LA REALIDAD O EL DESEO: EL LENGUAJE DE LOS SÍMBOLOS EN LA TRAGEDIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO[1]

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

En todas partes donde hubiera mundo circularía el deseo, o pujaría por irrumpir con toda su carga intempestiva.
Eugenio Trías

Y sin embargo, no hay amor que no cree una imagen, que no se alimente de ella y no se dé al mismo tiempo como en sacrificio.
María Zambrano

El XVII es el siglo del teatro y de la teatralización. Un teatro que traspasa los límites del tablado y se proyecta hacia la infinitud de la vida misma inundando los espacios de la conciencia y de la costumbre. Pero es su propia onda expansiva, unida a su calidad de soporte y transmisor de la cosmovisión de la ideología gubernamental, la que hace de él un espectáculo estructurado en torno a una íntima y esencial contradicción: se trata de un teatro de signo marcadamente verbal en el que, paradójicamente, la palabra suele volverse inoperante y ocultar un vacío cuyo significado hay que buscar en otros agentes comunicativos tales como el silencio, el movimiento o el gesto o, por el contrario, trasciende su sentido y conecta con todo un universo de imágenes referenciales que comunican aquello a lo que la palabra no alude directamente. Éste es el caso de los símbolos y metáforas, reflejo habitual del sentimiento en la tragedia española del Siglo de Oro.

Cauce de expresión privilegiado y constante del deseo, el símbolo nunca es un adorno innecesario en el teatro barroco, sino un importante factor comunicativo que viene a llenar las lagunas lingüísticas que la discreción impone. Cultura del claroscuro y el contraste, donde las apariencias engañan pero distinguen,

---

[1] El presente artículo ha sido confeccionado tomando como referencia un corpus formado por las siguientes tragedias: *El castigo sin venganza* (*CSV*), de Lope de Vega y *El médico de su honra* (*MH*), *El pintor de su deshonra* (*PD*) y *A secreto agravio, secreta venganza* (*SASV*), de Calderón. Debido a la amplitud del tema tratado centraremos el estudio de los símbolos en el personaje femenino, pero contemplaremos también los casos más significativos de metaforización de la realidad llevados a cabo por el personaje masculino.

Para facilitar la identificación de las citas utilizamos las abreviaturas indicadas.

resquebrajada por grietas que conmocionan las conciencias pese a los imperativos sociales, encuentra en el mundo de lo simbólico la alternativa comunicativa necesaria a las limitaciones de la palabra concebida unilateralmente. La tragedia española del XVII descansa, pese a sus cientos de versos, en una radical, profunda e insoportable incomunicación que impide toda expresión directa del sentimiento. El soliloquio es la única vía de desahogo, pues la tragedia sólo puede contenerse mientras no se verbalice; en el momento en que la intimidad, tan celosamente guardada, traspase las puertas del alma que son los ojos y acuda al labio[2], los acontecimientos se precipitarán hacia un desenlace funesto. Por eso se recurre a medios de comunicación alternativos como el gesto, el silencio o el símbolo, cuya descodificación permite el acceso al secreto. Si, como decía Nietzsche (1980: 31), en el ditirambo dionisiaco "el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas" y de ahora en adelante, al comprender "que su conciencia apolínea no era más que un velo que le ocultaba ese mundo dionisiaco" necesitará un nuevo mundo de símbolos para expresar la esencia de la naturaleza, en la tragedia áurea española el dramaturgo se verá obligado a poner en boca de sus personajes un torrente de metáforas que transparentan sentimientos, impresiones, dilemas... todo aquello, en definitiva, que no puede o no debe decirse pero que, aun contra la propia voluntad, no puede dejar de expresarse. Ante la insuficiencia del lenguaje, que no alcanza a plasmar la complejidad de la pasión, el personaje se metaforiza a sí mismo y a los demás buscando trascender el sentido del verbo y visualizar lo latente. Por eso el mundo se puebla de flores, piedras preciosas y astros, cuya proyección alcanza a todos los personajes y muy especialmente al femenino, cargado de responsabilidades —el propio honor, la honra ajena, la fama...— que deberá soportar *en silencio* desde su posición nuclear en la dialéctica entre lo que *fue*, lo que *es* y lo que *debe ser*:

> "El *logos* muestra al sujeto del método que reflexiona una forma o un uso que tiene la siguiente característica: esa figura *salta* del *indicativo* (referido a *lo que es*) al *imperativo* (referido a *lo que debe ser*). Halla, pues, en el propio interior del *logos* una "familia lingüística" que no se limita a enunciar (lo que aparece) ni a anunciar (la aparición singular) sino a denunciar (lo que no debe ser) desde la referencia imperativa de "lo que debe ser"." (Trías, 1988: 68)

De modo que tanto Lope como Calderón al escribir sus tragedias necesitan recurrir a la imagen para construir el complejo mundo interior de sus heroínas, que se debaten entre dos contrarios excluyentes pero igualmente deseados: el amor y el honor, valores que corresponden a tiempos diferentes: el pasado y el presente. Y es interesante comprobar cómo, pese al acervo simbólico común existente en el Barroco, la índole de los símbolos escogidos puede trazar y delimitar el carácter femenino, establecer diferencias entre protagonistas en coyunturas similares y predecir la actuación de las mismas. Aunque se ha calificado a los personajes del teatro áureo como meros roles sujetos a férreas convenciones y por lo mismo carentes de rasgos individualizadores, el análisis de las tragedias seleccionadas muestra que, por encima de un común y esperable desenlace tratándose —como se

---

[2] Casandra resume con precisión esa realidad: *estaba el veneno / entre el corazón y el labio* (*CSV*, II, vv. 1894-1895).

trata— de una cuestión de honra, la voluntad individual, independientemente de los resultados que toda elección comporta, todavía puede pronunciarse. Y uno de los mecanismos de expresión de esa voluntad es, precisamente, la incursión en el mundo de lo simbólico.

El conflicto planteado es el mismo en las obras calderonianas: un matrimonio de conveniencia perturbado por el regreso inesperado de un antiguo pretendiente de quien la dama estuvo enamorada, el cual reprocha a ésta su olvido y la pone en la difícil situación de elegir entre el amor pasado o el honor presente. En la obra lopesca Casandra, esposa del Duque de Ferrara, se enamora de su hijastro en cuanto lo conoce. En cualquier caso, la dama debe realizar una difícil y comprometida elección, consciente de que de ella dependerá su futuro. Atrapadas en un matrimonio concertado que no colma sus aspiraciones, Casandra (*CSV*) decidirá traspasar la frontera del tabú y entregarse a un amor adúltero con su hijastro Federico y Leonor (*SASV*) acceder a las pretensiones de Don Luis; Mencía (*MH*) y Serafina (*PD*), en cambio, optan por permanecer fieles a su esposo y con ello sacrificar el deseo individual a la norma social. No obstante, a pesar de lo contrario de su opción, todas serán inmoladas en el común altar del honor, pagando así el tributo que implica el atentado a la colectividad, una flaqueza, sea de hecho o de pensamiento.

