, asimismo, importancia fundamental por su capacidad para dar sentido a la palabra:

> "assí como el poeta con su concepto declara la cosa, y con la palabra el concepto, el actor, con el mouimiento de su persona, deue declarar y manifestar y dar fuerça a la palabra del poeta."
> (A. López Pinciano 1973: 285)

Y para descubrir relaciones y traslucir sentimientos. Emilio Orozco (1983) ya señaló que tanto el aparte como el soliloquio –espacios privilegiados desde los que exteriorizar la intimidad– requerían, al pronunciarse, un desplazamiento específico del personaje, esto es, que se adelantara hacia los extremos o hacia el centro del tablado respectivamente, prolongando así el desbordamiento expresivo entre la realidad escénica y extraescénica que caracteriza al teatro barroco, síntoma cultural de una sociedad dominada por la teatralidad. Pero no sólo en momentos como éstos –definidos por tanto por un mayor componente de codificación gestual– es determinante el movimiento. En los diálogos, como hemos visto al tratar del tono, es igualmente un indicio, más revelador en ocasiones que el propio lenguaje, de la intencionalidad del interlocutor: si Amón, llevado por su pasión, acompaña la fuerza expresiva de los ojos con un movimiento progresivo pero insistente de aproximación a Tamar, probablemente ésta deducirá que la declaración amorosa, a pesar de estar enmarcada por un juego metateatral, no es fingida sino real (I, vv. 331-560); momentos antes del ultraje, se acerca a ella hasta cogerle, por fuerza, la mano, al tiempo que sus palabras disipan las posibles dudas sobre su propósito (I, vv. 895-986). En cambio, atendiendo a la superioridad de carácter predicada de la infanta, es de suponer que, cuando le exige la muerte (II, vv. 989-1069), sea ella la que acose y Amón el que la rechace, atormentado por el horror ante lo siniestro desvelado. Y fuera de la pura especulación aunque todavía en el resbaladizo terreno de la intuición –en el que nos obliga a sumergirnos la ya comentada parquedad de las acotaciones explícitas– creo que el monólogo de Tamar relatando su violación es un ejemplo del carácter significante del movimiento y de las marcas textuales del mismo:

– Tamar se dirige a su padre, el Rey, destinatario de su súplica (II, vv. 1154-1157):
Gran monarca de Israel, (II, v. 1154).
– Describe su estado emocional y su aspecto físico (II, vv. 1158-1177).

---

(7) También el gesto puede establecer preferencias y fijar distancias. Es, por ejemplo, el caso de Casandra en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, la cual prodiga abrazos y provoca contactos físicos con su hijastro, Federico, del que se enamora (I, vv. 405-411; I, vv. 869-872; I, vv. 887-888; II, vv. 1296-1305) y al que -como Tamar- se dirige con frecuencia en tono imperativo (II, vv. 1424-1425, v. 1490, v. 1498, v. 1501), adoptando en ocasiones una postura de suficiencia; en cambio, con el Duque de Ferrara, su esposo, no se aprecia ninguna manifestación afectiva similar.

– Relata la violación (II, vv. 1178-1215).
– Pide justicia al Rey (II, vv. 1216-1241):

Véncete, Rey, a ti mismo:
la justicia a la pasión
se anteponga, (II, vv. 1238-1240).

– Apoyo a sus hermanos (II, vv. 1242-1243):

Hermanos, pedid conmigo
justicia.

– Y en particular a Absalón (II, vv. 1243-1253):

..... Bello Absalón, (II, v. 1243).

– Incluso a la Corte y a la propia naturaleza (II, vv. 1254-1259):

Padre, hermanos, israelitas,
cielos, astros, luna, sol,
brutos, peces, aves, fieras,
elementos cuantos sois,
justicia os pido a todos de un traidor
de su ley y su hermana violador.

De esta forma, Tamar hace partícipe a todos de su deshonra, de modo que nadie pueda ignorar el hecho y no darse por aludido, pues un ultraje exigía venganza y satisfacción. A falta de acotaciones que lo indiquen, el movimiento escénico queda pautado por las propias palabras del personaje, que alterna, en su discurso, diversos interlocutores.

Si, como dice Nietzsche, la tragedia consiste en la imposibilidad de verbalizar el conflicto –de ahí que invite a un instinto por la simbolización– o, en palabras de María Zambrano, de poder contar a otro nuestra historia, y éste es, en definitiva, el núcleo del conflicto trágico barroco, la angustia de la incomunicación, la perplejidad ante la ineficacia de la palabra,[8] considero que gesto, tono y movimiento son elementos significantes en toda tragedia, funcionen, ya como complemento, ya como alternativa de la expresión verbal. Y especial importancia adquieren en un personaje tan complejo como el femenino –soltera o casada, esclava de la honra y de la opinión ajena–, sumido en el constante dilema vital entre el sentir y el decir. Contradicción vivida conscientemente como necesidad comunicativa cercenada por el precepto del silencio. Como dice Casandra (*El castigo sin venganza*), "estaba el veneno entre el corazón y el labio". Y cuando se traspasa esa frontera se cierra la puerta de retorno y el conflicto, una vez verbalizado, se convierte en irreversible. Por eso los ojos son las "puertas del alma". Por eso el gesto, convertido –como he intentado mostrar– en componente del estatuto de *dramatis personae* del personaje trágico femenino, es el único lenguaje alternativo posible.

---

(8) Ni siquiera el gracioso, único personaje al que se tolera el privilegio de la indiscreción, tiene la facultad de hacer devenir útil la palabra: a pesar de que Coquín denuncia al Rey D. Pedro el injusto crimen que D. Gutierre está a punto de cometer con la inocente Mencía (*El médico de su honra*, III, vv. 675-718), no podrá evitar que el asesinato se consume; es más, pese a la atrocidad del suceso, el culpable no será castigado, y el Rey, máxima autoridad, le concederá la potestad de volver a repetir su venganza en la persona de una nueva esposa, Dª. Leonor.

Referencias Bibliográficas

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1970). *El médico de su honra*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).

— (1973). *No hay cosa como callar*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).

— (1989). *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).

— (1982). *El alcalde de Zalamea*, ed. Alberto Porqueras-Mayo, México, Espasa-Calpe (Selecciones Austral).

— (1987). *La gran Cenobia, Obras completas*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, vol. III.

FRANZBACH, Marín (1982). *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, FUE. Citado por Rodríguez Cuadros, Evangelina, "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro", *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Jornadas de Almagro 1987), Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, p. 49.

HEGEL, F (1832). *Esthétique*, París, 1965.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973). *Philosophia Antigua Poetica*, Madrid, C.S.I.C., vol. III, epístola treze.

OROZCO, Emilio (1983). "Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte", *Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro"*, Madrid, C.S.I.C., vol. I, pp. 125-164.

VEGA, Lope de (1970). *El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia.