



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

DOCTORADO EN HUMANIDADES

“La presencia del mal en la tragedia calderoniana: *Los cabellos de Absalón*”

**TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN HUMANIDADES
LINEA: FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS
SIGLOS XVI AL XVIII**

**PRESENTA:
MTRO. NÉSTOR DANIEL LÓPEZ REYES**

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA.**

**LECTORES:
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO.**

DR. JOSEF. DANN CAZÉS GRYJ.

MÉXICO, CDMX, FEBRERO DE 2018.

ÍNDICE:

Introducción.....	2
1. Jornada primera. El <i>fatum</i> y la <i>hybris</i>	33
1.1. Absalón y la ambición.....	33
1.2. Amón: acidia, lujuria y gula como sino.....	57
1.3. Tamar, objeto de tentación.....	81
1.4. El amor abusivo de David.....	88
2. Jornada segunda. <i>Hamartia</i>	100
2.1. Soberbia, ira y ambición de Absalón.....	100
2.2. Amón y la deshonra familiar.....	127
2.3. Tamar y su venganza.....	145
2.4. La decisión del rey David.....	160
3. Jornada tercera. <i>Anagnórisis</i> y <i>catástrofe</i>	173
3.1. La rebelión.....	173
3.2. La venganza inconclusa.....	189
3.3. El perdón: origen del mal.....	200
4. Conclusión.....	214
Bibliografía.....	221

La presencia del mal en la tragedia calderoniana: *Los cabellos de Absalón*

Introducción.

Hay una cuestión que debe dilucidarse en el presente trabajo: la problemática de la presencia del mal en el héroe trágico. Parece que la esencia de la tragedia moderna áurea radica en la elección, en el albedrío, en la voluntad deliberada, no en la predestinación. Esto es nuestro tema. Arnold Hauser habla de la tragedia de carácter,¹ lo cual marca una conducta dada como inclinación hacia la pasión y el pecado. Esto hay que entenderlo como condición característica, definida por una pasión alienante que lo orilla a la catástrofe. Su función dependiente en la trama genera un paradigma en la edificación del concepto de lo trágico, o sea, aquellos elementos del protagonista que ayudan a configurarlo y en cuyo mecanismo se apoya para llevarse a cabo. Esto obedece a un entramado temático, que se ordena predominantemente en la dualidad conflictiva e inseparable de los opuestos: gobierno de sí mismo/alienación pasional; tal sirve como eje organizador en la configuración de la trama, acción y construcción de la personalidad y actitud trágica del personaje. La pugna entre el obrar “bien” (con sensatez y sutileza adecuadas, guiado por la enseñanza del neoestoicismo como guía espiritual y conductual, la cual aboga por la prudencia en el actuar asesorado por la razón y la fe) y el obedecer a la pasión, y su irremediable caída en el yerro trágico (la actitud violenta que involucra la acción negativa en detrimento del orden social, familiar y religioso, y la inclinación al pecado), la suma de estos componentes configura lo que conviene a la

¹ Así lo considera Arnold Hauser al proponer la tragedia del carácter -como ya se mencionó- como punto esencial de la tragedia moderna: “La psicología de la literatura preclásica se encuentra de ordinario a esta altura, mientras que el clasicismo está orientado a la unidad de los caracteres. [...] después de que la Antigüedad clásica alcanzó este nivel, apenas superado por el Renacimiento, creó el Manierismo el tercer periodo en el trazado de los caracteres: el método moderno. Este método no parte ya de la unidad lógica de la personalidad, sino al contrario, de la discrepancia de sus manifestaciones y no acentúa tampoco, como la literatura clásica, los grandes contornos de los caracteres, la precisión de las líneas que los determinan y delimitan, sino las irracionalidades y contradicciones que se echan de ver dentro de un carácter, los matices y valores apenas distinguibles, que no solo dificultan, sino que hacen a menudo imposible su definición unívoca.” (Origen de la..., 1974: 273-274).

formación de la tragedia, como lugar propicio y de características adecuadas para la concepción del aparato trágico, o sea, la construcción del personaje concerniente al género. El mal depende de la libertad (tema recurrente en Calderón) y es parte sustancial de la construcción del carácter del personaje trágico, en la medida en que éste adquiere autonomía. En la decisión libre reside la esencia de la elección nociva.

Aunque las obras del denominado Siglo de Oro están fuertemente imbuidas por la ideología de la religión católica y la pugna constante entre las fuerzas sobrenaturales del bien y del mal, entre Dios y el Diablo, Calderón nos sugiere un tipo de personaje, que aunque no está exento de un fuerte rasgo religioso en su actuación, lo que lo define es la libertad y sus decisiones. Rudiger Safranski nos recuerda que no hace falta recurrir al Diablo para entender el mal:

El mal pertenece al drama de la libertad humana. Es el precio de la libertad. [...] Todo sería más sencillo si la conciencia fuera simplemente ser consciente. Pero ésta se desgasta, se erige con libertad ante un horizonte de posibilidades. [...] El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador; algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia del sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción *por mor* de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre. [...] ¿Qué significa libertad perfecta? Es una libertad que alcanza la vida lograda. Pero la cosa no se comporta así en el hombre, la libertad es en él una oportunidad, no una garantía de éxito. Su vida puede fracasar y fracasar por libertad. El precio de la libertad humanas precisamente esta posibilidad de fracaso." (2000: 13-14; 23).

Entonces, el personaje trágico áureo -que a su vez también posee alcurnia, igual que su antecesor clásico-, busca distinguirse y lo logra con ciertos límites, pues el drama de la libertad también incluye -según Safranski- la voluntad de diferenciarse, distinguirse incluye trazar límites con los demás. La lucha de los límites personales inicia las relaciones elementales de la enemistad, de ahí brota el conflicto con el otro.

El tema del mal es una constante que siempre ha preocupado a filósofos y moralistas, artistas y literatos. Se le entiende como un fenómeno inherente a la conducta humana y a la libertad del mismo. Desde la época clásica los pensadores han insistido en el devenir del mal y sus consecuencias en la fortuna del ser humano. Para ejemplificarlo utilizan metáforas y se valen de personajes ficticios, simbólicos y míticos correspondientes a su cultura. El mal es una condición negativa atribuida al ser humano que indica la ausencia o infracción de moral, bondad, caridad o afecto natural por su entorno y quienes les rodean. La maldad determina la ausencia de bondad, opuesto a “lo bueno”, es el valor otorgado a algo que reúne dicha característica, aquello que se aparta de lo lícito u honesto, perpetrando así la calamidad.²

Pero veamos el elemento perturbador que nace de un móvil pasional específico. En la tragedia clásica el factor pasional está delimitado por la *hýbris*, que designa a la locura, manía, exceso de confianza en sí mismo, intemperancia o excesiva afición a los apetitos.³ La parte pasional que aporta la *hýbris* es elemento clave para entender la significación y el impulso de las pasiones que yacen en los caracteres de personajes trágicos.⁴ Carmen Trueba en *Ética y tragedia en Aristóteles*, relaciona la *hýbris* con la desmesura, el furor y la excesiva confianza:

² Parece haber una propensión humana hacia el mal, mas no una determinante, como lo sugiere la religión judeocristiana, Richard Bernstein dice: “Históricamente, siempre se asoció estrechamente el mal a las preocupaciones religiosas, sobre todo cristianas. [...] La necesidad del bien y mal está integrada a la libertad humana.” (*El mal radical*, 2006: 17; 21).

³ En varios fragmentos del texto de Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien*, delimita el término dentro de la tragedia clásica, y parafrasea a Platón: “El estado en que domina el apetito que nos trae hacia el placer es llamado, simplemente, *hýbris* o intemperancia (*República* 237d-238a). De la *hýbris* se dice que tiene «muchos nombres: consta de muchos miembros y formas» (238a). [...] Cuando domina el apetito de la comida, la llamamos glotonería; cuando domina el apetito de la bebida, hablamos de embriaguez. En cuanto al *éros*, se define como un estado en el que el deseo del disfrute sensible de la belleza corporal se sobrepone a la verdadera opinión. En los tres casos, el estado de intemperancia es considerado *malo* a secas. [...] La claridad del juicio y la verdadera intelección exigen la muerte de la pasión.” (2004: 276). Los pensadores antiguos califican el elemento pasional como dañino y de influencia malsana, pues traen un desorden interior al impulsar actos reprochables e indignos.

⁴ Hay que dejar claro que la denominada *hýbris* posee dos connotaciones. Nosotros la entendemos como un impulso irracional, inestabilidad que tiene que ver con el desequilibrio. En la Antigua Grecia aludía a la falta de control sobre los impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado, concretamente por *Ate* (la furia o el orgullo). En síntesis *Hybris* o *Hibris* es un castigo lanzado por los dioses. Aun existe otra denominación que

Lo único cierto es que lo trágico está atravesado por conflictos, pasiones y sufrimiento. [...] La frecuente advertencia, en las tragedias, respecto al exceso de furor o la confianza excesiva de las propias capacidades ha dado lugar a la convicción más o menos generalizada de que la *hýbris* [...] desempeña un papel decisivo en el destino funesto, tanto individual como colectivo. [...] Es discutible, en efecto, que la *hýbris*, entendida como «arrogancia o autoconfianza desmedida», sea un elemento esencial de toda trama trágica o que constituya una categoría imprescindible del análisis de las tragedias griegas. (2004: 101-102).

Este elemento pasional de excesiva confianza que conduce a la insolencia y la arrogancia, lleva hacia el error, conduciendo al personaje hacia el acto reprochable y el crimen, rompiendo así los estatutos sociales y divinos: “[...] la mayor parte de los crímenes trágicos constituyen modalidades de *hýbris*, esto es, actos específicos de «violencia, ultraje o reprochable insubordinación.»” (Trueba, 2004: 104). Esta arrogancia es un acto de desmesura provocado por una pasión jactanciosa como un desafío condenable hacia las instituciones sociales y divinas. Francesca Rigotti en *Gula: pasión por la voracidad*, dice que uno de los primeros filósofos en tratar esta construcción mental clásica es Platón en su *Diálogos*:

[...] en esta historia no hay que subvalorar el hecho de que incluso los griegos tenían un fuerte sentido de la soberbia, parcialmente reflejado en su concepción de *hybris*, término polisémico que significa violencia y abuso, así como también arrogancia y exceso de orgullo. [...] A veces esta actitud contiene también una nota implícita de desobediencia respecto a los dioses –aunque no sea esta su principal característica- que acentúa la semejanza con la soberbia cristiana, a la que se le ha añadido, además, una posible raíz etimológica común: *hybris*, *hiper*, como *superbia* de *super*. (2014: 61-62).

Con esto, nos interesa resaltar el valor polisémico del término del que habla Rigotti, ya que ayuda a configurar una línea temática en el análisis, y no restringe el acercamiento con una delimitación

alude a la locura sagrada, hasta cierto punto positiva y con la cual la sibila griega puede vislumbrar el futuro, visto como un don enviado por los dioses, o sea, una *hýbris* o locura positiva y aceptada. Nosotros referiremos a la primera acepción del término y tomaremos su significación negativa arbitrariamente, como conviene al análisis.

estricta, sino que promueve un avance sustancial en las características que posee el carácter del protagonista trágico *per se*, sin importancia aparente de a qué cultura o época pertenezca.

Finalmente, Walter Kaufmann resume de la siguiente manera el término: “[...] los buenos traductores más recientes traducen *hýbris* y las demás palabras de la misma raíz [como] ultraje, crimen, insolencia, etc.” (*Tragedia y...*, 1978: 120). Parece que para la moral griega, la decisión tomada bajo el dominio de la relatividad de los valores y las pasiones alienantes, desembocan en la elección perturbada de la individualidad egoísta. El movimiento pasional trastorna los valores al producirse aisladamente. En efecto, la tragedia tiene importancia singular pues, como dice Nussbaum: “[...] la tragedia contribuye al conocimiento de uno mismo precisamente explorando lo terrible [...] las respuestas pasionales son ellas mismas un reconocimiento de la condición terrenal de nuestra aspiración al bien.” (2004: 482). El héroe trágico se reconoce en las pasiones, ahí está su caída pero también su grandeza, aquello que lo define.⁵

Sin embargo, las cosas cambian poco para la tragedia moderna. La concepción judeocristiana asocia el pecado a la pasión y al vicio.⁶ El origen de las malas acciones es la pasión. El *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611) posee alguna terminología que alude a la significación que se busca: “[...] *animi perturbatio, quam Cicero affectionem vocat, ut amor, odium, iracundia, invidia,*

⁵ “Se ha aceptado, así mismo, que el valor semántico de *pathémata* es el de “pasiones”, “perturbaciones”, “afecciones”. Ha sido la doctrina común.” (*Ayer y hoy de...*, 1989: 56). Esto lo dice Alberto Díaz Tejera refiriéndose al elemento pasional que posee la tragedia y del cual no se deslinda. La pasión desmedida es la fuente de lo trágico, pues lleva una profunda implicación en la que incurre el personaje a causa de su pasión, a la cual cede por ser, en el fondo, digno pero humano, y por ello endeble.

⁶ Del latín *passio*, el concepto de pasión tiene diferentes usos. Se trata de la acción de padecer, lo que supone una perturbación o afecto desordenado del ánimo. La pasión –al igual que la *hýbris*- guarda una doble acepción, y puede ser apreciada como un valor positivo. La filosofía tomista la entiende así, Víctor R. Rodríguez en su introducción a la “Cuestión 22, Del sujeto de las pasiones en el alma”, dice: “En un sentido más trascendente, llama [santo Tomás] pasiones a las propiedades o atributos propios de alguna esencia, y así dice que las pasiones del ser (*passiones entis*) son la verdad, la bondad, la unidad, la belleza; [...] Se trata pues de un término de una gran variedad analógica de contenido. La vinculación o afinidad de la pasión psicológica, o conmoción psico-orgánica, a la pasión-cualidad se debe a que el movimiento pasional, cuyo agente paciente es el mismo apetente, es una alteración o conmoción de cualidades sensibles [...]” (*Intro., Suma II. Parte I-II. 2006: 218*).

timor, etc. [...] Tomar pasión de alguna cosa, tener pesadumbre.” (*sub. voce.*: Pasión). En este término, se alcanzan a percibir ciertas constantes como perturbación del alma, afección y se relaciona con al menos dos pecados capitales: ira y envidia, aunque la acepción involucre a todos los pecados capitales, son afectaciones volitivas que perturban cuando aparecen y contra las cuales se debe luchar. Santo Tomás de Aquino identifica, como hacíamos con la *hýbris* griega- dos acepciones del vocablo, uno positivo que alude a algún “atributo de alguna esencia”, y su connotación clásica que es la negativa, llamándola pasión psicológica, como nos dice su introductor Víctor R. Rodríguez: “[...] cualquier movimiento de alteración con adquisición de una cualidad nociva y pérdida de la opuesta conveniente, y en este sentido padece el que enferma, o se entristece o es contrariado en su inclinación natural. [...] La pasión psicológica, como movimiento de alteración que es, constituye, junto con el movimiento local, el movimiento de generación-corrupción [...]” (*Intro., Suma II. Parte I-II. 2006: 218*). El estudio de las pasiones en su calidad de afección nociva viene desde la literatura homérica y el Antiguo Testamento. Otro paso lo da Aristóteles en su *Retórica* (I 11; II 2-11). Los estoicos la ven con un enfoque moral y despectivo, preocupándose por la anulación de las pasiones vistas como enfermedades del alma (*morbus anime*), como menciona Víctor Rodríguez (*Intro. a la Suma, 2006: 219*). La herencia de concebir la pasión en su connotación perjudicial/nociva llega hasta la Edad Media donde los pensadores y teólogos como san Agustín y santo Tomás la adoptan como un sentimiento extremoso que si no es vigilado conduce al individuo hacia males y sufrimientos irremediables.

Por otro lado, José Antonio Marina advierte: “El mismo nombre «pasión» indica que es algo que se padece, que adviene. Es una fuerza exterior de la que el propio culpable es víctima. El crimen sólo puede ser cometido en un estado de ofuscación, de locura o inconsciencia [...]” (2011: 46)⁷. En

⁷ Continúa. “[...] la palabra pasión debe definirse como una conmoción afectiva vehemente, intensa, con gran capacidad movilizadora, que se adueña tiránicamente de la conciencia y que hace perder el control de la conducta. Así retomamos gran parte de las descripciones de la pasión que encontramos en la filosofía clásica,

el cristianismo el individuo tiene una conciencia escindida (así lo muestra Calderón) entre el bien y el mal, la pasión y la razón, la prudencia y el exceso, entre Dios y Satán. El cristianismo demonizó la pasión para promover el control de las acciones erróneas. La pugna entre estas dos opciones delimita al individuo cristiano mediante el libre albedrío. “Este destierro moral de la pasión dejó una permanente inestabilidad en el corazón de la cultura occidental [...] Por una parte demonizamos la pasión, y por otra la pasión nos parece la culminación de la vida.” (Marina, 2011: 58). En el contexto áureo se recomienda buscar el justo medio. Las pasiones tienen que ver con los vicios desde la perspectiva moral cristiana. El placer, el afecto y el egoísmo tienen la misma raíz: el deseo. Pero nos dice Marina que: “[...] las pasiones emergen del yo en ebullición, no son voluntarias, surgen espontáneamente, y, en cambio, los vicios son aprendidos. ¿No hay aquí una contradicción? No. Las pasiones se convierten en vicio cuando el sujeto las acepta como forma de vida, o cuando se entrega a ellas.” (2011: 61). El deseo produce fácilmente la pasión y ésta conlleva al vicio.⁸ Si no es vigilada la pasión puede conducir al pecado. Los pecados capitales⁹ no son más que una clasificación de los vicios mencionados en la enseñanza del cristianismo para educar sobre la moral cristiana.

medieval y romántica. Incluye características buenas y malas, que hacen a la pasión a la vez atrayente y terrible, *deinón*.” (2011: 53). La pasión siempre excluye el dominio de la razón. Es una fuerza demasiado intensa e incontrolable y se puede sentir por cualquier “cosa”, digamos, por la pareja, el amor, la lujuria, el dinero, el poder, etc. Cualquier inclinación que el capricho personal requiera. En tal caso se transforma en “vicio”.

⁸ La pasión (del verbo en latín, *patior*, significa sufrir o sentir) es una emoción definida como un sentimiento fuerte hacia una persona, idea u objeto. Es una emoción intensa que engloba el entusiasmo por algo. En el sentido clásico, la pasión designa todos los fenómenos en los cuales la voluntad es pasiva, es decir, cuando un individuo es pasivo por oposición a los estados en los cuales él mismo es la causa; además, está relacionado con los impulsos del cuerpo. Es una inclinación exclusiva hacia un objeto, un estado afectivo violento que produce un desequilibrio psicológico.

⁹ Los pecados capitales provienen de una clasificación de los vicios mencionados en las enseñanzas del cristianismo para educar a sus seguidores sobre la moral. El término «capital» (de *caput*, *capitis*, “cabeza”, en latín) no refiere a la magnitud del pecado sino a que da origen a muchos otros pecados.

Calderón de la Barca genera una estética de lo trágico, la cual se refleja principalmente en la construcción del personaje.¹⁰ De la ubicación caracterológica de cada personaje nace a su vez el tipo de género de la pieza dramática. En tal caso, la tragedia se gesta en el carácter de los protagonistas, en la disposición de los elementos literarios mediante la función innata de la noción o concepto del mal –la cual se refiere a la connotación específica del término en el contexto barroco- y su cercanía con el denominado pecado capital, en su acepción católica en el ámbito áureo. El mal constituye una inclinación -no la única- en el carácter del personaje trágico (de esencia compleja, cuya suma de virtudes y defectos compone un binomio inseparable).¹¹ Visto así, se entiende desde la perspectiva de la doctrina católica como germen de la situación trágica y siempre es la representación de una *falla* moral-social dentro de su contexto específico, el cual fácilmente se traduce en la denominación de pecado capital. Respecto a la relación entre el vicio, la pasión, el mal y el pecado, José Antonio Marina dice:

Aristóteles todavía tienen una visión apacible de nuestra alma, pero epicúreos y estoicos se sumergen en las profundidades, descubren el inconsciente, la anchura, la oscuridad y espesura de nuestro interior. Y asisten a inclementes tormentas. El reto al que se enfrentaba el análisis moral era investigar esas profundidades y dominarlas. Era importante explicar el origen de los comportamientos malos, criminales y violentos para poder evitarlos. Muchos siglos después, destilando múltiples textos y experiencias, Tomás de Aquino encuentra tres causas internas del mal: la ignorancia, la pasión y la malicia (que es la inversión en la escala de valores). [...] algo tan interior a nosotros como nuestras propias pasiones, fueron primero concebidas como fuerzas ajenas e invasoras. [Así] El origen de las acciones malas es la pasión. (Marina. 2011: 23; 41; 46).

¹⁰ Según Aristóteles existen las partes tanto cualitativas como cuantitativas en la construcción de la tragedia. Las cuantitativas se conforman por prólogo y episodios; las cualitativas por peripecia, la *anagnórisis* y el *pathos*, de las cuales derivan la *hamartia* y la *hybris*; todas están íntimamente interrelacionadas.

¹¹ Tengamos presente que el personaje no es ni bueno ni malo. Es *responsable* de sus actos hasta que toma la opción y decide por un camino o por otro. La sutileza en el razonamiento moral ayudado por la fe religiosa cristiana lleva a un buen camino en vida y en muerte. Lo contrario es el arrebató pasional que conduce al vicio y al pecado, la opción por el mal. Es más bien una constante oscilación y un contraste entre la virtud y el vicio, de ahí el conflicto en la decisión entre hacer el bien o la inclinación por las pasiones. En los personajes perversos o malvados *per se* no existe este conflicto constitutivo.

La visión cristianizada de la denominada *pasión*, como falta de razón, se traduce como pecado.¹² Calderón parte de ciertas nociones cristianas para construir a sus personajes trágicos. Existe un conflicto entre el deseo y el deber que coloca en una disyuntiva al protagonista cristiano, que concibe la existencia como una lucha constante. El protagonista calderoniano está forzado a vivir en perpetua disputa de poderes antitéticos que yacen en sí mismo o en el exterior, su existencia está determinada por una premisa de combate donde él es su propio rival, siempre esforzado en una pugna entre dos contendientes de similar poder: la razón y la pasión. Es una lucha perpetua de ambos adversarios, sin tregua aparente y sin ser derrotado uno u otro. “El problema interior” dice Ángel Valbuena Briones “*ratio versus passionem*, se reitera en una variada gama de situaciones.” (1977: 83). La riña entre estas fuerzas, una de significaciones positivas (la razón que se suele simbolizar con un elemento de *luz* que ilumina al individuo en su fe y opciones vitales) y otra de connotaciones negativas (la pasión, relacionada con elementos distintivos propios de la oscuridad, el infierno, el Demonio, el mal y demás elementos propios de la noción barroca), ambas suman los supuestos básicos y la línea por la que se despliega la existencia del héroe.

Existe un contraste entre las características de los personajes de la tragedia clásica y su discrepancia con los cristianos de las obras áureas.¹³ Según el criterio del crítico Francisco Ruiz

¹² Hay un conflicto al hablar de tragedia cristiana áurea, el motivo principal parte de una visión ortodoxa de la religión cristiana frente a los elementos heredados de la tragedia clásica. Es indiscutible que el teatro surge necesariamente unido a un determinismo religioso y un universo mítico y, como dice María Rosa Álvarez Sellers, la tragedia nunca se deslinda de su dependencia religiosa, provenga de donde provenga: “Que el signo religioso haya cambiado de un país a otro es algo más que comprensible, lógico y verosímil. Y que la religión griega, con todo lo que conlleva en determinismo y causalidad, sea admitida como desencadenante de conflictos trágicos y se niegue esa prerrogativa a la cristiana es casi tanto como suponer que sólo es posible un modelo trágico, el griego, y cerrar la puerta a otras concepciones. Por lo tanto, si observamos el nacimiento de la tragedia, podemos sostener que tragedia y religión no son incompatibles sino necesarias la una de la otra.” (1997: 3. 885-886).

¹³ “Para Calderón [...] el modelo al que acudir, en tanto que modelo fundador de toda teoría y praxis del “poema dramático”, debió de ser [...] la *Poética* de Aristóteles, verdadera “vulgata” del arte de hacer tragedia en Europa desde 1548. “Vulgata” leída igualmente como manual de dramaturgia, no como código estricto de normas y reglas fijas, y utilizada como mina de donde extraer el rico filón de la materia trágica y como depósito en el que buscar conflictos y esquemas arquetípicos, mina y depósito explotados o visitados y revisitados por

Ramón, la distinción yace entre tragedia pagana (clásica) y moderna (cristiana),¹⁴ pues el conflicto cristiano: libertad/destino, juega un papel importante en la construcción tanto de la tragedia cristiana como de su personaje:

Suele establecerse, entre otras cosas, una distinción entre tragedia antigua y tragedia cristiana: la primera será la tragedia del destino; la segunda, tragedia de la libertad [...] el universo de la tragedia cristiana está sostenido por el segundo fundamento del más allá y del Dios-Providencia que acoge la totalidad de los seres y cosas en su amor, con lo que lo trágico se extingue frente a la verdad cristiana. (*Historia del...*, 1983: 232).

La misericordia del Dios cristiano anula la desgracia del héroe trágico clásico, aunque esto por lo general sea *post mortem*,¹⁵ pero es desde el inicio el personaje vive en su existencia el conflicto de la decisión libre, en la disyuntiva entre obrar correctamente o abandonarse a sus pasiones.

Ahora bien, en la tragedia clásica, los héroes son víctimas fatales del hado-*fatum*. Los individuos también deciden con libertad aunque, según Ciriaco Morón Arroyo: “[...] como no conocen la existencia de un Dios padre, sabio y bueno, la experiencia individual de la libertad se convierte en un juego macabro de las fuerzas cósmicas con el pobre individuo.” (1982: 50-51). El héroe de la tragedia clásica cae inexorablemente en su *fatum* anunciado desde el nacimiento. En la cristiana tiene la opción de elegir, de optar usando su libre albedrío por un camino u otro: el de su pasión o

todos los hacedores europeos de tragedias desde mitad del siglo XVII [...]” (Ruiz Ramón, *Calderón nuestro...*, 2000: 38).

¹⁴ Si bien Aristóteles marca con su *Poética* los parámetros de las estructuras de las tragedias clásicas, las piezas áureas consideradas trágicas no cumplen ortodoxamente las condicionantes aristotélicas por estar bajo el molde ideológico de la religión cristiana. Surge una diferenciación interesante en la cual el elemento del *fatum* o hado irremediable en las piezas clásicas es sustituido por la libertad de decisión en los personajes. Nace un conflicto novedoso en los caracteres áureos: la lucha interna del personaje entre la libertad y el destino. También parece ser que Calderón conocía la preceptiva aristotélica, Alberto Navarro González lo dice: “Que Calderón era consciente de estar creando tragedias, puede fácilmente comprobarse leyendo sus obras, y *La Poética* de Aristóteles, bien conocida por él y por los restantes grandes dramaturgos españoles y europeos del siglo XVII.” (1984: 6).

¹⁵ El ser cristiano elimina la calamidad de la culpa mediante el perdón. Mediante este concepto, quien se arrepienta sinceramente de sus males queda eximido de castigo después de la muerte y puede alcanzar la Gloria en lugar de ser castigado en el infierno. De esta manera, en el cristianismo hay una posibilidad de salvación en la muerte.

el de la acción virtuosa. Desgraciadamente siempre elige, como señala Ruiz Ramón,¹⁶ la enajenación pasional. El conflicto entre la libertad de decisión y el deseo irracional pone en marcha la maquinaria trágica. Este esquema es cardinal en la mayoría de las tragedias calderonianas.¹⁷

Es irónico que la objeción principal ante la existencia de la tragedia áurea (la religión), se convierta en la principal defensora de su causa.¹⁸ Para justificarlo, vamos al primer teórico de la tragedia, Aristóteles en la *Poética*, obra cumbre en la que describe paso a paso las propiedades con las que cuenta el héroe trágico en su evolución, habla sobre la acción dramática, la cual supone la necesidad de todas las partes de la llamada “fábula”. Ésta entendida como la “imitación” de una acción, composición, estructuración y ordenación de ciertos acontecimientos que se elaboran artísticamente,¹⁹ donde una de las partes más importantes para nuestro acercamiento serán los caracteres, siendo una de las partes cualitativas que da coherencia al concepto verbal de unidad y que debe presentarse subordinado a la fábula.

Aristóteles señala cuatro requisitos que deben cumplir los caracteres trágicos: que sean *buenos, semejantes, adecuados y consecuentes*. Buenos, refiere a la imitación de los mejores, en los

¹⁶ “Posesión y alienación son los efectos de dos causas de ilustre abolengo en la historia de la fenomenología de lo trágico [...] En la tragedia calderoniana de la libertad y el destino, ambos elementos están en la base que funda la pasión trágica de sus héroes, y construyen la fuente o el núcleo de todas sus acciones y de sus consecuencias, que abocan el final trágico.” (*Calderón y...*, 1984: 170).

¹⁷ “Calderón, como dramaturgo, apuntando siempre al núcleo trágico, médula de la condición humana del cristiano, construye al héroe trágico como personaje que, definido por su personalidad y no sometido a más determinación que la de sus propios límites, pone en acto su potencia para revelarse contra cualquier fuerza ciega y enfrentarse contra el *fatum* mediante el libre ejercicio de su libertad.” (Ruiz Ramón, *Calderón nuestro...*, 2000: 33).

¹⁸ Morón Arroyo dice: “Para una sociedad cristiana o para un individuo cristiano el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, es una fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una existencia de sacrificio; preceptos como “amad a vuestros enemigos” o “ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas” lejos de suprimir la tragedia, son paradojas trágicas”. (1982: 51-52).

¹⁹ La fábula consta de tres partes: 1) **peripecia** (la cual depende de la *hamartía* o el yerro trágico e *hybris* o desmesura pasional); 2) **anagnórisis** (que surge de la *hamartía* y la peripecia o cambio de fortuna); 3) **pathos** (la acción dolorosa que proviene de un índice familiar). A su vez, la fábula depende de los caracteres (*êthos*), los cuales deben ser adecuados y semejantes o sea, verosímiles. Todo estriba en un hado o *fatum*, que marca el destino del héroe y al cual caerá irónica e irremediabilmente; 4) **caracteres** (ésta es otra de las partes cualitativas que da coherencia al concepto verbal de unidad y que debe presentarse subordinado a la fábula).

que debe sobresalir la virtud; semejantes, o sea, que el espectador pueda sentir la *catarsis* o la piedad “[...] por un semejante que está en correlación con la compasión por un inocente” (Bobes, 1995: 122). Parecería existir una clara contradicción entre la preceptiva trágica de Aristóteles y el tema de la presencia del mal en la tragedia moderna; no obstante, apoyaremos nuestra investigación en la teoría de Arnold Hauser, el cual refiere a la intervención de la irracionalidad y las contradicciones en el carácter del personaje trágico moderno que lo llevan a comportarse de una manera discrepante respecto a su alcurnia, en oposición a lo que refiere Aristóteles. Esta discrepancia en el carácter nos permite vislumbrar el deceso de un vicio, un pecado o el mal en los actos de los héroes trágicos modernos y áureos.

No obstante, hay obras que se escriben en el contexto áureo y que rescatan ciertos preceptos para la realización de una tragedia contemporánea: Francisco de Cascales y sus *Tablas poéticas* (1604), Alonso López Pinciano con su *Filosofía antigua poética* (1596) y Bartolomé Torres Naharro en su *Propalladia* (1517) quien reúne tanto obra dramática como poética, y refiere a la tragedia y su construcción, sin olvidar a Lope de Vega con *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), donde demarca la forma que tendrá la tragicomedia o simplemente comedia en la concepción del drama nacional español. Volviendo, las obras modernas que resumen estas preceptivas son: *Los géneros dramáticos en las poéticas españolas del Siglo de Oro* de Margarete Newels (1974) y *La tragedia en el Renacimiento español* de Alfredo Hermenegildo (1973). Ambos textos ofrecen un panorama de la situación cultural y teórica del drama trágico, sintetizando sus puntos principales y las aportaciones de cada uno en la configuración de drama trágico español. De igual importancia el acercamiento que realiza Arnold Hauser en *Origen de la literatura y del arte modernos*, vol. I. *El Manierismo, crisis del Renacimiento* (1974), donde destaca como idea primordial un tipo específico de tragedia renacentista moderna: *la tragedia del carácter*, donde incluye la acción, decisión y alienación del protagonista como principal atributo del nuevo estilo trágico.

Por otro lado, la aportación crítica en España, tras el segundo centenario de la muerte del dramaturgo, corre a cargo de Menéndez Pelayo quien inaugura las problemáticas recientes que han ocupado a estudios hasta época actual. En uno de sus trabajos, da inicios al tema del concepto de lo trágico: “Dramas trágicos” (1884). Sin embargo: “Tras el fogueo de 1881, la crítica española no vuelve a preocuparse de Calderón hasta fechas recientes en que, al hilo de la recuperación de Góngora por la generación del ‘27, se ensayan esporádicos acercamientos a Calderón por parte de unos pocos críticos, entre los que hay que destacar a Valbuena Briones y Valbuena Prat” (1983: 742)²⁰, con sendos acercamientos al tema de lo trágico. Entrado el siglo XX la crítica inglesa fija sus ojos en el autor con cuantiosos acercamientos al argumento trágico. La celebración del tercer centenario de la muerte de Calderón (1981) provocó la convocatoria de congresos y foros. Muchos constan en revistas y compendios editados por diferentes instituciones como el *Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid*, entre otras publicaciones y actas.²¹ No pasa desapercibido el parangón trágico en los estudios. El aporte que ofrecen los académicos de la Universidad de Navarra y sus trabajos sobre el tema, refleja la importancia de destacar tan importante suceso, me refiero al trabajo titulado: *Hacia la tragedia áurea* (2008), donde destacan diversos trabajos de investigadores de renombre, enfocados en la tragedia, aunque no exclusivamente la de Calderón de la Barca.

A la tragedia calderoniana se le ha tratado desde una perspectiva tanto temática como estructural. Así se tienen una suma de investigaciones que tratan el drama serio relacionándolo con la materia trágica. Su clasificación depende de la manera en que se desarrolla el fondo trágico y si

²⁰ Ynduráin, Domingo, “Calderón”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*, Tomo III, Crítica, Barcelona, 1983, p. 742

²¹ Las investigaciones en los congresos y memorias se han publicado poco a poco en diversos compendios como: las *Actas del congreso nacional sobre calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, que se publica en Madrid; *Hacia Calderón, coloquio anglogermano*, el cual se publica en Alemania con trabajos elaborados en diferentes lenguas; *Estudios sobre Calderón*, recopilación de trabajos importantes hechos por estudiosos sobresalientes de investigadores y calderonistas; *Historia y crítica de la literatura española, tomo 3*, la clásica recopilación de Francisco Rico donde dedica un apartado al autor o *Estudios sobre Calderón* (2000) en dos tomos, editado por Javier Aparicio Maydeu donde recopila importantes ensayos, entre otros.

cumple con ciertos elementos argumentales y de fondo para considerarse como tal. Aquellos rubros temáticos en los que moldea la materia trágica son: 1) drama religioso, 2) de honra, 3) histórico, 4) de destino y 5) mitológico. Esto ha sido materia de estudio por la crítica, visto a la luz de las premisas que la tragedia propone. Analizan al personaje trágico, estudian el desenlace catastrófico, examinan el conflicto entre el destino y la libertad innata del protagonista. No obstante, se carece de un estudio que integre un panorama íntegro de la clasificación trágica calderoniana, desde una perspectiva que unifique el concepto (tragedia) a partir de la presencia del mal, como sucede con dramaturgos como Shakespeare.²²

También hay opiniones en lo concerniente a la estructuración de aquellos elementos constitutivos que moldean la organización del material trágico. Así, se puede hablar de una materia crítica que refiere tanto al “tema trágico”, la cual deriva del motivo dramático (tragedia de honra, de destino, histórico, etc.) y aquella que refiere a “estructura trágica”, o elementos específicos que son parte de la construcción tanto del personaje trágico como de la estructura de la misma obra (peripecia, *anagnórisis*, hibrys, etc.) El aparato crítico es amplio y variado.

²² Sí hay una clasificación: 1- *Teatro Religioso*: en donde se incluyen piezas de corte religioso, vidas de santos, etc., no así con sus Autos Sacramentales, ya que conforman un género propio por su calidad breve y simbólica. (*La devoción de la cruz*, *Los cabellos de Absalón* o *Judas Macabeo*); 2- *De Honra*: la temática gira en torno a dramas de final catastrófico para alguna de las partes involucradas en el desarrollo de la trama, donde prevalece la restauración de la honra y las venganzas que acontecen a partir de la defensa y cuidado de la honra, su pérdida o amenaza (*A secreto agravio secreta venganza*, *El pintor de su deshonra*); 3- *Histórico*: sobre sucesos históricos o de las crónicas, en ocasiones tiene lugar en escenarios lejanos y exóticos, generalmente alude a un pasado cercano (*La cisma de Inglaterra*, *El sitio de Breda*, *La gran Cenobia* o *El príncipe constante*); 4- *De destino*: piezas cuya temática gira en torno a un anuncio fatídico por algún elemento ominoso (sueño, anuncio, oráculo) y la pugna del protagonista por evitar o evadirlo por medio del ejercicio de la razón y de la perseverancia de su libre albedrío -hay que tener presente que el elemento del hado o anuncio fatídico es propio de casi todas las obras consideradas trágicas de Calderón y es un factor constructivo en la trama. Funciona como una pauta de inicio de la acción dramática «punto A» y su desenlace o cumplimiento del mismo punto «A'» según nos lo hace saber el profesor Francisco Ruiz Ramón en varios estudios- (*El mayor monstruo del mundo*, *El monstruo de la fortuna*); 5- *Mitológico*: se basa en un mito reconocido, por lo general pasajes de la mitología grecolatina, de moda en autores renacentistas y barrocos (*La hija del aire*, *El monstruo de los jardines* o *El hijo del sol*, *Faetón*). Esta categorización corre a manos de críticos como Ángel Valbuena Briones, Valbuena Prat, Francisco Ruíz Ramón, Evangelina Rodríguez Cuados e Ignacio Arellano, principalmente.

En cuanto a estudios recientes, existen algunos acercamientos teóricos que analizan el fenómeno trágico, pero toman poco en cuenta la tragedia áurea y se enfocan en la tragedia shakesperiana y francesa. Son importantes pues recuperan el elemento pasional y violento en el momento de describir y generalizar sus posturas alrededor de la edificación de la tragedia a partir del Renacimiento, centrándose en el fondo y no necesariamente la forma. En *Tragedia y filosofía* (1978) Walter Kaufmann realiza un estudio panorámico de las principales teorías sobre la tragedia, desde Platón hasta Sartre. En el estudio, defiende un tipo de tragedia moderna y analiza las partes del personaje trágico según la preceptiva aristotélica. Karl Jaspers con *Esencia y forma de lo trágico* (1960) realiza un sondeo de las premisas del fondo y forma trágicos, dilucidando sobre su importancia y construcción en los principales autores trágicos. Así también León Febres-Cordero con *En torno a la tragedia y otros ensayos* (2010) se preocupa por el fenómeno trágico desde una perspectiva filosófica en varios ensayos de este libro. En *Ayer y hoy de la tragedia* de Alberto Díaz Tejera (1989) realiza una historia de las manifestaciones históricas-literarias de lo trágico en occidente, y va de la tragedia clásica a la más reciente. También un par de tratados más sobre lo trágico en la antigüedad: Martha C. Nussbaum con *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (1995), hace un ensayo extenso centrado en las disyuntivas ideológicas y morales que implican el género de la tragedia como tal. Y *La tragedia griega* (2001) de Albin Lesky, su aportación resignifica los elementos de la tragedia en el orbe griego, pero desde la perspectiva de la naturaleza del sentimiento trágico, a su vez es un estudio sobre los orígenes del drama. Finalmente, un importante estudio reciente que sintetiza cada una de las posturas filosóficas y teóricas sobre el fenómeno de lo trágico desde la antigüedad, pasando por el siglo XIX, hasta los acercamientos más recientes: *Lo trágico* de Carlo Gentili y Gianluca Garelli (2015).

Ahora bien, tema y estructura trágicos son dos posturas que se complementan. Francisco Ruíz Ramón es uno de los principales críticos que defiende la postura de lo trágico en su estructura,

enfaticando en la configuración de la tragedia desde su formato. Sus aportaciones van encaminadas a la construcción del personaje y la situación trágica, apoyándose en elementos aristotélicos reelaborados desde el paradigma español áureo o prototipo de tragedia moderna. También defiende a Calderón como un autor trágico por antonomasia e insinúa un “Arte nuevo de hacer tragedias” en *Calderón nuestro contemporáneo* (2000), homologando irónicamente el título lopesco, arguyendo que hizo falta un preceptiva calderoniana de esta índole, pero que en sus obras pueden aparecer tales preceptos si se los busca, por supuesto, dice:

Si Lope nos ha dejado un *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que era el suyo, Corneille sus tres *Discursos –Discours de l'utilité et des parties de poeme dramatique, Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire y Discours des trois unités d'action de jour et de lieu-* y Racine sus *Prefacios* –especialmente el de *Bérénice-* y sus «Comentarios» y «Anotaciones» al margen de un ejemplar de la *Poética* de Aristóteles, de Calderón, en cambio, como de Shakespeare, no nos han llegado ni «Arte nuevo de hacer tragedias», ni «Discursos», «Prefacios» o «Anotaciones» a la *Poética* de Aristóteles, aunque de sus propios textos dramáticos podría extraerse abundantes muestras que, debidamente tematizadas y antologizadas, ofrecerían un cuerpo de vocablos y conceptos más que suficientes para establecer un «Arte de hacer teatro». (*Calderón nuestro...*, 2000: 36-37).

Ruiz Ramón posee una mirada crítica que se enfoca en la estructura del texto, pero no exclusivamente. En varios trabajos ha revelado una veta que no se queda con el acercamiento estructural, sino que se aventura a analizar la temática y los elementos clave en los que se cimienta un personaje trágico moderno. Comparte esta postura es el crítico Alexander A. Parker, quien orienta su trabajo en la ideología, argumentos y filosofía en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre comedias*, compendio de diversos ensayos que versan sobre el dramaturgo. Analiza al protagonista y lo inserta en el marco del género trágico. Su criterio fija la pauta de su trayectoria dramática y hace una diferencia entre tragedia clásica y moderna, sobre el libre albedrío y el destino, así como la responsabilidad moral: “Calderón nos ofrece un patrón de relaciones humanas que yacen en el corazón de la responsabilidad moral. En este patrón concreto, por el que el ser humano

hace que involuntariamente que el otro ser humano peque, tenemos el concepto calderoniano característico de la tragedia.” (1991: 110).

Otra vía tiende su mirada en la temática. María Rosa Álvarez Sellers plantea que la evolución de la tragedia calderoniana puede ser analizada desde la temática de la tragedia amorosa. Su configuración en base a este campo -donde la trama se subordina y se apoya en premisas de corte sentimental y donde los personajes ponen en juego sus acciones, siempre con la iniciativa del conflicto amoroso entre ellos (lo cual gesta un tipo de *peripecia* específica)-, ofrece la pauta para que se genere la tragedia, tanto en su evolución estructural como en la construcción del héroe, pero al estilo español:

La tragedia española del Siglo de Oro es un compuesto de tradición y modernidad [...] Universales son los temas que trata, particulares los contextos en los que los sitúa. Así, es innegable la presencia del amor en nuestras tragedias, pero siempre en permanente lucha con los valores de idéntica calidad pero irreconciliables, con los absolutos que configuran el mundo que habita el individuo. Absolutos como la razón de Estado, la religión o el honor. [...] Durante mucho tiempo estuvo vedado el amor el acceso a la tragedia en el pensar de los entendidos. Sin embargo, creemos que no sólo es un tema apto para esta, sino que además posee la facultad de dotarla de universalidad. (II, 1997: 892).

Álvarez Sellers defiende la denominación de tragedia a partir del orden del conflicto amoroso. Nos muestra cómo existe una perfecta ligazón con el género trágico, pero respondiendo al mismo tiempo con la hibridez que le confiere el barroco español. Demuestra cómo la evolución del personaje lo lleva a convertirse en un héroe trágico, pues cumple con las principales etapas y principios estructurales heredados de la preceptiva aristotélica clásica reestructurada y adaptada.

Los acercamientos son variados, no obstante, cuando se habla de tragedia, siempre sobresale un elemento que unifica los criterios en torno al drama trágico, la pasión alienante. Entendamos: en una línea de re-significación, uno de los elementos constitutivos del personaje trágico -del cual parte las acciones que se desarrollan en la trama y construyen el conflicto principal-, es precisamente la expresión desmesurada en su carácter, el exceso, el impulso, la imprudencia, el movimiento hacia

la pulsión, el apego a los instintos y apetitos terrenales, lo irracional que lleva al desequilibrio emocional y la insolencia y el desacato que trae consigo, aquello que el drama griego relaciona con el término *hýbris*. Ésta emana de una pasión, vista como perturbación del alma (*vid.* Covarrubias) y una enfermedad que hace a la voluntad pasiva. Esta pasión inmoderada, este apego insano, este “vicio” moral o hábito alienado de la conducta (sin olvidar el deseo desmedido), es raíz y base sustancial del pecado en la filosofía cristiana. El pecado en esencia pretende expresar equívoco, yerro, mediante una operación de causa-efecto: peca quien se deja llevar por las pasiones extremosas, resultado de una causalidad. Visto así, tiene que ver con la *hamartia* o error trágico del drama griego²³, donde la ceguera producida por las pasiones excedidas conduce a un error moral y este a un castigo divino. En ambos términos yace la propensión hacia la constante de una actitud negativa, de la ejecución de un mal moral -por destino en la tragedia clásica o por elección en la moderna-. Efectuar aquello que es indebido y romper las reglas de convivencia social y divina es realizar el mal de forma deliberada, pues el mal depende de la libertad de ejecución u opción. (Safranski, 2000: 168). Así, no existe una línea directa entre los vocablos *hýbris* y pecado²⁴; sin

²³ Para los griegos la *hamartia* es un “fallo de la meta, no dar en el blanco”. Los escritores griegos solían utilizar la forma verbal *hamartánō* con respecto al lancero que erraba su blanco y, por implicación, aludía al concepto de vivir al margen de un código moral tenido por meta ideal, debido a una actitud errónea, consciente o inconscientemente. En hebreo la palabra común para “pecado” es *jattá’th*, que también significa “errar” en el sentido de no alcanzar una meta, camino, objetivo o blanco exacto. En *Jueces* 20:16 se utiliza la forma verbal *jatá’* en una frase negativa para referirse a los benjamitas como ‘personas que podían tirar piedras con honda a un cabello y no erraban’ (*vid.* *Job* 5:24). Igualmente se aplica a desviarse de metas morales, como en *Proverbios* 8:35,36, que dice que el que haya sabiduría piadosa halla vida, pero ‘el que no alcanza la sabiduría le está haciendo violencia a su alma’.

²⁴ Esta idea hay que tomarla con cuidado, ya que Albin Lensky piensa lo contrario y halla entre estas denominaciones un puente directo: “Figuras de la antigüedad mitológica tales como Fedra o Atreo están allí para dar al espectador o lector el ejemplo amonestador de adónde va a parar el ser humano cuando no sabe contener dentro de sus límites al ardiente corazón por medio de la fuerza de la lógica. [...] lo que la tragedia debe despertar en nosotros, aparece la admiración como factor que, posteriormente, estaba destinado a desempeñar un importante papel en la teoría y en la práctica de la escena barroca. Ahora bien, el efecto de la tragedia clásica sobre Occidente en los tiempos de su brote espiritual no partió en modo alguno de los grandes áticos, sino que más bien fue Séneca, en grado decisivo, el portador de grandes influencias. Pero con sus obras adquirió también importancia la tendencia estoico-moralizante, y Kurt von Fritz ha podido demostrar cómo esta línea de desarrollo se unió necesariamente a otra línea, la que procedía de los cristiano y de su conciencia de pecado.” (2001: 57). Lensky, tomando a von Fritz (“Culpa trágica y justicia poética” en *Studium generale*, Alemania, 1955), sugiere una línea de desarrollo de la desmesura griega, que pasa por el

embargo, parece haber una reelaboración de esta condición negativa, que lleva a la paulatina anulación del autodomínio. Los griegos entienden la *hýbris* como un tipo de locura, la filosofía judeocristiana concibe el pecado como error cometido a partir de la realización del mal deliberado contra la ley divina. En ambos, como dice Marina: "El origen de las malas acciones es la pasión." (2011: 46).

De una u otra manera, parece entonces que Calderón de la Barca acopla el concepto de *hybris* a su (s) personaje (s), como aprecia Rodríguez Cuadros:

Al inocular en el plan de la obra total del drama la fuerte personalidad de Absalón, dominado por la pasión del poder, Calderón amplía el marco de su tragedia a las proporciones de un héroe al modo clásico: en él aparece acomodarse de modo perfecto el concepto aristotélico de la *hybris*. Bien es verdad que el verbo *hibrizein* que Aristóteles parece contrastar con los textos homéricos, no significaba en griego sólo desenfreno, orgullo y violencia, sino lujuria, ultraje o violación. Amón seguirá manteniéndose como un segundo sujeto -potencial- de tragedia, si bien cimentada -en el contexto de una posible cita de *modernidad* por parte de los dramaturgos barrocos- en su condición melancólica y atrabiliaria. (Intro., 1989: 20-21).

Con esto queda más clara la unión no arbitraria de los conceptos de *hybris* y pecado, ambos unidos a la determinación del pecado, vicio y mal.

Ahora, rememoremos un poco, en la tragedia clásica existe un elemento importante en la construcción del héroe trágico, la *hamartia*, como concepto que incumbe al carácter. Martha Nussbaum, halla una particularidad del término:

[...] a pesar de los ríos de tinta dedicados a este concepto, todavía no se ha escrito la obra que exponga detalladamente el modo en que, para Aristóteles, la falta práctica ajena en sus causas a la maldad del carácter pueden influir, a pesar de todo, en el valor de una vida. [...] En consecuencia, precipitarse en la desgracia por *hamartía* es hacerlo como resultado de una especie de error casualmente inteligible, y no simplemente fortuito, que se atribuye en cierto modo al agente; sin embargo, no es la expresión de un mal hábito de carácter. Un examen más detenido muestra que la *hamartía* reúne errores censurables e

modelo moral estoico romano de Séneca, hasta el concepto cristiano profundamente influido por el neoestoicismo senequista de Justo Lipsio, donde el elemento de la culpa es de importancia cardinal.

inocentes: la ignorancia no culpable de Edipo, la acción de Agamenón, deliberada, pero, en gran parte, impuesta por las circunstancias, las desviaciones pasionales del acrásico en contra de su carácter motivadas por el *éros* o la cólera. Se puede suponer que engloba incluso los errores, más intencionados, resultantes de un distanciamiento momentáneo o temporal del propio carácter. [...] En efecto, cuando el buen carácter no se traduce en la acción, encontramos siempre un factor de condicionamiento o de *tyché* [fortuna]: a veces, es una circunstancia; otras, se produce a través del sistema de creencias del agente; en fin, puede darse también por la *tyché* interior de las pasiones desatadas. (2004: 474-475).

Es así que la idea de pecado está asociada al mal, la transgresión, el exceso, pero también a la desobediencia de los mandatos divinos (más al tratarse de una sociedad cristiana como la barroca). Siempre representa la parte oscura e irracional que refleja el dominio de las pasiones, los deseos, los desplantes, vicios e instintos. La costumbre de definir, en un mismo marco semántico, tanto las pasiones, los vicios y el pecado para delimitar el espacio de acción de mal, es común para teólogos y moralistas. Es el caso de Santo Tomás de Aquino, quien en la *Suma teológica II* (parte I-II) reúne en un mismo tratado la denominación vicio y pecado como partes inseparables de un mismo problema. Quien cometa cierto pecado está incurriendo en un error no sólo en el espacio de lo divino sino en el social, o sea, un mal. Es el desequilibrio de los valores instituidos. Para Nussbaum, quien analiza la tragedia clásica a partir de lo que llama “la fragilidad del bien”, es importante, cuando se habla de tragedia, pues es “[...] la vulnerabilidad de algunos valores tomados *aisladamente* [...] en relación a la fuerza perturbadora de las pasiones.” (20004: 129) [Cursivas nuestras]. Con esto queda constatada la noción relativamente parecida que posee, tanto en la tragedia clásica como en la moderna, de que el elemento pasional es consustancial -y diríamos necesario- para la gestación del conflicto trágico en el carácter.

Ahora entendamos la delimitación de pecado como lo concebía Calderón. El dramaturgo fue educado por congregaciones religiosas, como estipulaba la época. De 1608 a 1613 estudia en el Colegio Imperial Jesuita en Madrid. Emilio Cotarelo y Mori dice: “Calderón, que llegó a ser consumado teólogo, no pudo haberse formado sin conocer en sus fuentes originales toda la

patrología sagrada, los comentarios y las escriturarios de la Edad Media y los escritos polémicos en materia religiosa publicados en el extranjero durante el siglo XVI.” (2001: 63). Desde temprana edad su familia lo destina a la carrera eclesiástica, su educación temprana se cimienta en el aprendizaje religioso. Apenas terminados sus estudios en el Colegio Jesuita (el cual basaba gran parte de la educación en la enseñanza mediante el arte escénico)²⁵ es enviado en 1614 a la Universidad de Alcalá de Henares. En 1618 va a la Universidad de Salamanca, allí estudia Derecho civil a la vez que Cánones, así:

Sus estudios teológicos cortos al salir de Salamanca fueron perfeccionados al monopolizar la composición de sus autos sacramentales. [...] Su doctrina es perfectamente escolástica. Ninguna tesis ni proposición se ha hallado que contradiga en cosa importante la filosofía que empezó a saludar en el Colegio Imperial de Madrid, amplió en la Universidad de Alcalá y terminó en la de Salamanca y a la cual creyó deber todo su progreso intelectual. (Cotarelo y Mori, 2001: 87).

Parece que la Escolástica fue la fuente de su filosofía aprendida en los colegios y Universidades en los que estuvo. Su tradición educativa viene de una línea escolástica medieval que continúa en sus estudios doctrinales.²⁶ Esa tradición que aprende con los jesuitas la incorpora en su pensamiento, la absorbe y desarrolla no sólo en sus autos sacramentales, también en la obra profana y en el conjunto de su ideología de su *corpus* dramático.²⁷ Calderón es el epítome de distintas tradiciones

²⁵ “Simultáneamente las representaciones en los colegios jesuitas moldearon una generación que empezaría a tener participación social en la segunda mitad de la decimoquinta centuria. La orden había sido fundada en 1540 y había dado desde su comienzo consideración especial al plan docente. Los jesuitas cultivaron un teatro de escaso mérito literario, pero de cierta importancia histórica. Debía adoctrinar a la vez que entretener de acuerdo con la recomendación de Horacio [...] El teatro moral de las escuelas jesuitas influiría en la formación de numerosos dramaturgos que estudiaron en ellas [...]” (Valbuena Briones, 1977: 21-22).

²⁶ Existe una veta de la tradición escolástica en la postura jesuita que influye a España en todo el siglo XVII: el jesuita español Francisco Suárez (1548-1617). En su obra más importante, las *Disputas metafísicas* (1597) escrita en latín, resume y moderniza toda la tradición escolástica anterior y sienta las bases del “iusnaturalismo” o derecho natural de Hugo Grocio. Su obra fue muy influyente a lo largo del siglo XVII y XVIII, y continúa la tradición aristotélica de la filosofía española.

²⁷ En la biografía que hace Cotarelo y Mori, traduce a un crítico alemán que resume su propia postura y le da la palabra. Reproduzco la cita de Alejandro Baumgariner de su texto titulado: *Calderón, poemita dramático, precedido de una introducción sobre la vida y las obras del poeta español*, Madrid, 1882, p. 31: “El que quiera comprender y apreciar a Calderón ha de considerar que la filosofía y la teología escolástica son el fundamento científico de su poesía; y que, lejos de haber contenido su vuelo sublime, lo han favorecido sobremanera. En la escolástica fue precisamente donde Calderón adquirió aquella penetración intelectual tan clara y perspicaz

culturales y doctrinas. En su haber consta la ideología escolástica, el neoplatonismo y el neoestoicismo senequista, entre otros, así, un ingrediente más al pensamiento calderoniano lo da la teología Tomasina. Rodríguez Cuadros dice:

El Bachiller por las Universidades de Salamanca y Alcalá se embebe de la escolástica y su obra destila así mismo, sobre todo en los dramas religiosos y los autos sacramentales, ecos constantes y asombrosa memoria (citas y paráfrasis) del pensamiento de la patrística, especialmente de Santo Tomás de Aquino (1224-12174), que le suministra el aparato teórico [...] Santo Tomás, aunque sigue a San Agustín en la teoría del libre albedrío, aplicó a la demostración de las verdades divinas todos los recursos del ámbito filosófico, científico e incluso de las artes liberales. [...] A parte de ello, con Santo Tomás consolida nuestro autor su visión de la libertad y del libre albedrío y [...] su atención a los conflictos derivados de un ejercicio tiránico del poder cegado por la razón de estado o por la propia pasión [...] (2002: 22).

Queda claro que, para el autor, es de importancia capital el pensamiento escolástico y neoestoico, como filosofía y concepción vital en la construcción de sus piezas dramáticas. Tengamos vigente la importancia de Santo Tomás, pues es un pensador que fija su mirada en la cuestión de la moral, el albedrío, vicios y pecados capitales. Tengamos presente que los elementos que Calderón toma de la escolástica (al menos los que a nosotros interesan), son la omnipotencia de la Divina Providencia en los actos humanos y el concepto del libre albedrío, mismo que retoma del pensador estoico romano-español Séneca, claro, en la concepción cristianizada de Justo Lipsio. Valbuena Briones resume:

La fama de Séneca como trágico se había establecido firmemente cuando Alonso López Pinciano lo citaba como modelo en su *Philosophia Antigua Poética*, y recibió el laurel definitivo, al explicar Jusepe González de Salas la teoría dramática aristotélica con el texto traducido de *Las troyanas*, en la erudita disertación *Nueva idea de la tragedia antigua*. Había otra razón de índole religiosa para el éxito del moralista latino.

que admiraba el mismo Goethe; y de los tesoros de la escolástica sacó aquella riqueza inagotable de conceptos, alegorías y comparaciones ingeniosas y profundas que nos llenan de asombro y maravilla cuando repasamos sus Autos. Y aunque también se expliquen por sus estudios algunos de los defectos de su poesía; verbigracia, la sutileza excesiva o los giros rebuscados, en cambio, de ella proceden las grandes cualidades del poeta, ensalzadas por todo el mundo: profundidad, elevación, claridad, calma, armonía y aquel su admirable equilibrio entre el realismo y el idealismo.” (2001: 88).

La escuela jesuita, con el antecedente del dominico Luís de Granada, proclamaba a Séneca como el defensor de la providencia divina y del libre albedrío. (1977: 61).

Vemos que el neoestoicismo es base para el desarrollo de la investigación, pues es una reelaboración cristianizada del estoicismo senequista. Esta filosofía de la templanza moral elaborada principalmente por Justo Lipsio (1547-1606) expuesta en *Sobre la constancia*, propone eliminar las pasiones, fuente de los pecados, para mantener un equilibrio interior ajeno a la influencia exterior mediante el ejercicio de la constancia, la cual pretende corregir las pasiones. En la introducción a la obra el editor Manuel Mañas N n ez apunta:

Y la etimología de esta enfermedad an mica no es otra que el dominio que ejercen en nosotros las pasiones. En efecto, según el modelo tradicional del estoicismo, la pasión es una enfermedad del alma o una corrupción del espíritu. La pasión (*p thos* o *affectus*) es primero una ligera turbación (*perturbatio*) causada por una opinión falsa; pero esta *perturbatio* se agrava y se convierte en enfermedad cuando se repite frecuentemente y ha echado raíces. [...] la pasión, pues, convertida en una enfermedad es un movimiento irracional y contrario a la naturaleza o impulso desbordante y contrario a la recta razón. Lipsio muestra bien cómo este movimiento parte de una representación involuntaria que, por asentimiento, convertimos en voluntaria y a la que, una vez inventada en nosotros, no podemos resistir. (*Intro. Lipsio. Sobre la constancia*, 2010: 36-37).

El neoestoicismo va pues, contra las pasiones, originarias de los males y pecados (aunque estos tengan un grado positivo, ya que pueden corregir nuestros errores y poseen un grado de significación en la cuestión moral de la que habla Lipsio) y pueden ser neutralizados con el adecuado uso de la razón unida a la fe cristiana, la constancia.

Con todo lo expuesto, tenemos que el aporte general sobre las pasiones es amplio, por ello, sólo nos basaremos en textos de importancia cardinal para desarrollar el tema. En primera instancia est  Justo Lipsio con *Sobre la constancia* (1586), donde define las pasiones desde un texto cercano al momento histórico de Calderón. También es importante la parte II de la *Suma teológica* (s. XIII) de santo Tomás, pues describe el concepto de pecado capital, usando ejemplo de varios de ellos,

asimismo entra en el tema de las pasiones y las define a partir de la teología escolástica. Un acercamiento más reciente es el de Greimas y Fontanielle en *Semiótica de las pasiones* (1991) con una perspectiva teórica sobre la función de las pasiones como base de una organización social que afecta directamente al individuo. Rüdiger Safranski realiza un estudio panorámico sobre el concepto del mal a lo largo de la historia de Occidente en *El mal o el drama de la libertad* (1997). José Antonio Marina con su texto *Pequeño tratado de los grandes vicios* (2011): hace una reflexión basada en las concepciones antiguas y renacentistas, ofreciendo un texto completo sobre el término de pecado unido a su designación como vicio. Otra investigación que se refiere a las pasiones y las rastrea en el marco de la ideología Occidental desde la antigüedad hasta épocas recientes es: *La experiencia del deseo. Eros y Misos* (2009) de Jesús Ferrero. Un estudio más lo ofrece Eliezer Oyola en *Los pecados capitales en la literatura medieval española* (1979), donde analiza la constancia del pecado en la literatura española desde la época medieval. Finalmente la tesis doctoral de Sandra Delgado en la Universidad de Illinois: “La función de los pecados capitales en los autos sacramentales de Calderón de la Barca” (1993), que arrojará luces sobre la función del pecado en la concepción calderoniana. Estos son, a grandes rasgos, los textos principales en los que se apoyará la investigación por su jerarquía.

Se pretende realizar, mediante un ejemplo, un análisis que puede funcionar como un paradigma de lo trágico en el *corpus* calderoniano, para lograr ofrecer una respuesta al examen sobre la presencia del mal. El pecado brinda una dirección temática y función en la composición de la construcción del protagonista y los elementos que conforman un modelo de la noción de tragedia en una pieza importante: *Los cabellos de Absalón*,²⁸ en la cual, el mal es un móvil en la existencia de

²⁸ Quisiéramos dejar constatado la edición que se usará para realizar el análisis. Principalmente se utilizará la edición que realiza Evangelina Rodríguez Cuadros de 1989, pues pertenece a una crítica reconocida e importante calderonista. Su edición cuenta con una introducción interesante, donde estudia el tema trágico en la obra, entre otras importantes aportaciones críticas, como son las propuestas sobre la autoría e importantes notas al pie que contextualizan al lector.

los personajes. La tragedia nace del mito bíblico, a su vez es catalogada como “tragedia de pecados de reyes”. La obra, catalogada en 1650²⁹, es un drama serio cuya piedra angular es su tema religioso proveniente de la mitología judeocristiana. En ella, el personaje principal, Absalón, no sólo es víctima de la soberbia -la cual hace su aparición en el carácter del protagonista- sino también aparecen en él la codicia y ambición por el poder. Esta avaricia y ambición yace en los rasgos del carácter y se gesta mediante la aparición de un presagio. A partir de éste las acciones dramáticas van encaminadas a realizar un fallo mediante la guía de la avaricia y la soberbia. Los demás personajes poseen pecados distintos.

Calderón posee dos fuentes en su drama: una bíblica y otra literaria. Sabemos que el Antiguo Testamento es la principal, específicamente el libro segundo de Samuel 13-19, donde se presenta la historia de los hijos de David en una serie de acontecimientos sin previa explicación de los mismos. Por otro lado, como asegura Giacoman:

La crítica se ha mostrado unánime al declarar que Calderón tomó un acto entero, el tercero, de la comedia *La venganza de Tamar* del mercedario Tirso de Molina. En realidad Calderón se apropió esas páginas para construir el segundo acto de su comedia. Sin embargo hay que hacer esta afirmación con reservas. La estructura dramática cambió y, más importante aún, los elementos dramáticos y de caracterización anteriores a dicho acto permiten una nueva concepción del mismo. Otro tanto se puede decir del acto tercero y final de la comedia de Calderón. (“Estudio y edición...”, 1967: 23).

Es importante advertir que se habla de un plagio de la obra de Tirso por Calderón. Evangelina Rodríguez Cuadros sintetiza tres posturas respecto a este plagio. La primera es de Albert A. Sloman (1958), quien defiende que tras iniciar la obra, Calderón perdió interés o que presionado por un autor con quien tenía un contrato se vio orillado a copiar el segundo acto de Tirso. La segunda hipótesis es de Nancy K. Mayberry, quien dice que hay una probable trilogía tirsiana formada por *Las lágrimas de David* (atribuida a Felipe Godínez), *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*.

²⁹ La mayoría de las dataciones son relativas, ya que su exacta fecha de composición es de difícil acceso en la obra de dramaturgos. Por lo general las piezas están recopiladas y adocenadas en compendios de *famosas*.

Así se le resta autoría a Calderón. Tanto *Las lágrimas... como Los cabellos...*, tenía su origen en *La venganza...* Y no sólo eso, también: “[...] en estas dos partes perdidas de la presunta trilogía de fray Gabriel Téllez.” (Rodríguez Cuadros, Intro., 1989: 25). Finalmente está la propuesta de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1982), para quien *La venganza...* es fruto de la colaboración entre Tirso y Calderón.

Por su lado, Giacomani hace una diferencia clara de la extremada superficialidad en el estilo de Tirso que “[...] complace al oído pero no llega al corazón.” (1967: 38), en oposición a la versión -no copia- de Calderón donde nada resulta superfluo y demasiado opulento. Así, Calderón ofrece una adaptación distinta, con su propio estilo del acto segundo de Tirso. También dice que el personaje de Amón pintado por Tirso peca de escueto al dejarse llevar por su pasión incestuosa, así es víctima de un exceso de simplicidad (40), mientras el personaje de Calderón muestra en sus parlamentos una complejidad suprema, llena de reticencias, anhelos y pasiones mal llevadas, o sea, una pugna existencial. No obstante, es innegable que Calderón toma el acto de Tirso, aunque lo reelabore. Es esta una práctica común en el teatro del Siglo de Oro:

Debemos recordar con A. Morel-Fatio, (1981) que las imitaciones, plagios y piraterías literarias eran muy comunes entre los autores dramáticos del Siglo de Oro. Un drama recién publicado o representado pasaba a ser bien común, pertenecía al pueblo. Si algún autor consideraba oportuno apropiarse de pasajes enteros de otro, nadie se indignaba por ello, ni siquiera la víctima. Si Calderón se había apropiado de un acto entero, otro dramaturgo, de segundo orden, se había apropiado de toda la comedia de Tirso. Una *Venganza de Tamar*, firmada por un doctor Felipe Godínez, quien había reproducido casi palabra por palabra los tres actos de Tirso. El caso de Corneille con *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón era igualmente escandaloso. (Giacomani, 1967: 41-42).

El caso es que es una práctica común en la época. Calderón no lo copia, lo reelabora y adapta para su propio uso. Calderón comprime la acción, el acto de Tirso tiene veinte una escenas, el de Calderón diez y nueve, hay una notable diferencia estructural y omisión de versos. Por lo tanto, la injerencia

de los personajes será distinta dependiendo del nivel dramático que le da uno u otro dramaturgo.

En cuanto a la configuración de los personajes principales, dice Giacoman:

En cuanto a David y a Absalón, nuestro dramaturgo ha omitido los aspectos metafóricos de sus expresiones, tan caros a Tirso. El David de la obra de Tirso se expresa, casi siempre, por medio de símiles; es un personaje de gran elocuencia artística. El de Calderón habla menos y siente más. Su pesar es más resignado. Absalón ha sido caracterizado por Tirso, al comienzo de la comedia, como un profundo admirador del valor y espíritu amoroso de su padre. En la obra de Calderón, Absalón solo hace objeciones al proceder de su padre. Lo encuentra "caduco," cegado por la pasión, blando en sus decisiones, etc. (1967: 45-46).

Hay notables diferencias en el tratamiento de los protagonistas. Lo que desea Calderón al omitir estos elementos es dar vitalidad al conflicto, pues lo que quiere exponer es el tema de la ambición pero con gran dinamismo (Giacoman: 47). Finalmente, si bien el principal tema de la obra de Tirso es el incesto, en la de Calderón son dos: la ambición de Absalón y el incesto y venganza de Amón y Tamar. Así, Calderón ofrece una estructura reelaborada y con fines y ritmos distintos. Claro, toma a Tirso, pero le da una vitalidad y un sello particular al reelaborar su acto.

La tragedia nace del mito bíblico, Calderón se toma licencias poéticas necesarias para articular la acción, de manera que, si bien el espectador/lector ya conoce la historia, depende del dramaturgo el "cómo" llegar al desenlace conocido. Es ahí donde entra la organización de la acción y de los arbitrajes de los personajes para dar pie a la composición de la urdimbre dinámica del acontecer dramático. Por tanto, interesa analizar el problema del mal a través de la función de pecado y cualquier otra representación y fenómeno en los que se presente el mal en el carácter de los personajes principales (primordialmente) y secundarios (por generar acciones que emulan la principal o sirven de apoyo ejemplar a la misma), ya que de éstos depende la acción trágica. La acción trágica se da apoyada en la construcción de los personajes que la componen, pues de sus decisiones depende el desenlace. Esto sin olvidar que "Los personajes, esbozados esquemáticamente" dice Valbuena Briones "subordinan la psicología al fluir de la acción." (1977:

20). Mi intención es demostrar que la tragedia depende del juego y del choque de las pasiones humanas (vicios sociales-morales o pecados) y que estas llevan irremediabilmente a la *culpa* y *responsabilidad*, como concepto trágico fundamental al tratarse de un drama trágico cristiano, y que una buena parte de la tragedia áurea calderoniana basa su germen en pugnas personales y familiares (que muchas veces traducen problemáticas que incumben a todo el espectro social) las cuales surgen a raíz de ciertos desenfrenos específicos.

Los personajes de la pieza elegida poseen complejas acciones vitales. Son seres ficticios (sin olvidar que en ocasiones Calderón se inspira en sucesos histórico vistos desde la realidad dramática), que se desenvuelven en un ámbito igualmente ficticio como lo es el teatro. El objetivo es, insistir en el análisis de las situaciones dramáticas para así entender la forma textual. Matizar en lo posible el tipo de relaciones a través de las cuales los personajes entran en contacto y se relacionan en la trama. Los signos básicos que se analizarán dentro de la tragedia son predominantemente textuales. En primera instancia aparecerán los elementos que conciernen a la trama y posteriormente las relaciones que llevan a cabo los personajes en la misma. El siguiente será el de las acciones, éstas determinadas por la vinculación, ya sea a la razón o a la pasión, respectivamente, que devienen de estas relaciones, y, por supuesto, el tema, el cual sintetizará los dos anteriores, pues emana de las decisiones tomadas por los mismos.

En una tragedia son varios los signos o códigos que se pueden interpretar y conciernen tanto a la evolución de la trama como a la construcción del personaje protagónico, y pueden ser los siguientes: el léxico, el vaticinio, los personajes, las acciones y los discursos, entre otros, mismos que apoyan al tema estudiado. La relación entre estos signos es lo que conforma al texto y a la acción, misma que genera una determinada temática argumental. Por ende, si se va a analizar un tema en especial, no se puede pasar por alto estas referencias significativas, las cuales atañen, tanto a la construcción del texto, como a su debido análisis.