Desenlace sangriento compartido[3] pero modos de enfrentarlo diferentes. Y símbolos dispares. A Serafina y Mencía, capaces de sacrificar el instinto, Calderón apareja símbolos de lo vulnerable y lo frágil, de renuncia y castidad. Casandra, que consigue realizar sus anhelos amorosos, y Leonor, que está a punto de lograrlo, llevan entremezcladas imágenes de tentación y de amenaza, de fuerza y poderío. La propia Leonor describe su fiera condición:

D^a^. LEONOR. (...)
pues son de fuego mis voces
y mis lágrimas de fuego.
(*SASV*, I, vv. 427-428)
(...)
pues mi voz es fuego y viento,
mis lágrimas fuego y llanto.
(*SASV*, I, vv. 487-488)

Casandra es el león, Mencía la garza. Símbolos solares pero de connotaciones desiguales. El rey de los animales posee cualidades y defectos inherentes a su rango. Si bien es la encarnación misma del Poder, de la Sabiduría, de la Justicia, el exceso de su orgullo y de su confianza hacen de él el símbolo del Padre, el Maestro, el Soberano que, deslumbrado por su propio poder, cegado por

---

[3] Si bien, como queda dicho, el personaje puede escapar en ocasiones a la uniformidad caracteriológica, el velo de la convención sitúa el suspense no en el desenlace sino en la forma de llegar al mismo. Perdido lo más, que es la honra, sólo existen dos alternativas: el matrimonio, cuando aún es posible la reparación del agravio, o la muerte de quien transgredió el orden, única vía de reinserción social para el ofendido.

su propia luz, se vuelve tirano creyéndose protector. Puede por tanto ser admirable e insoportable a la vez. Así, Federico imagina a su padre domado por la nueva duquesa —a la que todavía no conoce— y jugando tontamente con un niño deseado solamente para sustituirle a él como heredero y como hijo. Por eso compara a Casandra con el león que doblegó el caballo del Rey de Francia (*CSV*, I, vv. 262-290), pues del mismo modo la dama sabrá someter la voluntad del duque a su capricho:

FEDERICO. (...)
Ya sé que al más altivo, al más extraño,
le doma una mujer, y que delante
deste león, el bravo, el arrogante
se deja sujetar del primer niño,
que con dulce cariño
y medio lengua, o muda o balbuciente,
tiniéndole en los brazos le consiente
que le tome la barba.
(*CSV*, I, vv. 296-303)
(...)
Mas ¿qué me importa a mí que se sosiegue
mi padre y que se niegue
a los vicios pasados,
si han de heredar sus hijos sus estados,
y yo, escudero vil, traer en brazos
algún león que me ha de hacer pedazos.
(*CSV*, I, vv. 307-312)

Federico se equivoca en su primer pronóstico, pues será él el domado, pero no en el segundo, ya que, efectivamente, y antes de lo que cree (*CSV*, I, vv. 340 y ss.), sacará en brazos a su madrastra —el temido león— del río, y su pasión por ella le costará la vida. Encontramos en este pasaje dos de los elementos que contribuyen a crear una atmósfera trágica: la ironía y los indicios premonitorios. Toda tragedia podría haberse evitado si no hubieran concurrido determinadas circunstancias, es más, determinados acasos, si la actuación hubiese sido otra, si los resultados de la misma hubiesen sido los esperados, si... En las tragedias todo parece salir al revés de como se desearía, de manera que las decisiones tomadas con la mejor voluntad de éxito resultan contraproducentes y las acciones desembocan en consecuencias adversas y opuestas a las imaginadas para el que las ejecuta. Leonor (*SASV*, II, vv. 564-921), Serafina (*PD*, II, vv. 171-478) y Mencía (*MH*, II, v. 58-386) deciden "engañar con la verdad" a su esposo para ocultar la presencia en su casa del antiguo pretendiente que ha ido a reclamar sus derechos, pero su estratagema es descubierta y provoca inmediatamente la sospecha en el celoso marido. Asimismo, en el marco de la tragedia maldiciones, agüeros y profecías siempre se cumplen de forma literal e irónica, pues basta que el personaje afirme algo para que suceda lo contrario[4]. Datos diseminados y en apariencia

[4] Ante el grato recibimiento que le dispensan en Ferrara, Casandra afirma:

insignificantes jalonan la trama, y en el momento del desenlace, de forma siniestra de puro insospechada, cobran pleno sentido para el protagonista, que descifra, cuando ya es demasiado tarde, la clave de sus propios errores y siente entonces la angustia y el vértigo del abismo infranqueable entre *lo que es* y *lo que podía haber sido*[5].

Si el conde califica de león a Casandra, D. Enrique, por el contrario, ve en Mencía una garza:

D. ENRIQUE. (...)
sino a ti, garza, que subes
tan remontada, que tocas
por las campañas azules
de los palacios del Sol
los dorados balaustres.
(*MH*, II, vv. 92-96)

La dama que es reflejo del Sol es cual garza que vuela derecha hacia el gran astro, pues sus perfecciones la acercan cada vez más a éste, símbolo de la belleza, de la verdad y de la fama —de ahí que sea también símbolo del honor—. Pero el de la garza es un símbolo trágico. "Nunca podrá llegar al palacio del oro. Cuando más alto vuele, cuando más suya sienta la perfección de la luz, cuando más suave sea el giro, los azores le darán caza, despedazándola" (Valbuena Briones, 1973 a: 57). Y es precisamente Mencía, al tanto de dicho significado, quien lo interpreta:

Dª. MENCÍA. *Muy bien, señor vuestra Alteza*
a las garzas atribuye
esta lucha; pues la garza
de tal instinto presume,
que volando hasta los cielos,
rayo de pluma sin lumbre,
ave de fuego con alma,
con instinto alada nube,
pardo cometa sin fuego,
quieren que su intento burlen

CASANDRA. *Con tales favores entro*
que ya en todas mis acciones
próspero fin me prometo.
(*CSV*, I, vv. 855-857)

Todas sus acciones desembocarán en un único fin: la muerte.

