

«CON LABIO DE METAL, VOZ DE DIAMANTE»: LOS SIGNIFICADOS SONOROS EN *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*

CLARA MONZÓ RIBES*

Universidad de Viena
clr.monzo@gmail.com

Resumen: Entre cajas y clarines discurren sobre el tablado los personajes de *Los cabellos de Absalón*. La exuberancia sonora de la obra, bien distinta a la que ostentan los espectáculos palaciegos, constituye un muestrario de recursos y efectos auditivos que en escena adoptan significados varios. Estas páginas se plantean como un breve recorrido a través de los usos convencionales de la instrumentación en el corral, recalando fundamentalmente en las cajas, y las estrategias con las que Calderón subvierte los mecanismos usuales de la tragedia para jugar, por medio del silencio y la música, con las expectativas del público, al tiempo que retrata simbólicamente las oscuras motivaciones de sus protagonistas.

Palabras clave: Calderón, *Los cabellos de Absalón*, tragedia, ruido, acotaciones.

Si no la ópera, honor que habremos de conceder al Fénix, Calderón inventó el terremoto. Así al menos lo afirmaba Henri Récoules (1975: 134) en su clásico artículo «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», en el que contaba cómo, a un catálogo de recursos dominado por rayos y centellas, don Pedro había incorporado la novedad del temblor¹. Este manejo de la espectacularidad —sonora, en este caso— reposa en el conjunto del corpus del dramaturgo y aflora en los tablados, modestos y ostentosos. Al igual que en el teatro de la Zarzuela

* Este artículo se enmarca en el proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» (FWF, Austrian Science Fund, P32563-G), dirigido por Simon Kroll.

1 Los elementos de la naturaleza furiosa se materializan en escena por medio de la tramoya, que con ingeniosos artilugios permitía desencadenar la tormenta o simular el fegonazo del relámpago. Remito a Rodríguez G. de Ceballos (1989) para la descripción de variados mecanismos espectaculares.

y el Coliseo se mimaba la vista —para los áureos, el más importante de los sentidos— de los espectadores, maravillados ante los primores tecnológicos que el viento italiano había arrastrado hasta la Corte española —con sus grúas de brazos móviles, sus autómatas y atlantes, y la escena hecha unión de comedia e ingeniería—, también los oídos regios se rindieron al *stile rappresentativo* y las partituras de afamados compositores. Sin embargo, mientras la ópera, con sus géneros afines, se abría paso en vuelta en coro de ninfas, en los corrales la corriente auditiva era contenida y eficaz.

El asentamiento de las convenciones teatrales, desde Lope en firme avance hasta Calderón, ha logrado entablar conversación no verbal con un público acomodado a los estímulos sonoros. *Los cabellos de Absalón*² constituye el ejemplo idóneo para observar cómo el dramaturgo explota y reinterpreta los usos habituales de la instrumentación o los acompañamientos musicales —es decir, del *ruido*³— para dotar de nuevas estrategias a las expectativas trágicas.

A lo largo de la primera jornada, Calderón echa mano de los significados sonoros habituales. La acotación inaugural define las coordenadas de la escena al tiempo que, a modo de créditos iniciales, ofrece al espectador un resumen de los acontecimientos previos al arranque de la obra: «Tocan cajas, sale David por una puerta, y por la otra Absalón, Salomón, Tamar y Aquitofel» (v. 1 acot.). Se planifica un trazado coreográfico tan sencillo como significativo, que distribuye la salida de ambos grupos de personajes en torno a las dos puertas que comunican con el tablado, y que permite así al público comprender que asiste a un momento de reencuentro. En efecto, el rey David ha vuelto a casa. Este esquema de movimiento escénico se suma al acompañamiento sonoro para concebir una simultaneidad de estímulos que aclimatan la atmósfera. Si por lo común las chirimías o los clarines son los instrumentos predilectos a la hora de anunciar la llegada de ilustres caracteres, aquí las cajas circunscriben la ficción en un contexto bélico y acomodan las

2 Sigo la edición de Rodríguez Cuadros (1989). No entraré aquí en la controvertida relación entre *Los cabellos de Absalón* y *La venganza de Tamar* de Tirso. Para ahondar en los entresijos de esta cuestión, a vueltas con la reescritura, la intertextualidad o el plagio, puede consultarse el prolijo estudio introductorio de la editora.