Es por ello, que la herramienta semiótica de los modelos actanciales propuesta por Anne Ubersfeld en: *Semiótica teatral* (1999), será de enorme ayuda en la configuración tanto de la trama trágica como en la construcción del personaje trágico y sus relaciones con los demás personajes. Aquello que ofrece coherencia a la estructura de la investigación pero también a la fábula y por ende a la construcción del personaje principal inmerso en las relaciones con los demás es la teoría semiótica de los esquemas actanciales. Ubersfeld nos brinda un acercamiento teórico apropiado mediante el cual se puede trazar una línea esquemática, con la que se consigue apreciar más fácilmente las relaciones, correspondencias, motivaciones y estimulantes personales que el protagonista guarda, de esta manera nos proporciona un método adecuado para valorar su desarrollo y evolución con los demás actantes. El personaje se construye sólo a partir de estas relaciones actanciales, pues no es un ente aislado en la trama dramática. También Alfonso de Toro en su *Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa de los siglos xvi-xvii y xx* (1998), ofrece un interesante acercamiento semiótico con el que se puede contar para la distribución de roles actanciales. Fernando Cantalapiedra en *Semiótica teatral del Siglo de Oro* (1995) ofrece algunos acercamientos semióticos pero apuntando al personaje de la comedia áurea. Finalmente Fernando de Toro en *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (2014) da varias pistas sobre el modelo actancial, desde una perspectiva parecida a la que realiza Ubersfeld.

Ahora bien, me valgo de una pieza representativa del *corpus* calderoniano, y que pertenece a una categoría temática que incluye a la norma trágica y a cada pecado capital elegido. La pieza conforma la denominación de un prototipo de tragedia calderoniana que se sustenta en la noción de pecado por antonomasia.

Es posible organizar la investigación analizando cada uno de los personajes principales, analizándolos capítulo a capítulo y observando las implicaciones del mal que representa y cuál es la

relación que guarda con los demás. En ocasiones será pertinente la coincidencia de algún pecado individual en el carácter analizado, así podemos observar la siguiente relación: Absalón: soberbia y avaricia; Amón: pereza (acidia-ocio), lujuria y gula (la gula desde la Edad Media y en la época del Renacimiento y el Barroco se puede relacionar con la lujuria y la ingesta desmesurada siempre y cuando se aboque a la historicidad); Tamar: ira.

Es así como el objetivo es demostrar que el eje de las acciones de una tragedia propuesta de Calderón de la Barca está determinado por la dualidad conflictiva e inseparable entre el dominio de sí mismo y la alienación pasional de los personajes principales, mismo que desemboca en la noción de mal. Esto sin olvidar que todo depende de la arquitectura de la fábula y de cada una de sus partes. Por lo tanto, son las decisiones tomadas bajo el predominio de las pasiones humanas las que introducen la sinrazón, misma que llevará a los personajes hacia un final funesto pero ejemplificador. Las acciones de los personajes y la estructura formal dramática pueden ser signos textuales organizadores, los cuales trabajan dentro de la trama y determinan el progreso del argumento temático teatral-textual. Se pretende demostrar que el eje temático de la pieza ofrece un claro ejemplo de la construcción del elemento trágico.

De esta forma, se analizará desde una perspectiva temática la evolución de la fábula dramática en una pieza trágica, mediante sus elementos compositivos sobresalientes, si así lo entendemos, el personaje protagónico en su construcción individual conforma una parte importante de su edificación como héroe al cual se subordinan cada una de los demás personajes principales. Desde la dualidad inseparable y conflictiva del dominio de sí mismo/alienación pasional en la tragedia de Calderón, analizar temáticamente la cuestión del vaticinio desde las referencias dadas por los textos, siempre que sean un determinante en el desarrollo del tema designado. Las pasiones humanas llevan al concepto de alienación pasional en los personajes protagónicos desde la correlación de los signos textuales -no en la representación teatral- que son más eficaces para el

desarrollo de la acción dramática. De esta manera se puede aventurar una construcción del personaje trágico que se desarrolla en la acción dramática en base a tres momentos específicos: a) el vaticinio; b) su interpretación; c) su cumplimiento.

Estas dos nociones: la evolución de la trama trágica más la construcción del personaje trágico, resultan en la pieza propuesta una suerte de conjunto y un ejemplo de la tragedia calderoniana sin necesidad de ir más lejos (o sea, de analizar cada una de las piezas consideradas trágicas). La elección y análisis de una pieza con esta metodología, deriva en un confiable parámetro por medio del cual se puede vislumbrar con seriedad el concepto de tragedia en la obra calderoniana.

1. Jornada primera. El *fatum* y la *hybris*.

1.1. Absalón y la ambición.

A partir de ahora lo irracional, las pasiones que no se esclavizan, pasarán a ser parte del mal.
Rüdiger Safranski.

María Rosa Álvarez Sellers ha elaborado una poética de la tragedia española áurea en torno al tema del amor (*Análisis y evolución...* 1995) y lo considera un eje apto para la producción de la tragedia moderna. La tragedia clásica prefiere el heroísmo, la adversidad y el cumplimiento funesto del destino, lo que genera una normatividad a la que la perspectiva áurea no tiende necesariamente o, mejor dicho, lo hace a su modo. Si bien, para la investigadora la estructura trágica yace en el sentimiento amoroso, no debemos olvidar que no es un amor sin exceso, sin precariedad y sin cierto tipo de problemática particular. El idilio de los amantes y el final feliz, no acomoda al género trágico. Al contrario, el amor en la tragedia es una pasión que arrasa al personaje y lo altera, lo perturba y atenta contra su integridad. Por su carácter posesivo, llega a tener ciertas connotaciones “malignas” en el contexto barroco. El sentimiento en el drama trágico se convierte en una pasión oscura (ya sea amoroso o de otro tipo particular en el amplio espectro de afectos, situaciones y apegos individuales), colmada de inclinaciones, deseos e instintos que albergan en lo profundo del corazón humano. Genera emociones conflictivas y contradictorias, así como inestabilidad y equívoco, pues se opone al menos a tres instancias jerárquicas del orden general: a la instancia social, ya que trae consigo la impronta del honor del individuo, desobedece la escala social y la regla de armonía

pública; atenta contra la institución religiosa, pues puede trastocar las leyes divinas al salirse del cauce recto del practicante obediente, consecuencia del contexto barroco altamente creyente; y perturba la institución familiar, ya que el desorden pasional en el comportamiento exacerbado rompe obstáculos consanguíneos, provoca separaciones de linaje y luchas intestinas en el corazón del círculo familiar.³⁰ Desde la tragedia clásica, las situaciones extremas acontecen en el seno familiar, sea este noble, mítico o divino.³¹ Francisco Ruiz Ramón lo menciona:

Estas situaciones extremas que, al cumplirse en el seno de la familia, son las más trágicas, remiten a bien conocidas parejas de la tragedia griega (Eteocles y Polineces, Creón y Hemón, Agamenón y Clitemnestra, Orestes, Medea, etc. [Se olvida de Edipo]), que funcionarían para los autores del siglo XVI y XVII como paradigmas de sus esquemas trágicos, donde vuelven a encarnar repetidamente, con nuevas variaciones, adiciones, combinaciones o sustituciones simbólicas, los conflictos que, en el interior de esta célula trágica por excelencia que es la familia, vuelve a enfrentar entre sí como enemigos a los hermanos o a los padres con los hijos e hijas. (Intro. *Calderón de la Barca. Tragedias*, 2001: 7-8).

³⁰ Fernando Cantalapiedra considera que la constitución *patémica* (entendida como la manifestación somática de las pasiones en los personajes) en la sociedad estamental áurea responde a una jerarquía de valores de fidelidad que posee un orden: Dios > Rey > Familia > Individuo (132), dice: “La etapas tensivas del esquema pasional -definidas por Greimas y Fontanielle-, la constitución, en tanto que determinismo social u otro, y la moralización, en tanto que juicio ético, están fuertemente codificadas en el teatro barroco. El sujeto está constituido patémicamente por una obligación de fidelidad-lealtad, en el marco de la honra/honor, al rey, a la religión católica y a la pureza de sangre, a la familia y a la sexualidad [...] y a sus correspondientes recorridos temáticos. La moralización patémica coincide generalmente con la fase narrativa de la sanción, en presencia del rey o de su representante político, el rey, en esta fase sancionadora, aparece como el garante ético de los valores sociales e incluso de las pasiones positivas individuales.” (1995: 128-129). La inestabilidad es un rasgo patémico pasional que afecta al individuo y lo orilla a no garantizar el cuidado de estos valores sociales. Entendamos “patémico” como aquellos elementos o rasgos pasionales que poseen cierta connotación, como Greimas y Fontanille dicen: “[una construcción pasional] Independientemente de su carácter “adquirido” o “innato” [...] se presenta como una predisposición general del sujeto discursivo para los recorridos pasionales que le esperan, definiendo su modo de acceso al mundo de los valores y seleccionando de antemano ciertas pasiones antes que otras. Así, remontando el curso de la sintaxis discursiva a partir de la manifestación pasional, encontramos sucesivamente: la *sensibilización*, que se aplica a una *disposición*, que prolonga ella misma una construcción [pasional].” (Greimas y Fontanille, 2012: 137-138). El personaje está cargado de una sensibilidad dentro de la cual ya se halla una disposición a cierta pasión -pecado en nuestro caso-, con el cual medirá sus acciones y su sistema propio de valores.

³¹ “Según Aristóteles, es preferible que el *pathos* se produzca entre amigos, aliados o consanguíneos, pues si un enemigo ataca a otro enemigo nada inspira compasión a no ser su lance mismo, mientras que cuando estas acciones se dan, o están a punto de darse, en el ámbito familiar, resultan impresionantes por su intensidad y rareza [...]: la familia es para Aristóteles el ámbito trágico por antonomasia. De hecho, el *mythos* de cuyo repertorio se provee la tragedia se refiere a unas cuantas familias a quienes aconteció producir o padecer sucesos espantosos [...]” (AA. VV., *Historia de la teoría... I*, 1995: 117).

De esta manera, la tragedia moderna áurea responde al menos a dos constantes: el conflicto pasional, independientemente si es amoroso o de otra índole, pone al personaje en jaque con sus propias emociones y aspiraciones personales y en pugna con el orden establecido³², unido a una situación familiar problemática (pugnas domésticas en el seno del orden de la casta o lo que es lo mismo, el nivel consanguíneo de parentela). Los dramas trágicos de Calderón no son la excepción. De hecho, no sólo revelan los postulados anteriores, sino que también implican temas más amplios, los cuales pueden abreviarse, a grandes rasgos, de la siguiente manera: el honor, la lucha generacional, la ambición y el poder, el destino y el libre albedrío. Aunque, de una u otra manera, dentro de todos estos sobresale uno que los une y cohesiona: el concepto de las pasiones humanas.³³ Su mundo dramático es en esencia la lucha dual entre los opuestos irreconciliables del dominio de sí mismo y el apetito pasional, la razón y la pasión, o entre la virtud y el vicio, pues el héroe trágico siempre es susceptible de errores.³⁴ De lo anterior nos percatamos que la tendencia preponderante a la pasión en el carácter de los protagonistas se puede entender de dos maneras: 1) es un absoluto irreductible que enajena y omite la perspectiva, demanda exclusividad, no admite obstáculo a la realización del deseo, es un agente de destrucción y de difícil control; 2) mediante este factor se erige la personalidad de los protagonistas, los demás personajes y el avance de la acción, compuesta por la presencia del mal, como veremos.

³² Para esta idea nos apoyamos en el libro de Ruiz Ramón *Calderón nuestro contemporáneo* (2000), donde sobresale la idea de las pasiones extremas y refiere a la concepción de una tragedia basada en el ámbito familiar preferentemente.

³³ Cuando hablamos de pasiones humanas nos referimos a aquellos aspectos particulares de cada personaje que definen su acción y sistema de valores y con el que lo dota el dramaturgo, al mismo tiempo, es una actitud extremosa, un apego insano y obsesión hacia algo o alguien con un valor relativo. Como se ha visto, este apego desencadena el concepto de pecado, el mal y acción errada.

³⁴ “La cohabitación de dos exigencias inversas, ligadas respectivamente a las “fuerzas” y a las “posiciones” permite comprender que, antes de toda categorización, el sentir, tironeado por dos tendencias, no pueden engendrar más que inestabilidad.” (Greimas. Fontanielle, 2012: 23). Hay una tensión que se proyecta en el universo pasional y genera un conflicto. Esta tensión se refleja en la congoja del personaje en el momento de aislarse y decidir en la soledad (como nos lo hace ver Ruiz Ramón en la introducción de su edición que hace a *La cisma de Inglaterra* -1981-).

No hay que olvidar que la tragedia española insiste en la responsabilidad del héroe frente a los acontecimientos que suceden y él mismo provoca. Por ello, la conducta del individuo debe apegarse a las imposiciones de la regla social. Hay un compromiso con la normatividad. La atención a la norma resulta en un conflicto con los deseos personales, lo cual funda una pugna entre lo que se considera “bueno” y aquello que es “malo”. Aristóteles es muy preciso, para él el personaje trágico debe ser “bueno”: “[...] puesto que, lo imitadores, reproducen por imitación hombre en acción, y, por otra, es menester que los que obrar sean o esforzados y buenos o viles y males –porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que el vicio y la virtud los distingue de todos–, o mejor de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros.” (*Poética*, 1989: 133). Para la tragedia clásica es conveniente imitar un carácter bueno, al cual le sucederán cosas malas para causar en el espectador la catarsis esperada. Esto, reiteramos, es la expectativa en la tragedia clásica.

Aristóteles explica que los personajes deben ser oscilar entre vicio y virtud: "No queda pues el término medio entre tales extremos, y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala, no precisamente por su maldad o perversidad sino por un error de esos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad como Edipo y Tiestes [...]" (*Poética*, 1989: 149). El postular la representación de caracteres que no son ni virtuosos ni viciosos, sino que están en un grado intermedio entre ambas cualidades tiene varias consecuencias. Es un personaje medio, pero a partir de la bondad que yace en su interior, o sea, no deja de ser un ente dramático bueno por antonomasia, y por sus errores de cálculo le acontecerán cosas negativas. Por un lado, no sería propio representar una persona virtuosa pasando de la dicha al infortunio, ya que esto, según el filósofo, no inspira temor ni compasión, sino repugnancia. En sentido opuesto, tampoco que un vicioso pase de la desdicha a la dicha, ya que eso no provoca ni compasión, ni

simpatía, ni temor.³⁵ En la tragedia clásica se recrea un personaje medio-bueno, el cual no es del todo ni virtuoso ni totalmente perverso, ni completamente inocente ni culpable, aunque, al mismo tiempo, es lo uno y lo otro. Los errores y las faltas se disuelven frente a hechos que no controla, frente a la clausura del orden al cual responde.³⁶ Esto último se acomoda más a la representación del personaje de la tragedia moderna que delimita afortunadamente Hauser:

El clasicismo convence psicológicamente por la consecuencia, ya que cuando más consecuente es una figura literaria tanto más natural y verosímil parece. Después de que la Antigüedad clásica alcanzó este nivel, apenas superado por el Renacimiento, creó el Manierismo el tercer método en el trazado de los caracteres: el método moderno. Este método no parte ya de la unidad lógica de la personalidad, sino al contrario de la discrepancia de sus manifestaciones y no acentúa tampoco, como la literatura clásica, los grandes contornos de los caracteres, la precisión de las líneas que los determina y delimitan, sino las irracionalidades y contradicciones que se echan de ver en un carácter, los matices y valores apenas distinguibles, que no sólo dificultan, sino que hacen a menudo imposible su definición unívoca. (1974: I. 273-274).

Hauser opta por un ente trágico verosímil en sus limitaciones, anhelos y deseos humanos, por ende, de carácter incalculable y mutable que puede caer en el mal al que referimos, al menos más que el personaje bueno por antonomasia aristotélico. En *Los cabellos de Absalón* las decisiones de Absalón generan un conflicto dramático, primero por la postura ante el dilema moral, después por un dictamen impulsado por la ambición, la soberbia y la ira. Al mismo tiempo, los demás personajes reflejan en su carácter pecados tales como gula (en una relación comunicativa con la lujuria y el

³⁵ La compasión, según Aristóteles, se refiere al personaje que es inocente y no merecería sufrir las consecuencias de su yerro ignorante, el temor a la situación que se nos presenta cuando vemos todas las cosas que les pasan a alguien que es semejante, en cualidades no en alcurnia, a nosotros.

³⁶ “En la tragedia clásica los héroes son víctimas fatales del destino (*fatum*). [...] Así se convierten en “juguetes del destino”, para usar una frase shakesperiana. El héroe de la tragedia clásica cae inexorablemente en su *fatum*, por lo general anunciado desde su nacimiento; en la cristiana tiene la opción de elegir, de decidir, de optar -usando su libre albedrío- por un camino u otro: el de su pasión o el de su acción virtuosa. Desgraciadamente elige, como señala Ruiz Ramón (*Calderón y la...*, 1984), la enajenación pasional. El conflicto entre la libertad de decisión y el deseo irracional es el motor que pone en marcha la maquinaria trágica. Este esquema es básico en la mayoría de las tragedias calderonianas. Es irónico que la objeción principal ante la inexistencia de la tragedia áurea (la religión) se convierta en la principal defensora de su causa.” (López Reyes, 2011: 96-97).

apetito carnal) o pereza (entendida en el contexto como acidia).³⁷ Debemos tener en cuenta que la suma de estos pecados es una constante, ya que el cumplimiento del destino individual de cada uno se genera por la disposición particular hacia cierto vicio, en un juego de acción/reacción, mismo que constituye una marca de individualidad, un motor de la acción, y una impronta con el que los personajes enfrentan el sistema de valores. No olvidemos que estos valores, más allá de ser institucionalizados socialmente, son de índole familiar, ya que responden a un mito judeocristiano y a un conflicto familiar *per se*, o sea, la tragedia de la casa de David, y también constatan el género del drama bíblico o religioso de tema secular. (Rodríguez Cuadros, 2012).³⁸ No obstante, no es el único drama trágico que toma la Biblia como fuente. *Judas Macabeo* (los indicios apuntan a fecharla tempranamente en 1623) o *La sibila de Oriente* (que trata sobre la visita de la reina negra Sheba (Sabá) al rey David). Ante esto, Calderón denota una herencia doble en la composición de estos dramas (entre otros claro), la bíblica (por la temática) y la clásica (por la estructura):

El cristianismo, en efecto, hubo de enfrentarse a la tarea de gestionar esta doble herencia (hebrea y clásica). [...] De este modo la hermenéutica patristica puede embarcarse con una actitud abierta en la búsqueda de anticipaciones del mensaje cristiano en la cultura greco-latina, construyendo un espacio de saludable convivencia de dos patrimonios culturales. (Rodríguez Cuadros, 2012: 446).³⁹

³⁷ Esto se irá explicando cuando sea pertinente, por ahora sólo queda como una anotación.