[5] En *El médico de su honra*, por ejemplo, es la sangre un elemento constante al que aluden de una forma u otra todos los personajes. El desenlace, con Mencía muerta desangrada, la puerta de su casa marcada con sangre y D. Gutierre ofreciendo una mano ensangrentada a Dª. Leonor, confirma la presencia de esos *diluvios de sangre* que todos presentían y temían y que ninguna acción ha podido evitar.

azores reales; y aun dicen
que, cuando de todos huye,
conoce al que ha de matarla;
y así antes que con él luche,
el temor la hace que tiemble,
se estremezca y se espeluce.
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.
(*MH*, II, vv. 97-119)

Pese a su sagacidad, como Federico, sólo acierta en parte en su predicción, pues quien le dará la muerte no será D. Enrique —aunque contribuya a provocarla— sino D. Gutierre, su esposo. En las tradiciones europeas y africanas la garza simboliza la indiscreción del entrometido pero también la vigilancia, que puede fácilmente degenerar en curiosidad abusiva: *Desde la torre los vi* (*MH*, I, v. 43) dice Mencía al describir la caída, cerca de su casa, de un jinete al que luego atenderá solícita para comprobar, con espanto, que, casualmente[6], el herido no es otro que el Infante D. Enrique, su primer —y quizá único— amor. Más imprevistos todavía son los encuentros de Serafina con D. Álvaro (*PD*, I, vv. 567-648) y de Leonor con D. Luis (*SASV*, I, vv. 565-700), a los que ambas creían muertos. Este acontecimiento, tan inesperado como impactante, abrirá la puerta al pasado, que se instalará con violencia en el presente, provocando con ello la dolorosa escisión en la conciencia femenina entre el amor y el honor, obligándola a hacer frente a una elección de funestas consecuencias sea cual sea el partido tomado. Esta ósmosis temporal supondrá, pese a todo esfuerzo, el principio del fin para la esposa. Un tanto distinto es el caso de Casandra, pues si bien conoce a Federico antes que al duque, aquel no forma parte de un pasado enterrado aunque no olvidado, sino que ocupa un plano temporal prácticamente simultáneo al de su padre. No por ello la dicotomía *amor / honor*, pese a no ser introducida y acentuada por la de *pasado / presente* como le ocurre a las demás, deja de ser menos inquietante, pues todas saben que cuando media un matrimonio, cualquier fisura puede quedar sellada con la muerte.

Podemos comprobar por tanto que, si bien tanto Federico como D. Enrique emplean para referirse a sus amadas símbolos solares como son el león o la garza, este mismo hecho permite apreciar que el símbolo escogido puede, dado su significado particular, establecer diferencias de carácter y de actuación entre las dos protagonistas; mientras que Mencía —la garza—, que prefiere permanecer fiel a los preceptos sociales es dominada por cuantos la rodean, Casandra —el león—,

---

[6] La casualidad, el azar, es otro elemento a tener en cuenta al sumergirse en el universo dramático de la tragedia. Si los errores se pagan, es cierto también que los acasos de la fortuna no ayudan al personaje en su intento.

subordinada al instinto y prosélita del amor[7], es vista desde el primer momento como una amenaza mortal[8] y como alguien capaz de dominar su entorno. Serafina, que aparece ante el príncipe turbada y apasionada tras conocer que D. Álvaro vive, es descrita por éste como *monstruosa exhalación de fuego y nieve* (*PD*, II, v. 512), respondiendo a ese gusto tan barroco de emplear en las descripciones la técnica de la mezcla de contrarios.

---

[7] Otros símbolos empleados para aludir a Casandra son la azucena (*Paréceme una azucena* dice Batín al verla, *CSV*, I, v. 625), la espada desnuda (así la ve Federico, *CSV*, II, vv. 1858-1860) y el agua (término usado por Batín para comparar a Casandra y Aurora, *CSV*, II, vv. 1781-1786), todos ellos portadores de una posible acepción erótica.

La azucena, sinónimo de blancura y emblema de lo casto, puede ser también símbolo de fecundidad, tentación y amor prohibido, dado el papel que desempeña en algunas leyendas mitológicas. Casandra es la mujer en espera de ser fecundada, pues el duque se ha casado con ella para tener un heredero, pero insatisfecha por el abandono en que la tiene su marido.

La espada es símbolo del estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poder (que puede ser constructor o tener efectos destructivos). Es también la luz y el relámpago, pues la hoja brilla y, como la lengua, tiene dos filos, de ahí que designe a veces la elocuencia. *Ya viene aquí / desnuda la dulce espada / por quien la vida perdí*, dice Federico (*CSV*, II, vv. 1858-1860): *desnuda* como espada es una amenaza, pero también hace pensar en el cuerpo que ha decidido ofrecer esa mujer que es la espada; moralmente la vemos ya indefensa.

El agua, fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, representa la infinidad de lo posible, pues contiene todo lo virtual, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Simboliza la dualidad entre lo alto (agua de lluvia, pura: creadora y purificadora) y lo bajo (agua del mar, salada: amarga, produce la desgracia). La lluvia es también masculina y fecundadora; el agua que nace de la tierra, en cambio, es símbolo de fecundidad cumplida, tierra grávida que germinará. El agua representa también las energías inconscientes, las potencias informes del alma, las motivaciones secretas y desconocidas. Federico renuncia a Aurora, relación que cuenta con el beneplácito social, y elige a Casandra y con ello hacer realidad los deseos más profundos y prohibidos.

[8] *FEDERICO.* (...)
el alma llena de mortal disgusto,
camino a Mantua, de sentido ajeno,
que voy por mi veneno
en ir por mi madrastra, aunque es forzoso.
(*CSV*, I, vv. 252-255)

Como puede apreciarse —por esta cita y la anteriormente mencionada—, domina en Federico un sentido fatalista cuando piensa en su futura relación con su madrastra. Ello cristalizará en una muerte absurda -por lo ignorado de la causa para el conde, que muere sin saber por qué lo matan- cuando el duque se entere de la relación amorosa sostenida por su hijo y Casandra en su ausencia.

No son éstos los únicos apelativos que diferencian y distinguen a las protagonistas de estas tragedias. D. Gutierre, en un último rapto de entusiasmo en favor de la inocencia de Mencía, exclama:

D. GUTIERRE. *¡Vive Dios, que tengo esposa*
tan honesta, casta y firme,
que deja atrás las romanas
Lucrecia y Porcia, y Tomiris!
(*MH*, III, vv. 71-74)

Tres ejemplos de castidad y, Lucrecia y Porcia además, de fidelidad conyugal, pues Lucrecia, esposa de Colatino, al ser violada por Sexto —hijo de Tarquino el Soberbio—, se suicidió ante su padre y su marido para no sobrevivir a tal ultraje y Porcia, casada en segundas nupcias con Bruto —el asesino de César—, ofendida por no haber sido informada de la conspiración, se presentó ante su marido con profundas heridas para demostrarle su valor para afrontar la muerte si tal empresa fracasara, y más tarde, cuando supo que Bruto había muerto en la batalla de Filipos, se suicidó.