3 El concepto del *ruido* «se manifiesta como un término amplio que reúne gran variedad de sonidos, no exclusivamente inarmónicos. Remite también, ya circunscrito al ámbito teatral, a los mecanismos que permitían emitirlos sobre el tablado» (Monzó 2020: 372).

expectativas del espectador a las convenciones de la tragedia, cimentando su predisposición a la sacudida emocional⁴. Pronto se asegura Salomón, cuando interviene por primera vez, de confirmar verbalmente los indicios que condensaba la acotación; y así recibe a su padre, triunfante tras la derrota del reino de Moab y la ciudad de Rabatá: «Vuelva felicemente, / de laurel coronada la alta frente, / el campeón israelita, / azote del sacrílego moabita» (vv. 1-4).

Para marcar el contraste, una vez David se ha instalado de nuevo en palacio, sus desplazamientos volverán a anunciarse mediante la instrumentación habitual: «Vanse, tocan un clarín, y sale David» (v. 687 acot.)⁵. Este recurso convencional salpica las acotaciones a lo largo de la obra: «Tocan instrumentos» (v. 878 acot.), «Tocan un clarín dentro» (v. 3059 acot.), o «Tocan chirimías» (v. 2198 acot.), cuya información se duplica en el texto con los versos «Ya por palacio / muy acompañado entra» (vv. 2198-2199). Igualmente, las salidas a escena que remiten a un trasfondo bélico se repiten en patrones análogos hasta el final. La llegada del general Semey a su regreso de Ofir viene precedida por golpes sonoros que los personajes acusan en el diálogo, a través de acotaciones implícitas. Primero el rey: «¿Qué nueva salva es aquesta, / que con marciales acentos / vuelve a dar voces al aire, / mal respondidas del eco?» (vv. 687-690). Después, Joab: «¿Ya habrás sabido la causa / deste militar estruendo?» (vv. 695-696).

En la tercera jornada se desarrolla el alzamiento en armas de Absalón contra su padre, que se prolonga en una dilatada escena que requiere mantener la tensión hasta el desenlace. Esta violencia latente, reflejo del enfrentamiento entre padre e hijo, se apoya en una combinación de efectos dramáticos cohesionados por el golpeteo insistente de las cajas, que acompasa la acción como un latido inquieto.

El rey David sueña que su hijo Absalón se rebela contra él, sueño que pronto se revela vaticinio certero y se torna realidad cuando llega el eco cercano de las armas: «Dentro cajas» (v. 2649 acot.). Desde este momento, las acotaciones insisten con programada periodicidad en el empleo de recursos sonoros, recreando así la atmósfera de batalla de un reino

4 De acuerdo con Récoules (1975), cada instrumento iba asociado a determinados efectos en una función simbólica. Señala también la correspondencia entre léxico trágico y significado musical Antonucci (2011: 136-137), que encumbra las cajas como instrumento predilecto del horror y la épica.

5 En otros testimonios del texto, se sustituye el clarín por *trompetas* (Rodríguez Cuadros 1989: 161).

puesto en pie, a punto de decidir su destino. El ruido bélico que opera desde dentro se une al decorado verbal, reforzado con objetos en función sinecdótica. Así, cuando «Sale Ensay con la espada desnuda» (v. 2654 acot.) anunciando la entrada de Absalón en la ciudad, dispuesto a usurpar el trono, se genera una separación entre espacios: *ad oculos*, el espectador, partícipe del asedio, contempla el reducto donde el rey David se guarnece en el interior del palacio; mientras que el espacio evocado, dentro, queda ahora convertido en un campo de batalla mediante la recreación auditiva⁶. El choque entre facciones contrarias se produce fuera de escena, de forma que el público —un habitante más de palacio— imagina la contienda a partir de los significados sonoros, que cristalizan textualmente en una serie de acotaciones:

- «Dentro voces» (v. 2662 acot.), acompañada de vítores de ambos bandos, que repiten «¡Viva David!» y «¡Viva Absalón!».
- «Tocan al arma y sale Jonadab» (v. 2738 acot.).
- «Suena ruido dentro y dice Absalón» (v. 2841 acot.), acotación que precede el momento en que el ejército del príncipe ha derribado las puertas de palacio.
- «Tocan, salen Joab, Adonías y Salomón» (v. 3034 acot.).
- «Dentro clarín y caja» (v. 3064 acot.), reforzada con la acotación implícita «Ya bélicos acentos, para oillos / se acercan» (vv. 3064-3065).