³⁸ La obra calderoniana toma como materia prima los libros bíblicos, pero no sigue al pie de la letra la ordenación cronológica del mito, más bien introduce una ordenación sintética del hecho bíblico amoldado a la situación dramática de un tiempo dramático que se impone a un tiempo "real", como dice Rodríguez Cuadros: "Otra vez Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la ordenación cronológica (el adulterio de Betsabé y el asesinato de Urías tienen lugar después del primer sitio de Rabatha –*II Samuel*, 11, 18 y *Antigüedades Judaicas*, VII- y su destrucción y consiguiente triunfo sobre los ammonitas sucede inmediatamente después –*II Samuel*, 12, 16; *Crónicas*, 20, 1 y *Antigüedades Judaicas*, VII-). Sin embargo, en *Los cabellos de Absalón*, que comienza con el regreso del victorioso David después de esta batalla, es recibido por sus hijos, entre ellos un Salomón ya adulto, fruto de aquel adulterio. Es el *tempo* dramático el que se impone, y no el tiempo histórico real. [...] Es otro el plan de Calderón: someter conscientemente la materia bíblica al canon clásico mediante dos estrategias. Por un lado, elevar a David a la condición (no exenta de contradicciones) de héroe trágico. Y, por otro, reivindicar los poderes proféticos inherentes al discurso bíblico como capaces de prestar al drama barroco moderno su conflictiva tradición hermenéutica respecto a su interpretación literal o no, es decir, el hiato entre lenguaje y realidad." (2012: 454). Con la anterior cita queda clara la relación del drama con la materia mítica bíblica.

³⁹ Es importante destacar esta cita de Rodríguez Cuadros: "Con todo, Calderón puede fundir en este modelo teatral dos nutrientes más de su pensamiento. El primero es su capacidad de síntesis ecléctica entre la cultura bíblica y la proveniente de la herencia helenística (pese a la concepción de carácter «bárbaro» que esta misma

Pero antes, vayamos a las circunstancias que condicionan el hecho dramático. Heredero de una cultura donde la fe católica es substancia del alma española anclada en raíces contrarreformistas y un entusiasmo religioso que vislumbra la herejía en todo lo que le parece ajeno o sospechoso,⁴⁰ Calderón posee el legado de una práctica y la presencia constante de un pensamiento religioso, su bagaje cultural.⁴¹ Su formación lo lleva a asimilar a santo Tomás y san Agustín, a Séneca y la filosofía neoestoica.⁴² Para Cotarelo y Mori: “Su doctrina es perfectamente escolástica. Ninguna tesis ni proposición se ha hallado que contradiga en cosa importante la filosofía que empezó a saludar en el Colegio Imperial de Madrid, amplió en la Universidad de Alcalá y terminó en la de Salamanca y a la cual creyó deber todo su progreso intelectual.” (2001: 87).⁴³ De estas enseñanzas emana su “teoría” de la escisión humana que ejercen sus personajes, de ahí el conflicto inherente que acosa

cultura pude tener de aquella). El segundo se refiere a su dominio de los valores retóricos que posee el dominio de las Escrituras, tanto en el sentido de argumentación suasoria o en el de la interpretación del lenguaje. Ambos nutrientes [...] empapan la dramaturgia calderoniana a través de la porosidad que entre ambos establece la exégesis de la Patrística, en la que él navegaba con impecable comodidad.” (2012: 445-446).⁴⁰ Este siglo no solo es el de la herejía sino también el de la brujería: “El siglo XVII [...] es el gran siglo de la brujería en los tiempos modernos, y ninguna región de Europa [...] escapó de la obsesión del demonio. [...] Toda la literatura demonológica floreció en el siglo XVII y nos informa sobre las diferentes manifestaciones del Ángel de las Tinieblas. [...] Entre los demonios inferiores, el “diablo cojuelo”, Renfas, es el introductor amable de todos los vicios en que el hombre busca el placer.” (Defourneaux, 1964: 144). La gama demoniaca y sus nomenclaturas, da constancia de la creencia de que los demonios eran los introductores y los tentadores del pecado en el corazón del individuo.

⁴¹ El historiador Macelin Defourneaux sostiene: “Frente a una Europa casi enteramente dividida por la cuestión religiosa, España se presenta desde entonces como la campeona del catolicismo. El papel de milicia de Dios al servicio de la Contra-Reforma no está asegurado tan sólo por los secuaces de san Ignacio, sino también por los soldados españoles que luchas en Flandes [...]” (1964: 35).

⁴² Si realizamos un rastreo escueto y somero de las influencias de Calderón para dilucidar la concepción de la pugna dramática a la que se alude arriba, vemos que nuestro autor es un conglomerado de ideologías que entran tanto en el marco de la filosofía como el de la religión, la moral y la teología. A temprana edad entra al Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid donde aprende la escolástica y en la Universidad de Salamanca estudia derecho canónico. Su familia lo inclina a la instrucción sagrada con miras a que ocupe una capellanía ordenándose como sacerdote, lo hace hasta 1652.

⁴³ Antonio Regalado nos da un resumen de su influencia ideológica donde sobresale el elemento religioso: “[...] la inspiración bíblica, la patrística, la escolástica, el neoplatonismo, el alegorismo estoico, la teología mística, el hermetismo, la mitología clásica, la historia (sagrada y profana), la alegoría literaria medieval, la retórica escolástica, la ascética de la Contrarreforma, la literatura emblemática renacentista y barroca, la iconografía, la música, el teatro alegórico del siglo XVI [...] las convenciones contemporáneas sobre la Eucaristía, la teología sacramental, la problemática teológica de la justificación, la onto-teo-logía de la historia o teodicea y la cuestión de la conversión o cambio de vida.” (1995: 21-22).

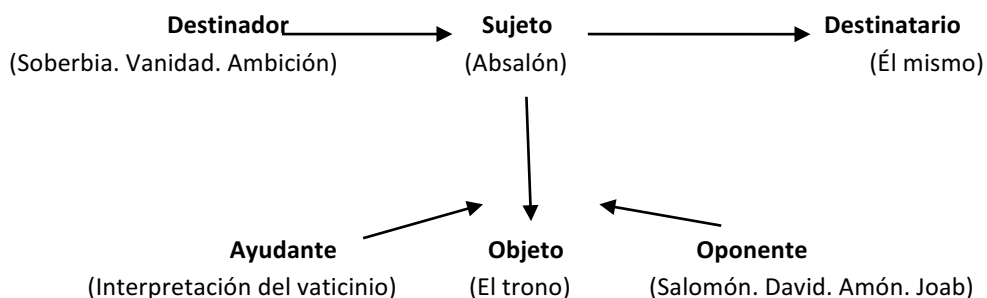
a sus protagonistas, la lucha entre lo instintivo y lo intelectual o entre la voluntad y el entendimiento y, por supuesto, su preocupación por el problema del mal.⁴⁴

El núcleo dinámico de la acción trágica yace en la decisión y la pugna entre obedecer al bien o inclinarse por el mal. Los deseos y las pasiones no controladas pronto se vuelven vicios morales y perturbaciones del espíritu, entendidos como el desacato de un precepto tenido por bueno. Si bien la pasión es un disturbio del orden recto, también designa fenómenos donde la voluntad es pasiva y se relaciona con los impulsos corporales que producen un desequilibrio espiritual. Es una acepción parecida al concepto de pecado según el catecismo de la iglesia católica, la cual dice: “[...] el pecado es una falta contra la razón, la verdad, la conciencia recta, es falta de amor verdadero para Dios y para con el prójimo, a causa del apego perverso a ciertos bienes. Hierde la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana. Ha sido definido como «una palabra, un acto o un deseo contrario a la ley eterna»”. La pasión, el vicio y el pecado tienen en común el mal de la transgresión. Marina halla una relación: “Los grandes vicios tienen que ver con las grandes pasiones y estas con los tres fundamentos [...]: el placer, la vinculación afectiva, la ampliación de posibilidades del yo. [...] Las pasiones se convierten en vicio cuando el sujeto las acepta como forma de vida o cuando se entrega a ellas.” (2011: 61). El pecado agravia el orden recto, social y divino al adueñarse de la conciencia y disipar el control de la conducta adecuada.

Atendiendo a lo anterior, por ahora el objetivo es analizar el carácter de uno de los protagonistas pues es signo fehaciente del comportamiento de los demás personajes. Detectar su

⁴⁴ La preocupación por la doctrina de los pecados capitales es un producto del pensamiento medieval europeo y que toca a España como país altamente cristiano. Este pensamiento realiza una síntesis entre filosofía y teología. Eliezer Oyola dice: “[...] se caracteriza por la relación que necesariamente había de existir entre filosofía (entendida ésta como la especulación sistemática mediante el uso de la razón) y teología, o ciencia de Dios. [...] Según Hegel, la llamada escolástica no era otra cosa sino teología en el sentido estricto de la palabra. Al estudiar el pensamiento de las figuras cumbres de la Europa medieval nos damos cuenta de que lejos de confundir los dos términos se traza más bien un línea divisoria entre todo lo abarcado por la teología y todo lo abarcado por la filosofía. De ahí, pues, que la filosofía se considerase súbdita de la teología, como la razón se subordinaba a la fe y estaba al servicio de ella.” (1979: 7-8).

construcción y la red de relaciones que teje con los otros, así como percibir su evolución.⁴⁵ Para esto es más fácil detectar sus movimientos dramáticos y el registro de su comportamiento sobre la base gráfica de un modelo actancial. El personaje es visto como el sujeto de la oración actancial en busca de un objeto determinado al cual tienden sus deseos. Absalón en esta jornada comete dos pecados. Los modelos se muestran enseguida, y se explican según avancen las acciones:



El progreso del drama es importante en la jornada I, es un momento decisivo en la construcción de los personajes. En este lapso, exponen sus condiciones personales, proporcionan la presentación y el planteamiento de la acción, quedando establecido el conflicto que se desarrolla en la jornada II y se resuelve en la III. No obstante, tengamos presente que en este momento son un producto de una construcción que apenas se va erigiendo; la inclinación de su temperamento no es suficiente para forjar una idea clara de las acciones que tomarán para alcanzar sus objetivos. Es un personaje en ciernes al cual aun no alcanzamos a dilucidar con exactitud.

Como actante,⁴⁶ Absalón cumple tres acciones importantes en su construcción (una más, aunque secundaria), que se dan con base en tres relaciones actanciales que posee con personajes

⁴⁵ Nelly Kesen de Quiroga dice: “[...] para el análisis, un personaje dramático no podrá tomarse como entidad aislada, sino que deberá observarse en sus relaciones con los otros personajes del drama y, de modo análogo, se tomarán en cuenta no sólo sus enunciados, sino también las perspectivas que sobre él aportaron los discursos de los otros personajes del drama y, de modo análogo, se tomarán en cuenta no sólo sus enunciados, también las perspectivas que sobre él aportan los discursos de otros personajes.” (2000: 260)

⁴⁶ Una pequeña nota de Ubersfeld para dejar en claro a qué nos referimos: “Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el Sujeto y el Objeto, el Destinatario, el Oponente, el Ayudante cuyas funciones no ofrecen

distintos: 1.- la salutación con su padre David y las opiniones de éste sobre su hijo (descripción relevante para forjar una idea tanto del carácter como de su aspecto); 2.- el vaticinio o augurio que recibe de la pitonisa Teuca; 3.- la rencilla con su hermano Salomón (la cual tiene la finalidad de revelar sus intenciones ambiciosas); 3'.- una más, pero de condición secundaria en el desarrollo de la trama presente, es la enemistad con el privado Joab, quien defiende la razón o prudencia ante la impertinencia de Absalón. Personajes que actúan como oponentes a los deseos del sujeto. Desde la primera escena aparece Absalón -hijo del rey David- celebrando, el regreso de su padre de la guerra contra el “[...] sacrílego moabita.” (I, v. 4),⁴⁷ según palabras de su hermano Salomón. A parte de los datos emanados de la historia y mito bíblicos en los labios de Salomón, Tamar y Absalón, no hay relevancia en la evolución del personaje, salvo las saluciones.⁴⁸ Sin embargo, hay una primera indicación de su cualidad física por parte de David. Este es un motivo importante que define al personaje y el cual tendrá relevancia cuando llegue el momento: “Bellísimo Absalón, vuelve mil veces/ a repetirme el gusto que me ofreces/ en tan alegre día.” (I, vv. 27-29). Precisamente de esta cualidad emana uno de sus vicios de carácter: la vanidad derivada de la soberbia. Característica que en el personaje (mítico y literario) no sólo es particular de su fama, sino que se vuelve simbólica, pues es un varón con las condiciones físicas que por regla general definen a una mujer: la belleza y

ninguna duda; el Destinador o remitente tiene una función menos visible (pertenece [...] a un «complemento de causa»)” (1998: 48-49).

⁴⁷ En la nota al pie 4 de la edición que hace Evangelina Rodríguez Cuadros apunta lo siguiente, tomado de los textos sagrados: “La tierra o país de Moab, en su origen, al sur de Arnon, que formaba su frontera septentrional y que lo separaba a los amorreos en el momento en que los israelitas ocupan la tierra prometida. De ahí la tradicional enemistad entre los dos pueblos que se recrudece durante el reinado de Saúl (I Samuel, XV, 47). David los trató con enorme rigor tras su derrota (II Samuel, VIII, 2; I Par., XVIII, 2).” (*Los cabellos...*, 1989: 133). Parece que es un pueblo vecino y que pelean por condiciones territoriales contra el pueblo judío, lucha que gana David y su ejército. Desde aquí las referencias al texto calderoniano son de la edición que realiza Rodríguez Cuadros en 1989.

⁴⁸ Según el mito bíblico y los textos sagrados, el rey judío David tuvo varios hijos con diferentes consortes y mujeres: Salomón, Absalón, Amnón, Natán, Tamar, Adonías, Chileab, Ibhar, Eliada, Shobab, Shephatiah, Jerimoth, Japhia, Eliphelet, Nepheg, Ithream, Nogah, Elishua, Shammua y Elishama. En la interpretación calderoniana del texto sólo se utiliza a los personajes que conviene a una finalidad estética, así da realce al motivo literario que se pretende retratar. De esta forma, sólo hace su aparición en el drama: Absalón, Amnón, Tamar, Salomón y Adonías, cuya importancia dramática será relativa al mito.

perfección anatómica. Esto lo hereda de su madre, Maacá, de la cuál David queda prendado por sus atributos físicos. En el texto bíblico se habla de la sobresaliente hermosura de Absalón como un don personal, pero lejos de favorecerle esta condición contribuye a desatar ciertos sucesos lamentables en la casa real. La constante alabanza de parte de sus deudos y allegados, la lisonja y los cumplidos hacia el joven genera en él un exceso de petulancia y confianza engreída, representados en el símbolo del cabello ostentoso.⁴⁹ Inicia una determinante en el *êthos* del personaje, como conjunto de rasgos y modos de comportamiento que definen su carácter y conforman su identidad. Hauser dice que es precisamente el narcisismo aquello que otorga verosimilitud y modernidad a la tragedia:

Sólo desde el Manierismo hay en la literatura caracteres «modernos», «problemáticos», porque la escisión entre el yo y el mundo, y entre las mismas inclinaciones del yo, tan características del hombre moderno, aparece por primera vez con el tipo narcisista, el cual adquiere figura con la alienación de la época manierista [...] Un carácter produce ahora efectos tanto más impresionantes y convincentes, cuanto menos cerrada es la imagen que el autor traza de él, cuanto más complejo y más rico en momentos sorprendentes es su comportamiento. Lo que distingue a los caracteres de la literatura moderna, sobre todo de la manierista, de los de la literatura anterior es en especial lo rapsódico y contradictorio, lo inaprehensible y lógicamente incalculable de su ser. Desde el punto de vista histórico-literario, los caracteres narcisistas son «modernos» sobre todo en este sentido. (1974: I. 172-173).

⁴⁹ Herman Heuser dice en la *Enciclopedia Católica on line*: “Absalón, Hijo de David: Es el tercero, en el orden mencionado por el cronista (2 Sam. 3,2-3) de los hijos nacidos en Hebrón durante los turbulentos primeros años del reinado de David sobre Judá, cuando Isboseth, hijo de Saúl, aún reclamaba por derecho de herencia gobernar sobre Israel. [...] El escritor sagrado que esboza para nosotros la carrera de Absalón (2 Sam. 13-18) enfatiza la belleza impecable de la apariencia del joven, y menciona en particular la lujosa riqueza de su cabello que, cortado, pesaba más de diez onzas. La relevancia de esta última nota es evidente cuando recordamos a parte importante que la cultura del pelo representó en las devociones de los orientales [...] Así como afeitar la cabeza constituía señal de luto, el ofrecer un agradable crecimiento de cabello al sacerdote era señal de un sacrificio personal análogo a la ofrenda anual de los primeros frutos en el santuario. Probablemente el cronista tenía en mente que fue este regalo de la naturaleza el origen de la muerte fatal de Absalón. A su grata apariencia el joven Absalón unía un temperamento [...] aficionado a ostentar [...] intrépido y reflexivo. Estas calificaciones se adaptaban para alimentar el deseo natural de ser un día el representante de ese poder magnífico creado por su padre, del goce futuro del cual su minoría de nacimiento solamente parecía privarle. A pesar de su ambición, parecía haber en el joven ese instinto generoso de honor que inspira impulsos nobles, cuando éstos no se oponen a las más seductoras perspectivas del propio interés. Bajo tales circunstancias no es extraño que Absalón, idolatrado por aquéllos que estaban alrededor de él, mientras que su sentido natural de gratitud y deber filial se apagaron gradualmente, fue movido a cultivar una especie de egoísmo que se vuelve despiadado a medida que cuenta con el afecto ciego de los amigos.”
(<http://ec.aciprensa.com/Absal%C3%B3n#.U8AjOZAg9Ms>)

Así, su vanidad y soberbia excede su condición de príncipe, recordemos el momento en que es anunciado su vaticinio por la pitonisa Teuca: “Ya veo/ que te ha de ver tu ambición/ en lo alto por los cabellos.” (I, vv. 782-784),⁵⁰ a lo que interpreta Absalón: “[...] pues que mis cabellos son/ de mi hermosura primeros/ acreedores, [...]” (I, vv. 821-823).⁵¹ A lo cual responde su hermano Salomón:

Salomón.- Pues, ¿quieres que una hermosura
afeminada, en los pechos
de todos engendre más
amor que aborrecimiento?