Además de la historia, la mitología ofrece también ejemplos para definir el carácter de la dama. Diana es la diosa elegida por D. Enrique para designar a Mencía:

D. ENRIQUE. *Amor ayude*
mi intento. Estas verdes hojas
me escondan y disimulen;
que no seré yo el primero
que a vuestras espaldas hurte
rayos al Sol. Acteón
con Diana me disculpe. (Escóndese)
(*MH*, II, vv. 24-30)

Diana (o Artemisa), diosa lunar, representante de la castidad y protectora de las parturientas y de la juventud. D. Enrique, que se ha escondido en el jardín para sorprender a Mencía, recuerda entonces la fábula de Acteón que, mientras cazaba, descubrió a Diana en el baño y la contempló escondido. La diosa, ofendida de que un mortal hubiese espiado su desnudez, lo convirtió en ciervo y fue devorado por su propia jauría. Mencía demostrará ser casta pero no cruel, pues aunque pida favor a las fieras, será ella, en última instancia, la agredida[9].

---

9 *D. ENRIQUE.* *Ya llegué a hablarte, ya tuve*
ocasión, no he de perderla.
Dª. MENCÍA. *¿Cómo esto los cielos sufren?*
Daré voces.
D. ENRIQUE. *A ti misma*
te infamas.
Dª. MENCÍA. *¿Cómo no acuden*
a darme favor las fieras?

Muy distintas son las referencias a Casandra cuando se trata de compararla con otras figuras femeninas:

BATÍN. *¿No era mejor para ti*
esta clavellina fresca,
esta naranja en azar,
toda de pimpollos hecha,
esta alcorza de ámbar y oro,
esta Venus, esta Elena?
¡Pesia las leyes del mundo!
(*CSV*, I, vv. 638-644)

D. ENRIQUE. *Porque de enojarme huyen.*
Dentro *DON GUTIERRE.*
D. GUTIERRE. *Ten ese estribo, Coquín,*
y llama a esa puerta.
Dª. MENCÍA. *¡Cielos!*
No mintieron mis recelos,
llegó de mi vida el fin.
Don Gutierre es éste, ¡ay Dios!
(*MH*, II, vv. 120-131)

Es interesante notar la implícita asociación D. Gutierre-fiera establecida por el dramaturgo. Mencía llama a las fieras y en su lugar, para librarla de la presencia del Infante, acude su marido quien, precisamente a partir de esa noche, por un cúmulo de azares y equívocos, irá fraguando en su mente sospechas acerca de la salud de su honor y ello le llevará, una vez convencido de la enfermedad de su esposa, a asesinarla. D. Gutierre se autodefine además utilizando la imagen de la víbora (*MH*, II, vv. 682-690), símbolo de las transformaciones físicas y espirituales —en las pinturas egipcias se representa el paso a la vida eterna mostrando al difunto engullido por una víbora y saliendo por su cola en forma de escarabajo— y de la grulla, símbolo en Occidente de necedad y torpeza:

D. GUTIERRE. (...)
Seré el pájaro que fingen
con una piedra en la boca.
(*MH*, III, vv. 130-131)

También D. Juan Roca, a quien D. Álvaro describe como *monstruo de fuego, humo y polvo* (*PD*, II, v. 930), muestra una condición similar cuando amenaza a Juanete con abrasarlo con su aliento (*PD*, II, vv. 987-989). Y D. Lope, que elegirá la imagen de la serpiente como metáfora de su comportamiento (*SASV*, III, vv. 445-453), se define poco antes recurriendo a otro simbolismo animal:

D. LOPE. (...)
¿Pero qué rayo más vivo,
si fénix de las desdichas,
fuí ceniza de mí mismo?
(*SASV*, III, vv. 218-220)

Elena y Venus, famosas ambas por su hermosura pero también por su sensualismo y por la discordia que suscitaron. Suertes paralelas parecen seguir Elena y Casandra, esposas de Menelao, rey de Grecia, y del duque de Ferrara respectivamente, cuyos deberes conyugales olvidaron por el amor de un hombre más joven —Paris y Federico—; la primera fue causa directa de la destrucción de Troya, la segunda pagará por su falta el más alto precio: la vida. El propio nombre de la duquesa, Casandra, es suficiente indicio del trágico final que tendrá la acción, ya que fue esa sibila la que profetizó la destrucción de Troya. En el *Agamenón* de Séneca Clitemnestra, celosa de Casandra —que era esclava de su marido y a la que también mandó matar—, envuelve a Agamenón en una capa sin aberturas y lo hace matar por un criado. Saltan a la vista las coincidencias formales con el desenlace de *El castigo sin venganza.*

También Serafina y Leonor son comparadas por sus maridos con Venus al nacer de las aguas:

D. JUAN. *Hoy, en fin, viene conmigo*
a ser Venus deste mar
o Flora[10] *de sus riberas,*
(*PD*, I, vv. 87-89)

D. LOPE. *Hoy el mar*
segunda Venus adora.
(*SASV*, I, vv. 777-778)

Pero no es Venus o Afrodita —esposa de Vulcano (o Hefeste), amante de Marte (Ares) y enamorada de Adonis y Anquises—, la única figura mitológica que recuerda a Casandra. La sirena, símbolo de la seducción mortal, pues con sus cantos atraen a los navegantes, cuya muerte procuran, acude a la memoria de Federico al declararse a Casandra:

FEDERICO. *Sirena, Casandra, fuiste;*
cantaste para meterme
en el mar donde me diste
la muerte.
(*CSV*, II, vv. 2016-2019)

En el momento en que ambos jóvenes están confesándose una pasión que no ignoran adúltera e incestuosa, no podía elegir Federico mejor imagen: como sueño insensato que son, las sirenas simbolizan también la autodestrucción del deseo; hay que amarrarse, como Ulises, a la proa del barco para no sucumbir a sus encantos. Federico, en cambio, se lanzará a la deriva.

---

[10] Entre los romanos, es la divinidad de las flores, encargada, mediante sacrificios expiatorios, de calmar los ánimos ante hechos extraordinarios. D. Juan sacrificará a Serafina para recuperar su honor.

Asimismo Circe, maga del legendario homérico que transformó en cerdos a los compañeros de Ulises —con el que convivió un año— para evitar que éste la abandonara, sirve de parangón a la duquesa:

MARQUÉS. *Será de la nueva Circe*
el espejo de Medusa
el cristal en que la viste.
(*CSV*, III, vv. 2138-2140)[11]

Circe y el pavo real, la metamorfosis y la ostentación, son los símbolos del Barroco, ejemplificados en el hombre barroco, el hombre en mutación, el hombre multiforme impulsado fatalmente a concebirse como el hombre del parecer. Circe encarna el mundo de las formas en movimiento, de las identidades inestables, en un universo en metamorfosis ideado a imagen de un hombre que a su vez está en vías de cambio o de ruptura, dominado por el vértigo entre los múltiples yos, oscilando entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro. Circe y sus semejantes, los magos y los encantadores, proclaman que todo es movilidad, inconstancia e ilusión en un mundo que es teatro y decorado. (Cf. Rousset: 1972).