El ruido ha ido conduciendo la acción hacia el encuentro definitivo: «Vanse David, Salomón y Adonías por un lado, Joab, Ensay y soldados por otro, y dentro tocan cajas, dándose la batalla, se descubre Absalón en un caballo» (v. 3076 acot.). El planteamiento espacial había delimitado de forma clara el dentro —espacio de la batalla—, dejando el palacio en escena. Por ello, en lugar de trasladar la guerra al tablado, Calderón hace que sean los personajes quienes entren. A fin de conectar ambos ambientes y evitar dejar el tablado vacío, se nos muestra a Absalón en apariencia, como si asistiésemos al curso del enfrentamiento a través de un catalejo. Con la revelación del príncipe se rompen las líneas que demarcaban los espacios, lo que permite reclamar en escena a los soldados: «Tocan clarines, y cajas, y se da la batalla, entrando y saliendo algunos, peleando» (v. 3105 acot.). Finalmente, la postrera acotación

6 Charles Davis (1991) caracterizó el concepto de espacio sonoro o *audible stage*, que apelaba a la imaginación del espectador mediante los efectos auditivos.

musical de la obra acompaña los instantes previos a la fatídica muerte de Absalón, que coincide simbólicamente con el bruto desbocado: «Da vueltas el caballo, tocan al arma, salen Ensay, Joab y soldados con lanzas» (v. 3124 acot.).

La delimitación del universo trágico puede, no obstante, materializarse en escena, como veremos a continuación, por cauces que sortean las convenciones dramáticas. Volviendo a la primera jornada, Calderón construye la identidad de Amón y Tamar sobre una dualidad entre la voz y el silencio que nace de motivaciones bien distintas. Ya durante las primeras conversaciones con su padre, Tamar manifiesta la asunción de una condición silente inherente a la mujer: «A mí, señor, pregúntasmelo en vano; / que, en mi cuarto encerrada, / vivo aun de los acasos ignorada» (vv. 74-76). En el lado opuesto, el silencio de Amón, que desea a su hermana, responde conscientemente a una infabilidad determinada por la moral —un *tabú* (Déodat-Kessedjian 1999: 83-92)—; de ahí que únicamente pueda confesar en aparte su tormento: «¿Cómo, / calladas pasiones más, / a esta ocasión me reporto?» (v. 292-294). En cierta paradoja, mientras que a la dama se le ha negado el discurso, su voz despierta el deseo en Amón, que reacciona a su presencia como un reclamo: «A esta voz respondo» (v. 191). Así, Tamar encarna una tentación ilícita que Amón, lejos de sentirse culpable, aspira a satisfacer a toda costa. Más allá de la violencia del sometimiento, en clave simbólica, acallar la voz de su hermana implica convenientemente a sus propósitos anular de raíz el surgimiento de los impedimentos morales. Al convertirla en objeto de deseo desprovisto de voz, Amón cierra la puerta al remordimiento.