Absalón.- Cuando la hermosura cae
sobre el valor que yo tengo,
¿por qué no? (I, vv. 827-833).

⁵⁰ Teuca es un agente vaticinador. Alexander A. Parker dice: “[...] todas las profecías o bien eran empleadas y permitidas por Dios o bien eran obra del Diablo. [...] El propósito de Dios al emplear las profecías era, en primer lugar, extender la revelación y dejar claras las verdades de la fe y, en segundo lugar, que sirvieran como advertencia de posibles castigos venideros. Todas las profecías inspiradas o cumplidas por Dios se deben cumplir. Las profecías demoniacas o de claro espíritu malevolente son poco corrientes en la obra de Calderón. Su interés por las profecías está siempre relacionado con el sino o destino. [...] Calderón no presenta ninguna profecía que quede sin cumplir. [...] las once «obras de sino» [...] se pueden clasificar de la siguiente manera: [...] Se predice la calamidad, pero de una forma enigmática: la víctima puede entender la predicción equivocadamente al interpretarla de una forma favorable para ella: el ejemplo de esto es *Los cabellos de Absalón*.” (*La imaginación y...*, 1991: 135-136). La función vaticinadora de Teuca pone en marcha el aparato trágico entre el destino y el libre albedrío, favorito de las tragedias calderonianas.

⁵¹ En relación al cabello como símbolo tanto de la belleza como del orgullo, el Diccionario de Covarrubias dice: “[...] assi [*sic.*], el hombre como la muger crían cabellos, pero los de la mujer son de ordinario más largos por la humedad [...] Al contrario el varón por el calor los tiene más cortos, y muchas veces, ensortijados. [...] Los que artificiosamente lo entizan, son afeminados, estos llaman Calamistratos [*sic.*]. San Pablo lo advirtió [...]” (*sub. voce*. Cabello). Parece que el aspecto del cabello era una particularidad que correspondía a la mujer y no al varón, y quienes ponían énfasis especial en el mismo eran considerados afeminados. El cuidado del cabello suele ser cualidad femenina y se representa tanto en la literatura como en la pintura. Erika Bornay realiza un trabajo donde resalta este aspecto cultural el cual tiene una connotación fuerte con la vanidad, propia de la mujer: “En la pintura alegórica y especialmente en la época del Renacimiento [...] se presentó a la Vanidad, uno de los vicios secundarios, en forma de mujer desnuda que se arregla el pelo con un peine y un espejo. En ocasiones, la idea se refuerza mediante joyas y monedas de oro, y también en la figura de la Muerte. [...] la representación de una fémina exhibiendo un abundante y libre pelo alude, de forma más o menos precisa, a una imagen sospechosa en el ámbito del pudor y los usos cristianos. Ellos es motivo también de que en las *Vanitas*, la liviana y envejecida joven representada posea una larga cabellera que peina ante el espejo. [...] En la imaginería medieval y renacentista [...] el espejo se representó frecuentemente como un instrumento del Diablo.” (2010: 125-128). De esta forma, parece que los largos cabellos de Absalón es símbolo de su propensión a la vanidad y el orgullo, ambos de significaciones en el orden femenino.

De esta manera, es un primer rasgo del *êthos* del personaje que definirá su situación y acciones. Entendamos *êthos* como carácter o “[...] un rasgo o cualidad relativamente duradera por la que un individuo se diferencia de otro, un adjetivo que califica un ámbito diferencial de un personaje que persiste durante parte o toda la ficción de una obra dramática.” (Alonso de Santos, 2008: 239).⁵² Su vanagloria está en desproporción con su condición noble. Esto genera en él una interpretación desmesurada de su designio; no sólo eso, también es una condicionante que dominará su carácter y su perfil personal, basado en el vicio moral.

La vanidad nace de la soberbia, alimentada con los adjetivos y la pleitesía que se deben a un noble, exageradas por sus súbditos pues condicionan la reverencia que se debe a un príncipe hermoso, hace un personaje pedante en extremo, aunque también, lo tornan verosímil por su contradicción narcisista. Como vimos, Hauser detecta una correspondencia significativa en los personajes de la tragedia moderna y su carácter, el cual define su comportamiento inclinado a deseos personales, de los que proviene un narcisismo alienante que obnubila juicio y razón. Esto define su fallo moral y el germen de sus males en sus actos. Como persona de alcurnia debería comportarse de forma distinta, así lo señala Aristóteles. El tema del orgullo y la vanidad no es nuevo en Calderón, por ejemplo, Ana Bolena de *La cisma de Inglaterra* (datada entre 1639-1652) su exceso de vanidad la llevan a realizar actos deleznable contra la corona y al final contra sí misma, promoviendo su propia caída, y al igual que Absalón, se le tiene en alta estima por su belleza.⁵³ Otro es Faetón en *El hijo del sol, Faetón* (estrenada en 1661) donde su orgullo lo lleva a su desastroso fin. Ángel Valbuena Briones dice en su nota introductoria: “La historia del desafortunado joven ofrece

⁵² En *Teoría y práctica teatral*, José Luís Alonso de Santos, menciona sobre el carácter: “Se suele definir así un personaje dominado por un rasgo particular que le caracteriza. Estos rasgos definitorios logran que su conducta sea totalmente previsible para el espectador. [...] En el caso de la tragedia y del drama, cuando un rasgo particular domina el carácter de un personaje recibe el nombre de pasión. Aristóteles llama pasiones en su *Retórica* a todo aquello que hace que los hombres cambien y modifiquen su juicio, y que les ocasiona pena o placer. Entre las pasiones se encuentra la ira, el temor, el amor, la envidia, la compasión, etc.” (2012: 134).

⁵³ Su enamorado Carlos la califica: “[...] de los hombre bellísima sirena/ [...] /Fuera el pavón de Juno entonces, fuera/ el alba celestial en coche clara, [...]” (I, vv. 346; 353-354). Alabanzas destinadas a enaltecer al ser bello.

al escritor moralista una alegoría fácilmente aprovechable. Calderón, al tratar el tema, asigna a la figura de Faetón el atributo de la soberbia." (*Obras completas*, 1969: 1861).⁵⁴ El pecado de la soberbia, reflejado en la vanidad y el orgullo, dota al personaje de intensidad dramática. Son vicios morales que el autor usa a conveniencia. Dice Absalón:

Absalón.- Hermosura es una carta
de favor que dan los cielos
y su sobrescrito, al hombre
y a todo el común afecto.
Está en mí (todos lo dicen,
que yo creyera a mi espejo):
es tan grande, que este solo
desperdicio de su imperio
en cada un año me vale
de esquilmos muchos talentos.

La filosofía del neoestoicismo, en época del autor, enseñaba el buen actuar y el comportamiento adecuado, recriminando lo contrario. Entendámosla como una doctrina moral, así nos lo hace saber Ysla Campbell: "[...] el punto medular de la filosofía estoica es su concepción ética, ésta se basa en el uso de la razón, concebida como un soplo divino, por lo que el fin del hombre es vivir de acuerdo con la naturaleza que es Dios. El cambio hacia la virtud reside en el vencimiento de las pasiones mediante el empleo del razonamiento." (2009: 34-35). Desde esta perspectiva filosófica moral, la conducta del príncipe enfermo de orgullo y engreimiento, sobrepasa el *estatus* del comportamiento adecuado convirtiendo sus fallas y desenfrenos, en el germen de futuros pecados, detestables en su proceder.⁵⁵ Para José Antonio Marina, el orgullo y la soberbia deben entenderse como pecado o pasión original, pues desencadena los demás:

⁵⁴ Tetis dice a al orgulloso Faetón: "Ignorado hijo del viento/ (que solo a tanto soberbia/ él pudiera dar las alas)". (*El hijo del sol: Faetón*, III, vv. 294-296).

⁵⁵ La Prudencia es una premisa de gran resonancia para todo príncipe que pretenda aspirar a gobernar. Pedro de Rivadeneira en *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra Nicolás Maquiavelo y sus secuaces enseñan* (1595), en el libro segundo: "De la religión y las virtudes" dice: "[...] la necesidad de los príncipes de consejo, y se saca primeramente la flaqueza

La *hýbris*, la desmesura, la soberbia, el afán de ser como dioses, es la pasión humana por excelencia. Lo *deinón* por antonomasia. En la mitología griega, la *hýbris* de Prometeo, que robó el fuego a los dioses, dio origen a la cultura humana. En la Biblia sucede algo parecido, puesto que nuestra historia empieza al ser expulsados del paraíso tras el pecado de nuestros primeros padres. «El origen de todos los pecados es la soberbia», dice el Eclesiastés (10,15) marcando de forma indeleble el destino de este vicio. (2011: 69).

Para santo Tomás de Aquino la avaricia, la codicia y la soberbia -entendido este último como el exceso de orgullo- van de la mano: “La codicia, en cuanto que generalmente implica el apetito de cualquier bien, abarca también la soberbia de la vida. [...] la codicia, en cuanto es un vicio especial denominado avaricia, es la raíz de todos los pecados” (2006: 613). Lo demuestra el comportamiento de Absalón cuando la pitonisa Teuca le augura una profecía, el cual -si lo deducimos como una extensión del *fatum*- es otro elemento trágico heredado de la tradición clásica⁵⁶: “Yo veo /que te ha de ver tu ambición /en alto por los cabellos.” (I, vv. 782-784) lo cual toma por bueno, cegado por la arrogancia. De esta forma, se convierte en una *hybris* aristotélica, pues el vicio de su carácter le impide realizar un juicio acertado respecto al oráculo. Entendamos *hybris* como una pasión

y la miseria humana, que tiene necesidad de muchos apoyos y ayudas para no caer. Cualquier hombre, aunque sea persona particular, tiene necesidad, en las cosas graves y dificultosas, de consejo y de no fiarse de sí, por la flaqueza de su entendimiento y por la fuerza de las pasiones, que se suelen cegar, y arrebatan la voluntad y llevarla en pos de sí. La verdadera prudencia, no solamente enseña a hacer por sí lo que toca a cada uno por razón de su oficio, sino también aprovecharse de los otros y pedirles consejo, lo cual es señal de ánimo dócil y blando y amigo de ser enseñado; y esta blandura y docilidad es parte de la prudencia, como enseña Aristóteles y santo Tomás.” (AA. VV., *El arte de...*, 2008: 60).

⁵⁶ Respecto a las profecías y augurios y la cuestión del destino, el cual resulta ser un agente trágico de importancia circunstancial en el devenir de los acontecimientos, Francisco Ruiz Ramón lo identifica como un elemento A o anuncio del vaticinio, que da paso al elemento A', lugar de su cumplimiento en la condición vital del héroe (1984). Yo entendería un elemento B, que consta de las acciones que dan paso y propician su cumplimiento, las acciones que lo generan y que tienen que ver son una actitud pasional y pecaminosa. Ysla Campbell se pregunta por la sustitución del personaje bíblico de Natán por la pitonisa negra Teuca y sugiere: “A diferencia de Natán, Teuca habla siempre simbólicamente, no es transparente ni directa en sus predicciones, sino metafórica. [...] Queda claro que las profecías de la pitonisa desempeñan una función que se relaciona con el libre albedrío. [...] el hecho de sustituir al profeta Natán por la pitonisa etíope negra daba un mayor margen al juego del libre albedrío, tanto por el simbolismo de sus predicciones, como por su asociación con el Demonio y el odio. El hecho de darle esta caracterización y colocarla fuera de las leyes de Jehová, permitía anteponer una duda ante lo predicho [...] o simplemente que los personajes predestinados tuvieran la posibilidad de actuar bajo las normas de su propia consciencia otorgada por el dramaturgo.” (“Funciones adivinatorias”, 2000: 127-128).

predominante en el *êthos* que lo lleva a la cerrazón, la alienación y la obnubilación del sentido recto del juicio, una “desmesura” que alude al orgullo y la confianza exagerada en sí mismo y la falta de control sobre los impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado en las pasiones descontroladas, conduce a un desequilibrio irracional o *Ate* (furia u orgullo).⁵⁷ Responde:

Absalón.- Luego justamente infiero,
pues que mis cabellos son
de mi hermosura primeros
acreedores, que a ellos deba
el verme en lo alto puesto;
y así, vendré a estar entonces
en alto por los cabellos. (I, v. 820-826)

Confunde el vaticinio dándole una interpretación conveniente a su deseo, convirtiéndose en una *hamartia* o fallo de la razón,⁵⁸ una acción errónea que lo conduce a la perdición (recordemos que morirá colgado de los cabellos, atravesado por tres lanzas). Su soberbia lo conducen al engreimiento excedido, toda advertencia es vana para su orgullo. Su belleza lo lleva a creerse merecedor de todo tipo de dones. Lo que él considera una virtud es realmente un vicio: es el pecado de la soberbia. No obstante, debemos tener presente que hasta el momento sólo ha interpretado el vaticinio, pero no ha realizado acciones, la *hamartia* se alude por ahora, hasta el momento en que decide poner en

⁵⁷ *Ate* se identifica con la furia o el orgullo desmedidos que producen el error. En la mitología griega, *Ate*, *Atea* o *Ateo* (en griego antiguo significa ‘ruina’, ‘insensatez’, ‘engaño’) era la diosa de la fatalidad, personificación de las acciones irreflexivas y sus consecuencias. Típicamente se hacía referencia a los errores cometidos por mortales o dioses, por lo general debido a su *hbris* o exceso de orgullo. Pierre Grimal nos dice: “Personificación del error. Divinidad ligera que se posa sobre la cabeza de los mortales, sin que ellos lo sepan. [...] Zeus, al arrojar a *Ate* del cielo, le cerró para siempre las puertas del Olimpo, y por eso el Error es una triste herencia de la Humanidad.” (*sub. voce. Ate*).

⁵⁸ *Hamartia* es un término usado por Aristóteles en la *Poética*, que refiere al “error trágico”, defecto, fallo o pecado. En griego, la palabra *hamartia* tiene sus raíces en la noción de errar el tiro, no dar en el blanco (*hamartanein*) e incluye un amplio espectro de acciones, desde el accidente hasta el error, así como el dolo o el pecado. La *hamartía*, como parte de la fábula, “[...] Aristóteles [la] considera el fundamento de la peripecia debe ser entendida [...] en su relación con la *hbris* o desmesura, con el trágico desconocimiento y desafío de los límites humanos y con el posterior reconocimiento de los mismos.” (AA.VV. *Historia de la...*, 1995: 113).

acción sus impulsos en busca de un bien personal, de donde emanará su negligencia y su culpa. No olvidemos que otra guía ideológica que compete a los personajes calderonianos es también el neoestoicismo, la cual defendía el libre albedrío del ser humano como una premisa innata a su condición después del Concilio de Trento (1545). Campbell realiza un estudio alrededor de Absalón, donde destaca su proclividad hacia un maquiavelismo político marcado en su conducta, más al momento de tramar el asesinato de su hermano Amón y el declive de su propio padre con tal de obtener la corona. Actitud contraria a la que promueve el neoestoicismo como una forma moral que debe regir a los príncipes y gobernantes en el ejercicio de su poder. En una palabra, la prudencia debía guiar sus acciones y no las pasiones personales:

Apenas comienza la tragedia, el público observa a Absalón como el único hermano que no sólo no se aflige por la tristeza de Amón, sino que desea su muerte: “que quien aspira a reinar/ cada hermano es un estorbo” (I, vv. 217-218). Estas palabras nos introducen, *ipso facto*, en una actitud política maquiavélica –especificada por Aquitofel, su consejero-, que se desarrolla y concretiza: las consideraciones de carácter moral no existen en el personaje ante las perspectivas de poder. El fin justifica los medios es la idea central sobre el Estado del pensador florentino. En España, en cambio, el príncipe cristiano es el punto de partida de la teoría política de la segunda Contrarreforma, que ve su expresión en el tacitismo. La configuración psicológica del personaje anticipa al auditorio la forma equivocada de su uso del libre albedrío. (Campbell, 2009: 304-305).

Absalón ve a su hermano como un estorbo u oponente y a su propia familia como un rival en su carrera por la obtención del poder, errando su actitud respecto a su moral. Sin embargo, esto se da antes de la predicción de Teuca, por lo tanto, es un conflicto inherente al carácter del personaje. Calderón pudo haber usado esta técnica dramática en la psicología de su personaje para delatar o señalar un desenfreno en la conducta de los gobernantes o de los príncipes, acudiendo a una larga tradición de corte didáctico de los llamados Espejos de Príncipes. Lo que realmente importa aquí es que hay una crítica del talante del personaje al no seguir la línea ética del comportamiento que se

espera de un prospecto de gobernante. Pero retornemos al modelo actancial⁵⁹, donde el objeto de Absalón como sujeto (por lo que su interpretación del vaticinio delata) es el trono. La ambición, la soberbia y la vanidad son parte importante de un destinatario. De esta manera, la interpretación del augurio adquiere el rol de ayudante, siendo Teuca aquella que dice el vaticinio. No obstante, debemos entender que Teuca sólo es el personaje que muestra el vaticinio como una posibilidad en el futuro, la dilucidación depende del personaje, al cual lo interpreta a conveniencia, pues el deseo por el poder ha gestado en su interior un conflicto con su hermano Amón, no nace a partir del vaticinio de Teuca.