Y los protagonistas de las tragedias lo manifiestan claramente. D. Álvaro y D. Luis recurren al disfraz para invadir la intimidad ajena, utilizando identidades alternativas que no son lo que parecen y que pretenden parecer lo que no son. El primero se disfraza de máscara en los Carnavales y aprovecha para bailar con Serafina y reprocharle su olvido (*PD*, II, vv. 704-836); vestido de marinero consigue entrar en su casa y, más adelante, raptarla (*PD*, II, vv. 885-965) cuando D. Juan, tras salvarla de un incendio, la deposita ingenuamente en los brazos del supuesto marinero mientras vuelve a extinguir el siniestro. D. Luis aparece ante Leonor disfrazado de mercader de piedras preciosas (*SASV*, I, vv. 565-832) y le devuelve un diamante que ella le entregó, lo cual permite a la dama reconocerlo. Las joyas simbolizan aquí la tentación, y a través del significado atribuido a cada una de ellas D. Luis describe la relación amorosa que lo unía a Dª. Leonor:

D. LUIS. *Traigo joyas que vender*
de innumerable riqueza;
y entre otras, una firmeza
sé que os ha de parecer
bien; porque della sospecho
que adorne esa bizarría,
si es que la firmeza mía
llega a verse en vuestro pecho.
Un cupido de diamantes
traigo de grande valor;

---

[11] Aurora, prima de Federico y enamorada de éste, descubre los amores entre el conde y su madrastra al sorprender el reflejo de un beso en un espejo. Del mismo modo que Perseo logró matar a la Medusa —cuya mirada convertía en piedra— viéndola reflejada en un escudo que le regaló Minerva, Aurora ha averiguado la causa de los desprecios de Federico al observar, también indirectamente, el beso de la nueva Circe a su víctima hechizada.

que quise hacer al amor
yo de piedras semejantes,
porque labrándole así,
cuando alguno le culpase
de vario y fácil, le hallase
firme solamente en mí.
Un corazón traigo en quien
no hay piedra falsa ninguna:
sortijas bellas, y en una
unas memorias se ven.
Una esmeralda que había
me hurtaron en el camino,
por el color, imagino,
que perfecto le tenía.
Estaba con un zafiro;
mas la esmeralda llevaron
solamente, y me dejaron
esta azul piedra que miro;
y así dije en mis desvelos:
"¿Cómo con tanta venganza
me llevasteis la esperanza
para dejarme los celos?"
(*SASV*, I, vv. 633-664)
(...)
Dª. LEONOR. Aunque vuestras joyas son
tales como encarecéis,
para mostrarlas habéis
llegado a mala ocasión.
(*SASV*, I, vv. 673-676)
(...)
Y tomad vuestro diamante,
que ya sé que pierdo en él
una luz hermosa y fiel,
al mismo sol semejante.
No culpéis la condición
que en mí tan esquiva hallasteis;
culpaos a vos que llegasteis
sin tiempo y sin ocasión.
(*SASV*, I, vv. 693-700)

El diamante, atributo de la Crueldad y del Placer, es símbolo de perfección, firmeza y fortaleza, de ahí que D. Luis lo emplee para mostrar la constancia de su amor y la dureza del corazón de la dama. La esmeralda, símbolo de la pureza y de la fe en la inmortalidad, ejemplifica aquí por su color la esperanza, que el caballero ha perdido por encontrar casada a su amada, y el tono azul del zafiro señala los celos que su alma siente. Rechazando el diamante, prueba de amor, Leonor está

rechazando implícitamente las pretensiones de D. Luis[12]. Aunque no menos teatral es su actuación cuando, fingiendo hablar con D. Lope, dedica al pretendiente un soneto que la justifica y que termina diciendo:

Dª. LEONOR. (...)
De vos, y no de mí, podéis quejaros,
pues, aunque yo os estime como a esposo,
es imposible, como sois, amaros.
(*SASV*, I, vv. 768-770)

También Serafina recurre a la ambigüedad lingüística para explicar su desmayo a D. Juan; *todo mi mal / fué que le tuve por muerto* (*PD*, I, vv. 657-658) dice refiriéndose, aparentemente, a su corazón. Pero la mayor metaforización de la realidad la lleva a cabo el esposo, cuya conciencia enajenada le conduce a instalarse en un mundo ficticio en donde creyéndose realmente el personaje enunciado aplicará a su deshonra drásticos remedios de competencia divina:

D. JUAN. (...)
ya que ultrajes de mi honra
quieren que pintor me vea,
hasta que con sangre sea
el pintor de mi deshonra.
(*PD*, III, vv. 677-680)

D. GUTIERRE. [Ap.] *Pues médico me llamo de mi honra,*
yo cubriré con tierra mi deshonra.
(*MH*, II, vv. 1031-1032)

D. LOPE. ([Ap.] *Rigor,*
disimulemos, y dando
rienda a toda la pasión,
esperemos ocasión
sufriendo y disimulando;
y pues la serpiente halaga
con pecho de ofensas lleno,

---

[12] El honor es comparado frecuentemente al cristal.

D. LOPE. (...)
¿Quién puso el honor en vaso
que es tan [frágil]? ¿Y quién hizo
experiencias en redoma,
no habiendo experiencia en vidrio?
(*SASV*, III, vv. 275-278)

También en la comedia Calderón gusta de emplear tal imagen. El honor de *La dama duende* está protegido por una alacena de vidrio que no podrá impedir que su esmerada estrategia para conquistar a D. Manuel se realice.

yo, hasta verter mi veneno,
es bien que lo mismo haga.)
(*SASV*, III, vv. 445-453)

Insatisfecho con la propia realidad, el marido crea una imagen de sí mismo que teme y desea, a la vez, sea reconocida por los demás, y acabará asumiéndola como dictamen de su comportamiento, con el firme empeño de que sea valorada, admirada y aceptada por el prójimo, al cual absorbe en esa espiral de metaforización de la realidad que pasa del pensamiento a la acción[13].