A fin de aliviar la pesadumbre en que se halla sumido su hijo —a quien, lejos de sospechar la verdad, cree abatido por un acceso de melancolía— el rey David le recomienda rodearse de músicos. Sin embargo, en lugar de gozar de los fines terapéuticos de las melodías (Rodríguez Cuadros (1989: 161), Amón utiliza de los músicos para sus propios fines. Alentado por su criado, resuelve finalmente forzar a Tamar. Con la escena de la violación culmina la primera jornada, y en ella Calderón potencia la sugestión del público buscando nuevos mecanismos de extrañamiento. Antes que recurrir a las cajas como instrumento convencional generador de tensión trágica, el dramaturgo subvierte los significados sonoros preestablecidos y se vale de las canciones de los músicos, que cantan desde dentro, para ahogar las voces de socorro de la doncella. Las canciones repiten el estribillo «Que no tiene amor / quien tiene silencio», letra que

sirve de vehículo a Amón para romper con la inefabilidad, y cuyas resonancias cortesanas tradicionales se resemantizan en el contexto de la acción, dado que el silencio de Tamar le ha sido impuesto. La sustitución de las cajas, con cuyo simbolismo el público está familiarizado, por una canción de amoroso refinamiento como trasfondo de un acto de brutal salvajismo, es precisamente de donde nace la violencia sobrecogedora de la escena, al jugar con la convención sonora y manipular las expectativas del espectador. Un golpe de genio.

Esta estrategia se manifiesta explícitamente en la acotación «Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos representan» (v. 969 acot.)⁷, y se sentencia con la declaración mortificante de Amón: «Tu voz ya no es de provecho / con esta dulce armonía» (vv. 974-975). La incomodidad, en suma, se cimenta sobre ese desconcierto distanciador que el espectador —más que el lector— experimenta cuando entra en contacto con estímulos contradictorios. Los versos finales de la jornada repiten el estribillo de los músicos, y anticipan la violación que está a punto de perpetrarse fuera de escena. Tras esta elipsis, habrá que esperar a la segunda jornada para comprobar que Amón ha llevado a cabo con éxito su terrible propósito.

Calderón trajo a escena el terremoto, pero no le fue imprescindible valerse de su estruendo para generar el temblor de la tragedia, la sacudida emocional. Si el escenario es un escaparate donde todo significa, los estímulos sonoros no son —no siempre— un mero acompañamiento, sino ingredientes constitutivos del entramado dramático. El corral era tal vez restrictivo en cuanto al uso de avanzada maquinaria, pero en cambio ofrecía, ya entrados en el siglo XVII, un espacio de redefinición, de manipulación revoltosa de los significados escénicos. Para ello, había sido necesario llegar al acomodamiento de las convenciones y predisponer el

7 Esta acotación explícita presenta variantes en los distintos testimonios. En su edición, Rodríguez Cuadros (1989: 176) adopta la lectura de Vera Tassis, que a su juicio es prueba de una «mayor precisión». Tal y como se observa en el aparato crítico de la autora, la mayoría de los testimonios coincide, en cambio, en la fórmula «Cantan los que quisieren mientras hablan», mientras que otros se decantan por «Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos hablan». Dentro del complejo e interesantísimo universo de la transmisión textual de las acotaciones calderonianas, este ejemplo permite constatar cómo las más de las veces prevalece un significado escénico común que mantiene la visión dramaturgica esencial, y que se impone a las discrepancias de significante. Entre la bibliografía dedicada al estudio de las acotaciones desde una perspectiva ecdótica, pueden consultarse los trabajos de Fernández Mosquera (1996), Rodríguez Gallego (2018) y Antonucci (2018).

oído del público a descifrar con facilidad los significados codificados. En *Los cabellos de Absalón* confluyen, así, los usos habituales de la instrumentación y la música, junto con la habilidad particular de Calderón, capaz de convertir en emoción el ruido y el silencio.

OBRAS CITADAS

- ANTONUCCI, Fausta, «Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdotica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, págs. 191-212.
- «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. de Luciana Gentilli y Renata Londero, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2011, págs. 129-146.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- DAVIS, Charles, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. de Charles Davis y Alan Deyermond, London, Westfield College, 1991, págs. 63-72.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *RILCE*, 12.2, 1996, págs. 249-279.
- MONZÓ, Clara, «El son de la firmeza: música y ruido en *El príncipe constante de Calderón de la Barca*», en *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. de Josefa Badia y Luz C. Souto, *Anejos de Diablotexto Digital*, 5, 2020, págs. 371-379.

- RÉCOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, págs. 109-145.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Salamanca Universidad de Salamanca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, págs. 33-60.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, ed. de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, págs. 147-190.