---

[13] El caso de asimilación metafórica y distorsión de la realidad más desarrollado por Calderón es el de D. Gutierre:

D. GUTIERRE. (...)
Yo os he de curar, honor,
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina
cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos.
Y así os receta y ordena
el médico de su honra
primeramente la dieta
del silencio, que es guardar
la boca, tener paciencia:
luego dice que apliquéis
a vuestra mujer finezas,
agrados, gustos, amores,
lisonjas, que son las fuerzas
defensibles, porque el mal
con el despego no crezca;
que sentimientos, disgustos,
celos, agravios, sospechas
con la mujer, y más propia,
aún más que sanan, enferman.
Esta noche iré a mi casa,
de secreto entraré en ella
por ver qué malicia tiene
el mal; y hasta apurar ésta,
disimularé, si puedo,
esta desdicha, esta pena,
(*MH*, II, vv. 649-676)

(...)
estos celos... ¿Celos dije?
(*MH*, II, v. 681)
(...)
Pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia;

> "Pero hay una imagen de sí, densa, cargada de sentimientos, casi corpórea y si sus contornos son muy fijos, ya la imagen está en trance de convertirse en "personaje", más real que la persona misma, alimentado a su costa... Y mientras el "personaje" crece y toma posesión de cuanto espacio vital le dejan, sus semejantes, la persona que lo sustenta, se vuelve como un fantasma." (Zambrano, 1989: 29)

Y hay una imagen todavía más terrible y previa a la completa asunción de la metáfora pero igualmente significativa. El celoso marido revela una progresiva esquizofrenia al retratarse como un vampiro que necesita desangrar a su víctima para sobrevivir, causando espanto en quien lo escucha:

D. LOPE. (...)
Y si llegara a creer...
¿qué es creer?, si llegara
a imaginar, a pensar
que alguien pudo poner mancha
en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
en mi opinión y en mi fama,
y en la voz tan solamente
de una criada, una esclava,
no tuviera, ¡vive Dios!,
vida que no le quitara,
sangre que no le vertiera,
almas que no le sacara;
y éstas rompiera después,
a ser visibles las almas.
Venid, iréos alumbrando
hasta que salgáis.
D. LUIS. [Ap.] *Helada*
tengo la voz en el pecho.
(*SASV*, II, vv. 856-872)

D. GUTIERRE. (...)
¡Celoso! ¿Sabes tú lo que son celos?
Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!
Porque si lo supiera,
y celos...
Dª. MENCÍA. [Ap.] *¡Ay de mí!*
D. GUTIERRE. *Llegar pudiera*
a tener... ¿qué son celos?
Átomos, ilusiones y desvelos,
no más que de una esclava, una criada,
por sombra imaginada,

---

y es la cura postrera
que el médico de honor hacer intenta.
(*MH*, II, vv. 692-696)

con hechos inhumanos
a pedazos sacara con mis manos
el corazón, y luego
envuelto en sangre, desatado en fuego,
el corazón comiera
a bocados, la sangre me bebiera,
el alma le sacara,
y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
si capaz de dolor el alma fuera.
Pero ¿cómo hablo yo desta manera?
Dª. MENCÍA. Temor al alma ofreces.
(*MH*, II, vv. 999-1017)

Traspasando los límites del tabú, D. Gutierre y D. Lope verbalizan su deseo en un momento de enajenación, y aunque al instante quisieran no haberlo dicho ya es demasiado tarde. En la tragedia proponer equivale a disponer. Pero su deseo va más allá de lo racional y apunta a la ingestión caníbal de la víctima propiciatoria, mostrando de forma siniestra la fuerza y la verdad del *eros* reprimido y su oscuro objeto. Y ello no puede expresarse sino a través del lenguaje de lo simbólico, porque es socialmente intolerable la manifestación descarnada de las pulsiones más íntimas. La comprensión del deseo ajeno es insoportable para el sujeto, por eso nadie puede verbalizarlo y todo sentimiento debe quedar en el margen de la metáfora para continuar subsistiendo: la dama no puede confesar a quien ama, mientras que pretendiente y marido no resisten pensarla como extraña. Sin embargo, el deseo, esencia misma de lo humano, existe. Y lo terrible de la tragedia es que debe permanecer enterrado para que quien lo sustenta conserve la vida o para evitar que sea ejecutado cuando atenta contra la vida del prójimo[14]. Pero vivir es desear, y desear es sentir, y sentir es expresar. Con palabras unívocas, con gestos, o con subterfugios lingüísticos como el símbolo o la metáfora, cuya presencia nunca es gratuita, porque es precisamente lo que esconden la única y definitiva verdad del ser. Naturaleza y razón libran un duro combate en estas tragedias, donde el juego de las apariencias se esfuerza por ocultar los instintos más básicos. Se habla desde un lugar remitiendo a otro, implicando la percepción de un universo común entre

---

[14] Eugenio Trías explica la experiencia sensitiva de los maridos utilizando la imagen de un monstruo de dos cabezas —sustentadas por una misma persona— que se escupen veneno mutuamente: los celos y el honor mancillado, cuyo avance hacia el absurdo sólo puede ser detenido por la catástrofe y el crimen:

> "La inclinación natural, influjo de los elementos y los astros, se vuelve próxima al atroz determinismo en la pasión de amor. El determinismo acaba siendo ciego y feroz en la pasión de los celos. Éstos son "el mayor monstruo del mundo". (...) Los celos son salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley. El honor es bárbara ley que gobierna un mundo tiranizado por el instinto. Esta colisión somete a la razón a altas presiones hasta provocar un colapso gravitatorio en el ser consciente. Éste se agarra entonces al clavo ardiente de una razón silogística y argumentativa: arroja vanamente hielo escolástico en el incendio que del sujeto y de su pasión se propaga hacia la esposa asesinada y hacia el hogar." (Trías, 1988: 104-105)

dramaturgo, personaje y espectador. Y el mayor de los pecados es la verbalización de la pasión, de ahí el magistral dominio del lenguaje de los protagonistas, que definen lo ausente eludiendo precisamente aquello a lo que aluden. Así describe D. Álvaro su relación con Serafina:

D. ÁLVARO. ¿Qué importará que blasonen
tus altiveces conmigo
de ser al viento y al agua
dura encina, escollo altivo,
si antes que rebelde tronco
fuiste girasol, que [al vivo]
rayo de amor abrasado,
enamoraste sus visos;
y edificio antes que escollo,
en cuyo apacible sitio
vive amor idolatrado
deste humano sacrificio?
Pues siendo así, ¿cómo puedo
acobardar mis designios,
si antes de haber sido encina
armada de hojas, yo mismo
te conocí amante flor,
y antes también de haber sido
escollo armado de hiedra,
yo te conocí edificio?
(*PD*, II, vv. 249-268)

Serafina responde insistiendo en que *desa humilde fácil flor* y *dese amoroso edificio*, el tiempo ha hecho *inmortal tronco* y *caduca ruina* (*PD*, II, vv. 269-288).

Así pues, como puede observarse, los símbolos y apelativos escogidos para calificar a un personaje o para autodefinirlo aportan, a modo de señas de identidad prematuras, matices valiosos para definir su carácter y deducir su comportamiento. Sin embargo, pese a la diferente índole de los mismos que hasta el momento ha caracterizado las descripciones de las protagonistas, existen también símbolos comunes a la cultura barroca con frecuencia empleados para referirse al personaje femenino. Uno de ellos es el sol.

A los ojos del caballero, la dama es el sol, centro del universo de Copérnico, astro emblema de la vida misma que expresa el poder y la belleza. Símbolo foco cuya influencia se extiende a través de muchas imagénes —la garza y el león, por ejemplo—, adorna una filosofía neoplatónica que Marsilio Ficino refleja en su *Commentarium in Convivium Platonis*; entre 1484 y 1485 se imprimió una segunda versión de la obra, que contiene gran parte de la doctrina que Calderón recogería en sus piezas. En lo referente al amor, la filosofía que elabora y presenta, de honda repercusión en la Edad Media, es la del *amor platónico* que —a diferencia del *amor cortesano* en el que la contemplación de la belleza femenina tiene un fin en sí misma— considera la belleza humana como un reflejo de la divina, hacia la

que el ser humano tiende. También influirá en Calderón la filosofía del *Dolce stil nuovo*, en la cual la *donna* adquiere significativa importancia. Guido Guinizelli y otros poetas comparan la belleza de la dama con el sol. Dante Alighieri expuso en la *Vita nuova* que el amor humano conduce al conocimiento de Dios y dijo:

> "Quel sol, che pria d' amor mi scaldò il petto,
> di bella verità m' aveva scoverto,
> provando e riprovando, il dolce aspetto."[15]

La filosofía espiritualista de Ficino le lleva a condenar la caricia física como una perversión propia de las almas serviles, y para ilustrar su idea del verdadero amor recurre a la imagen del sol, cuyos rayos iluminan las formas y colores de los cuerpos infundiendo en ellos el deseo de la belleza.

La hermosura femenina, de acuerdo con esta intención neoplatónica —desarrollada poéticamente en el *dolce stil nuovo* y por Bembo y León Hebreo en el Renacimiento—, refleja la perfección cósmica. La imagen de la joven bella como el sol tiene un fondo filosófico que da sentido a los astros, esferas, estrellas, rayos de luz, auroras y girasoles[16] que adornan a los personajes femeninos. Este

---

[15] Dante Alighieri, *Divina Commedia,* Paradiso, III, 1-3. Citado por Valbuena Briones (1977).

[16] Símbolo solar también, el girasol —planta que ha adornado las cabezas de emperadores romanos, de reyes de la Europa oriental y de Asia y es utilizada en la iconografía cristiana para caracterizar a las personas divinas—, por tener un movimiento giratorio para seguir la evolución del sol, representa la actitud del amante, del alma, que vuelve continuamente su mirada y su pensamiento hacia el ser amado, la perfección siempre ofrecida hacia una presencia contemplativa y unitiva. Por ello, si la dama es el sol, el girasol es el caballero:

> *D. JUAN.* (...) *Es fuerza*
> *que imán de rayos, tras sí*
> *arrebatado me lleva,*
> *girasol de su hermosura.*
> (I, vv. 282-285)
> (Refiriéndose a Dª. Leonor)

P. Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar.*

> *AQUITOFEL. Humano girasol, los rayos sigo*
> *del sol de tu hermosura.*
> (III, vv. 2443-2444)
> (Saludo dirigido a Tamar)

P. Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón.*

> *D. LOPE. En la calle, en la visita,*
> *en la iglesia atentamente*
> *es girasol de mi honor,*
> *bebiendo sus rayos siempre.*
> (*SASV*, II, vv. 265-268)

"barroquismo" de imágenes se transforma en fórmula cortesana cuando la discreción del caballero significa el dominio y práctica de cierto lenguaje poético al hablar de la dama:

FEDERICO. *No es Aurora, que es engaño.*
CASANDRA. *¿Pues quién es?*
FEDERICO. *El mismo sol;*
que desas Auroras hallo
muchas siempre que amanece.
(*CSV*, II, vv. 1441-1444)

D. LUIS. *Dadme, ¡oh bella Serafina!,*
cuya hermosura divina
rayos con el Sol reparte,
a besar la mano, en muestra
del contento y alegría
que hoy tiene esta casa mía
en sólo parecer vuestra.
Y perdonad si no es
capaz esfera, señora,
de las luces del aurora.
(*PD*, I, vv. 270-279)

D. GUTIERRE. *Ayer, como al Sol no vía,*
hermosa me parecía
la Luna; mas hoy, que adoro
al Sol, ni dudo ni ignoro
lo que hay de la noche al día
(*MH*, I, vv. 520-524)
(...)
Una llama me alumbraba;
pero era una llama aquélla,
que eclipsas divina y bella,
siendo de luces crisol;
porque hasta que sale el Sol,[17]

En la leyenda griega, Clytia fue amada pero después abandonada por el Sol, que buscó el amor de otra joven. Inconsolable, Clytia se consumió de pena y se transformó en girasol, la flor que siempre gira alrededor del Sol, como alrededor del amante perdido. Simboliza por tanto la incapacidad de vencer la pasión y la receptividad al influjo del ser amado, además del ruego.

[17] Recuérdese también la anterior cita de D. Enrique al comparar a Mencía con Diana:

que no seré yo el primero
que a vuestras espaldas hurte
rayos al Sol.
(*MH*, II, vv. 27-29)

parece hermosa una estrella.
(*MH*, I, vv. 539-544)

La dama amada es única para su enamorado, de ahí que ésta sea el sol y todas las demás auroras, lunas o estrellas, astros luminosos pero sin las propiedades del más radiante. El sol, por tanto, contribuye a singularizar la hermosura, pero también puede constituirse en símbolo del honor:

D. GUTIERRE. Y así acortemos discursos,
pues todos juntos se cierran
en que Mencía es quien es,
y soy quien soy. No hay quien pueda
borrar de tanto esplendor
la hermosura y la pureza.
Pero sí puede, mal digo;
que al Sol una nube negra,
si no le mancha, le turba,
si no le eclipsa, le hiela.
(*MH*, II, vv. 631-640)

D. GUTIERRE. Honor, que siempre he guardado
como noble y bien nacido,
y amor, que siempre he tenido
como esposo enamorado:
adquirido y heredado
uno y otro en mí se ve,
hasta que tirana fué
la nube que turbar osa
tanto esplendor en mi esposa,
y tanto lustre en mi fe.
(*MH*, III, vv. 21-30)

Muy parecidas son las palabras de D. Lope:

D. LOPE. Leonor es quien es y yo
soy quien soy, [y] nadie puede
borrar fama tan segura
ni opinión tan excelente.
Pero sí puede (¡ay de mí!)
que al sol claro y limpio siempre,
si una nube no le eclipsa,
por lo menos se le atreve,
si no le mancha, le turba,
y al fin, al fin le oscurece.
(*SASV*, II, vv. 315-324)

Como el resplandor del sol es enturbiado por la presencia de una nube, así también el honor del caballero puede verse oscurecido si alguna sospecha —propia

o ajena— recae sobre la dama, depositaria de la honra de su esposo y obligada a ser tan activa como éste a la hora de defenderla. Y todos los maridos advierten, no sin pesar, que la mujer tiene libre albedrío para empañar o destruir la belleza armónica que refleja:

DUQUE. *¡Ay honor, fiero enemigo!*
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo? ¡Y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no!
(*CSV*, III, vv. 2811-2815)

D. GUTIERRE. *A peligro estáis, honor,*
no hay hora en vos que no sea
crítica, en vuestro sepulcro
vivís, puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la huesa.
(*MH*, II, vv. 643-648)

A esta tradición neoplatónica pertenece también el apelativo de *ángel* dedicado a la mujer:

D. ENRIQUE. *No lo deseo;*
que si estoy vivo y te miro,
ya mayor dicha no espero;
ni mayor dicha tampoco,
si te miro estando muerto;
pues es fuerza que sea gloria
donde vive ángel tan bello.
(*MH*, I, vv. 184-190)

Así como las varias alusiones a su naturaleza divina: *Es su hermosura divina* (refiriéndose a Serafina, *PD*, pp. 124, 131, 151), *¡O hermosura celestial!* (Federico a Casandra, *CSV*, p. 316), *cielo, gloria mía* (Gutierre a Mencía, *MH*, p. 86), *divina Leonor* (*SASV*, p. 26). En los raptos de amor, la mujer es vista como un ser superior, cúmulo de perfecciones que sólo pueden proceder de la divinidad, siguiendo la línea de la *donna angelicata*.

Distinta en cambio es la imagen que la mujer tiene de sí misma cuando se contempla tomando como punto de referencia a su marido:

Dª. MENCÍA. *Cena os quiero apercibir.*
D. GUTIERRE. *Una esclava puede ir.*
Dª. MENCÍA. *Ya, señor, ¿no va una esclava?*
Yo lo soy, y lo he de ser.
(*MH*, II, vv. 222-225)

CASANDRA. Para ser de vuestra Alteza
esclava, gran señor, vengo;
(*CSV*, I, vv. 828-829)

SERAFINA. ¿Tengo yo elección ni arbitrio
más que tu gusto? Él es sólo
alma y ley de mi albedrío.
(*PD*, II, vv. 378-380)

Es decir, la imagen que ofrece el personaje masculino de su esposa y de la relación que media entre ambos —de subordinación teórica del caballero (girasol) a la dama (sol)—, no coincide con la opinión femenina respecto al mismo punto, pues mientras que éste se empeña en destacar la calidad de ser superior de ella y la, en consecuencia, supeditación del esposo, la dama se ve a sí misma como esclava, siempre, de su marido, y como ser forzado a guardar fidelidad física y psíquica sea cual sea la actuación de su cónyuge y, lo que es aún más importante, a mantener las apariencias no sólo ante una sociedad alimentada de imperativos —como el honor— anuladores de los deseos individuales, sino ante quien, en última instancia, tiene la potestad, más que humana, divina, de decidir la suerte vital de su "adorada" esposa.

Y este reflejo invertido pero reverberado en un mismo espejo sale a la luz a través del estudio de los símbolos, apelativos y metáforas empleados por cada personaje, cuya imagen propia y ajena no siempre concuerda. Tanto Lope como Calderón se sirven de los símbolos para identificar y caracterizar a sus heroínas, pero la índole de los elegidos (garza / león, Diana / Venus, Lucrecia, Porcia / Elena...) puede arrojar ráfagas de luz para despejar lo que va a ser la actuación de la protagonista; una misma problemática puede ser abordada desde ángulos diferentes, y ello exige apelativos diferenciadores.

"En la época barroca las figuras características son la paradoja, el oxímoron y la catacresis. Son figuras cristianas, místicas, pluralistas. La verdad es compleja (...) el espíritu barroco invoca un universo a la vez de muchos mundos y de mundos interconexos todos de maneras que no es posible predecir" (Wellek y Warren, 1974: 236). Sin embargo, como hemos ido descubriendo, sí es posible vislumbrar el carácter y la actuación de la protagonista —y de su pareja— examinando ese mundo de lo contingente que con tanta frecuencia es invocado. En un universo trágico, donde las palabras por sí mismas devienen insuficientes, es necesario recurrir al acervo simbólico para anticipar y dar expresión al sentimiento soterrado por las convenciones y casi amarrado por la razón, pero latente y rebelde a pesar de todo. La prudencia femenina la obliga a callar, mas no puede llevarla a engaño respecto a la gravedad del conflicto y la premura y eficacia con que debe intentar resolverlo: pasado / presente, amor / honor, fuerzas igualmente poderosas pero irreconciliables se enfrentan sin tregua provocando la escisión de la conciencia de un personaje que es mujer además de esposa y, como tal, debe tomar una decisión y asumir sus consecuencias. El deber o el instinto, la cordura o la pasión, la ley o el deseo; siempre términos excluyentes. Pero lo terrible es que se trata, en realidad, de una elección ficticia, porque no importa la alternativa tomada. Sea el

amor —Casandra, Leonor— o el honor —Mencía, Serafina— el camino tiene igual final: el abismo de la desolación, el vértigo de la nada... la muerte. Sin embargo, por esos caprichos del destino, quizá ellas mismas, como los símbolos que las definieron, lleguen a traspasar la frontera del recuerdo. Quizá les quede aún la esperanza de la inmortalidad.

Referencias bibliográficas

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1967). *A secreto agravio, secreta venganza.* Edición de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.

____(1973 a). *El médico de su honra. El pintor de su deshonra.* Edición de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.

____(1973 b). *La dama duende. No hay cosa como callar.* Edición de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.

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

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1969). *Dictionnaire des symboles,* París, Robert Laffont / Júpiter.

MORALES Y MARÍN, J. L. (1984). *Diccionario de iconología y simbología,* Madrid, Taurus.

NIETZSCHE, F. (1980). *El origen de la tragedia,* Madrid, Espasa-Calpe.

ROUSSET, J. (1972). *Circe y el pavo real,* Barcelona, Seix Barral.

TRÍAS, E. (1988). *La aventura filosófica,* Madrid, Mondadori.

VALBUENA BRIONES, A. (1977). *Calderón y la comedia nueva,* Madrid, Espasa-Calpe.

VEGA CARPIO, F. L. de (1970). *El perro del hortelano. El castigo sin venganza.* Edición de A. David Kossoff, Madrid, Clásicos Castalia.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1974). *Teoría literaria,* Madrid, Gredos.

ZAMBRANO, M. (1989). *Delirio y destino,* Madrid, Mondadori.