Con todos los elementos acomodados de esta forma, Absalón tiene un destinatario individualista, que sólo funciona para su propio beneficio y una aspiración egoísta. También tiene un oponente que él concibe a partir del favoritismo de David por sus demás hijos. En la siguiente tirada se aprecia esto y la identificación del objeto, dice a Salomón:

Absalón.- Hermosura es una carta
de favor que dan los cielos
y su sobrescrito, al hombre
y a todo el común afecto.
Está en mí (todos lo dicen,
que yo creyera a mi espejo):
es tan grande, que este solo
desperdicio de su imperio
en cada un año me vale
de esquilmos muchos talentos.
De Jerusalén las damas
me la compran; que a su aseo

⁵⁹ Recordemos: las relaciones actanciales recíprocas en el eje de comunicación propuesto por Greimas da como resultado un esquema actancial que resume y facilita la relación existente entre los actantes que interactúan en la acción. Así -parafraseando a Anne Ubersfeld (1998)-, tenemos al sujeto que desea un bien, al objeto o aquello que se desea, el destinatario como árbitro distribuidor del bien o satisfactor, aquella pulsión o voluntad por la cual mueve sus actos el sujeto y que es parte, el destinatario como obtenedor virtual de ese bien, el ayudante o auxiliar del sujeto, el oponente o contrincante que interfiere a su pretensión y el Eje del deseo.

yo soy quien les deja alguna
adoración de alimentos.
Pues siendo así, que yo amado
soy de todos, bien infiero
que esta adoración común
resulte en que todo el pueblo
para rey suyo me aclame,
cuando se divida el reino
en los hijos de David. (I, vv. 799-819).

Desde antes Absalón muestra su clara inclinación por el trono. La soberbia lo orilla a desear un bien que aun no le corresponde ni se ve anunciado en los deseos de su padre y por el cual tiene una confrontación con su hermano Salomón, a quien percibe como un posible estorbo para el cumplimiento de sus anhelos políticos. Dice Absalón a Salomón:

Absalón.- No serás tú, por lo menos,
reliquia de dos delitos,
homicidio y adulterio:
hablen Betsabé y Urías,
una incasta y otro muerto.

Salomón.- De tu padre has murmurado,
Absalón, y aunque yo puedo
por mis manos castigar
tan osado atrevimiento,
el cielo me ata las manos,
quizá porque él quiere hacerlo;
que ofensas de tu padre siempre
las toma a su cargo el cielo. (I, vv. 838-850).⁶⁰

⁶⁰ Rodríguez Cuadros anota en una cita al pie: “El asesinato de Urías el hitita, valiente general a las órdenes directas de Joab (*II Samuel*, XI, 3) y el adulterio con Betsabé fue la gran mancha del reinado de David, que llevó a explícitas repulsas de Natán. Cfr. *II Samuel*, XII, 9-11: «¿Por qué has menospreciado a Yahveh haciendo lo malo a sus ojos, matando a espada a Urías el hitita, tomando a su mujer por mujer tuya? [...] Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado, [...] Así habla Yahveh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se acostará con tus mujeres a la luz de este sol.» David expió severamente este pecado.” (*II Samuel*, XII, 14-18). (*Los cabellos...*, 1989: 169). He aquí el germen de la tragedia de la casa de David y el antecedente de su desgracia.

Absalón echa en cara a su hermano su descendencia a partir del terrible pecado de lujuria de su padre. Pero Salomón resulta más prudente y le contesta con un nuevo augurio y un aviso del destino, pronosticándole un castigo divino. Así, Absalón desea verse en el trono y no le importa la pugna familiar con tal de alcanzarlo, lo cual se interpreta como el anuncio de futuras guerras intestinas, no sólo en el ámbito familiar, sino en todo el reino.

Esta pugna entre hermanos es vista por Joab, el privado de David, quien no duda en ponerse de lado de Salomón alegando para ello la razón y la prudencia: “Yo siempre/ la razón, señor, defiende.” (I, vv. 857-858). A lo que contesta impertinente Absalón:

Absalón.- La privanza de mi padre,
Joab, os tiene muy soberbio.
Vos de mí os acordaréis
cuando esté en lo alto puesto
que mi valor me previene.

Joab.- Entonces haré lo mismo,
y aun quizá entonces tendré
más ocasión para hacerlo. (*Vase*)

Absalón.- ¿A mí me amenazas? (I, vv. 859-867).

Nuevamente emana la conducta orgullosa en el comportamiento de Absalón, conducta significativa en el momento del cumplimiento del *fatum*, pues quien le da muerte con tres lanzas cuando Absalón está colgado es precisamente Joab, nuevo gesto vaticinador (hasta ahora van tres, mediante una triada de personajes distintos: Teuca, Salomón y Joab). El destino, hado o *fatum* es un elemento estructural que produce las mismas condiciones de circularidad en la composición preferida por Calderón, según Ruiz Ramón: “El Hado, en tanto que elemento estructurante de la acción, produce dos efectos casi automáticos: circularidad y suspenso. Se parte del punto A, anunciado el horóscopo, la profecía o el sueño [entre otros gestos anunciadores] formas de explicitación o manifestación dramáticas del Hado, [...] para volver al punto A’.” (*Calderón y la...*, 1984: 12). Los designios

calderonianos se pueden presentar de formas caprichosas, pero siempre se cumplen. Si bien el orgullo desmesurado es la raíz de su conducta pecaminosa, éste no es el primer vicio al cual se abandona el personaje, el primero en aparecer en la jornada I y por el cual define sus actos, es la envidia. Absalón, al ver el cariño que David tiene a su medio hermano Amón y a sabiendas de que a éste le será dado el reino por ser el hermano mayor, dice a su padre: “Este es de Amón el cuarto; ya has llegado/ más del afecto que del pie guiado” (I, v. 125-126). Es una observación sardónica que denota un rencor, envidia y celos explícitos. El personaje se pone desde aquí a la defensiva, se ve en la contestación que da a Salomón y a Joab, pues: “Inestabilidad y fiereza son rasgos patémicos de los celos.” (Cantalapiedra, 1995: 135). Rodríguez Cuadros dice en una cita al pie de su edición: “[es un] Sarcástico comentario de Absalón que [...] denota su resentimiento y envidia desde el principio de la acción.” (Intro., 1989: 139). Es el deseo de poseer lo que podría corresponderle o aquello de lo que se siente dueño virtual. Absalón envidia y cela el cariño y afecto del padre. Claro, esto unido a que Amón es el hijo mayor y por tradición hereditaria le corresponde tal beneficio. De esta forma, la envidia se ve acompañada de la ambición. Es un rencor patológico que desencadena el deseo de obtener más de lo que ya posee y conserva.⁶¹

La trama relativiza la aparición de cada actante según acontece la acción, ésta delimita su aparición o ausencia, pues el orden del modelo actancial no es una estructura rígida, al contrario, nos recuerda Anne Ubersfeld: “Lo esencial consiste en no ver en él una forma pre-establecida, una estructura inamovible, [...] sino un modo de funcionamiento infinitamente diversificado. [...] el modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis*, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales.” (1998: 48). Esto, trasladado a la acción, sugiere a Absalón como

⁶¹ Fernando Savater en *Los siete pecados capitales* asegura que: “La envidia, definida como la tristeza ante el bien ajeno, ese no poder soportar que al otro le vaya bien, ambicionar sus goces y sus posesiones, es también desear que el otro no disfrute de lo que tiene.” (2008: 136). Savater une la envidia con la ambición, parece que también Absalón hasta este momento de la acción.

Sujeto que anhela, en una relación patológica, tanto el cariño de David, como el poder. La codicia y la ambición rigen los deseos que se comienzan a gestar arteramente. Visto así, su pretensión corre en una dirección, un deseo egoísta que sólo a él beneficia.⁶² En esta situación, su hermano Amón primogénito acreedor al trono es un opositor virtual a sus ambiciones. Por supuesto, aquello que mueve sus deseos es el pecado de la envidia unido a la ambición. En su carácter, el orgullo desmesurado lo lleva a desear un bien al que no puede acceder si no es mediante un abuso, transgresión y quebrantamiento de las leyes consanguíneas de amor filial, como desearle mal a su hermano Amón pues estorba a sus pretensiones, de aquí nace su desprecio. Sandra Delgado, en su tesis doctoral en la Universidad de Illinois, titulada *La función del pecado capital en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, dice: “El odio [...] es lo último en el proceso del pecado porque contradice el amor con que naturalmente amamos a los otros y se dice que nace de la envidia ya que el bien del prójimo, que nos entristece por considerarlo como un mal para nosotros, se nos hace odioso [...] es decir, va contra la caridad del prójimo que es un pecado mortal.” (1993: 51). Así, el primer móvil de su comportamiento es el orgullo que le causa su belleza y la envidia que emana de este sentimiento, unido a sus pretensiones codiciosas por el trono.

Por su lado, Santo Tomás de Aquino inspecciona la naturaleza del pecado de la envidia (a partir de este pensamiento la mayoría de los escritores lo retoman para sacar sus propias conclusiones siempre recurriendo a su propuesta teológica) quien la considera como la tristeza del bien ajeno que tomamos como mal propio:

[...] el objeto de la tristeza es el propio mal, sucede sin embargo tomar como mal propio lo que es un bien ajeno; y en este sentido puede haber tristeza del bien ajeno, y esto de dos modos: 1º cuando uno se entristece del bien de alguno, en cuanto por esto le amenaza peligro de algún daño, como cuando el hombre se entristece de la elevación de su enemigo, temiendo no le perjudique; [...] 2º se estima el bien

⁶² Greimas y Fontanielle relacionan al Destinatario con las pasiones: “[...] en efecto, aún si el Destinatario se encuentra directamente concernido por las pasiones, la mayoría de las veces basta con la instalación del o de los Sujeto(s) de estado para dar cuenta económicamente de las figuraciones pasionales.” (2012: 57).

de otro como propio mal, en cuanto es diminutivo de la propia gloria o excelencia, y de este modo la envidia se entristece del bien ajeno: por lo cual dos hombres envidian aquellos bienes, en que hay gloria y en los que desean ser honrados por sus semejantes. (II-II, q. 36 a. 1 co.: “De la envidia”).

Un poco más adelante, dentro de la Cuestión 36, Tomás de Aquino relaciona la envidia con el orgullo, igual que hace nuestro protagonista: “Luego no es contrario a la razón de vicio capital el que este nazca de otro, sino el que no tenga alguna razón principal, para producir por sí muchos géneros de pecados. Tal vez empero, porque la envidia nace evidentemente de la vanagloria [...]” (II-II, q. 36 a. 4 ad 1.: “De la envidia”). El orgullo de Absalón lo orilla a considerarse por encima de su posición original y desear aquello que no le pertenece por regla patrimonial. Este sentimiento es una imperante que yace en el corazón del personaje y lo expone a su padre, aunque de forma disimulada, así como a Salomón y a su hermana Tamar directamente: “[...] que quien aspira a reinar/cada hermano es un estorbo.” (I, vv. 217-218). El deseo lo lleva a comportarse receloso. La envidia es un vicio de carácter que Calderón usa en varios personajes de múltiples piezas trágicas para exponer esta corrupción. Un ejemplo es el personaje de pastor-galán Febo en *Eco y Narciso* (representada en 1661) dice a Silvo, ambos enamorados de Eco:

Febo.- Yo también a ella vengo,
y de verte a ti en ella celos tengo;
que ya mi amor está desengañado
de que vives de Eco enamorado. (I, vv. 53-56).

Aquí la envidia genera celos, los cuales son un detonante de la acción en muchas piezas de honor cuyos finales son trágicos. Para Greimas y Fontanielle, existe una interacción directa de los celos y la envidia por haber siempre en las situaciones humanas una unión entre un rival y un objeto: “Que algún otro goce de O [objeto deseado] o que O pueda ser perdido en provecho de otro, la misma escena engendra siempre una misma pasión más allá de la variación de perspectiva. Los celos obedecerán a la misma distinción que la envidia, pero desde el fondo de una especificación propia.”

(2012: 167). El elemento de la envidia en el *êthos* del personaje puede generar acciones multifacéticas, dependiendo dónde el autor las coloque y con qué precisos objetivos. En *La estatua de Prometeo* (1667) el esfuerzo de los hombres sabios hace desear a los hombres de acción el fruto de su trabajo sin haber participado en su creación, dice Valbuena Briones:

Epimeteo, el cazador, se enamora de Pandora –es decir, de lo que el progreso ha creado-: “[...] pues desde el instante que/ vi maravilla tan rara/ idolatré su hermosura.” Su deseo lo lleva a querer obtenerla. En el primer acto trata, cuando todavía es estatua, de robar a Pandora. Luego, convertida en ser vivo, intenta infructuosamente de enamorarla. Finalmente decide vengarse de ella destruyéndola, para lo que mueve una guerra civil.” (*Obras completas*, 1969: 2066).

Con estos dos ejemplos queda clara la reincidencia de Calderón en el tema del pecado de la envidia, como una forma de predisposición en sus personajes para que se generen acciones trágicas a partir de vicios morales y actos apasionados radicales, ya que el pecado conlleva el elemento del mal:

[...] lo auténtico del pecado cuando lo calificamos de acción defectuosa, aunque también es esto: algo malo, que se manifiesta en la acción. [...] la diferencia principal [...] está en la voluntariedad, en el *voluntarium*. Pertenece a la naturaleza de la acción moral defectuosa el ser querida libremente, mientras que en todo el resto de los casos la acción defectuosa nunca es querida; se produce siempre sin querer [...] (Piepper. *El concepto de...*, 1998: 28-29).

La pasión negativa del personaje es la fuerza regidora de los actos del Sujeto, misma que se traduce en la noción de pecado por sus cualidades perversas o malvadas, o sea, por la perfidia que trae consigo y que se asume como una cualidad más en la construcción del personaje en primer lugar, en segundo, se arroga como un factor en detrimento del orden, cualquiera que este sea. De esta manera, el personaje trágico moderno y cristiano, asume una responsabilidad moral de sus actos buenos o malos. Para que la precariedad de su situación funcione debe ser poseedor de ambos y no deslindarse de un cierto grado de maldad al que da cabida, ya que es el culpable directo de sus equívocos posteriores. Su *fatum* lo va forjando poco a poco con sus acciones, pues no es una víctima de las situaciones o intervenciones divinas, sino un hacedor, un forjador consciente de su futuro.

La envidia de Absalón hacia su hermano Amón por el trono y la envidia unida a los celos por el cariño de su padre, hacen al personaje celoso y resentido. Es un sujeto, que guarda en su interior vicios y virtudes, soberbia y alcurnia, orgullo y decisión. Pero el suceso trágico no está deslindado del conglomerado de situaciones análogas, pues aluden y constituyen las construcciones de los protagonistas nunca independientes. Hasta aquí parece que Amón sólo funciona como un Oponente en el esquema actancial del primer Sujeto analizado, pero su evolución es más rica de lo que parece y emula las pasiones negativas de su hermano, configurándose asimismo con base en acciones pasionales, veamos enseguida su desarrollo dramático en línea paralela al de Absalón.

1.2. Amón: acidia, lujuria y gula como sino.

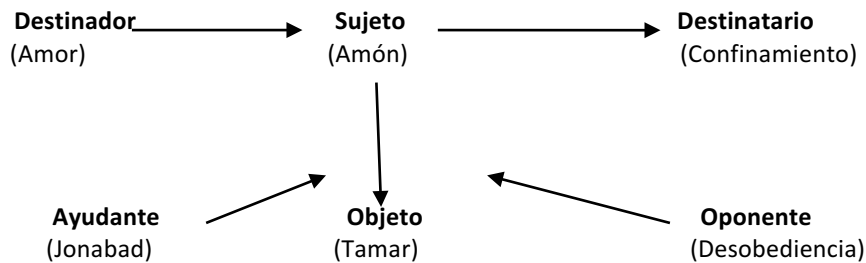
En línea paralela al comportamiento apasionado de Absalón, se evalúa una conducta similar en el Amón. La relación entre Amón y Tamar es tema identificado y trabajado por varios autores, perteneciente a la mitología judeocristiana. La Biblia es una fuente abundante para los poetas áureos dada su cultura española influida por la política ideológica de la Contrarreforma.⁶³ Aquí Calderón une dos tramas equiparables dentro del mito bíblico: la tragedia de Absalón y el destino de los hermanos Amón y Tamar.

Recordemos, en la jornada I los personajes están en ciernes. Su construcción sólo se aprecia al terminar la misma, los acontecimientos posteriores emanarán del carácter del que los ha dotado el autor y al cual responden sus actos y acciones. Asimismo, Amón (y Absalón) es un personaje-sujeto que busca un objeto y posee un carácter mediante el cual toma decisiones que incumben a su

⁶³ Rodríguez Cuadros nota que: “[...] en el teatro aureosecular se ha explorado a la Biblia más como prolijo archivo de argumentos o guiones que como campo de experimentación en el que el poder reconocer, desde la neutralidad laica o secular, unos moldes genéricos donde analizar una belleza y un arsenal simbólico en los que reconocernos. [...] Resulta obvio insistir a estas alturas en que la literatura bíblica es uno de los nutrientes de la voracidad enciclopédica de Calderón, hábil navegador del *mare magnum* de la teología, la patrística y la tradición hermenéutica.” (“La Biblia y su dramaturgia en...”, 2012: 2-3). Así, las sagradas escrituras son un parangón de innúmeros argumentos para las tramas, dramáticas y trágicas.

desenlace. Posee un perfil específico y un propósito establecido. La línea directriz de sus relaciones actanciales con los demás personajes se establece conforme a estas dos premisas, que trabajan como indicios clave para el acercamiento analítico.

En toda esta jornada sólo posee en la mira un objeto: la posesión de su hermana Tamar. De aquí se desprende el modelo actancial que marca el desarrollo de este protagonista:



El deseo sexual por su media hermana mueve los actos del sujeto por ser una pasión amorosa que se identifica con la posesión de Tamar, su oponente es la obediencia al orden y la ley familiar. Su desobediencia significa el quebranto de la restricción mediante la pasión y el mal. Cuando llega a palacio David de la empresa contra los herejes moabitas y es recibido por todos sus hijos, falta Amón. Esta ausencia es un rasgo que marca el inicio del desarrollo del carácter del personaje, dice David: “Amón no más de entre vosotros falta;/ Amón, mi hijo mayor y heredero,/ a quien como mayor estimo y quiero.” (I, vv. 60-62). Aquitofel se atreve a decir la causa:

Amón, tu hijo, ha muchos días
 que ha dado en padecer melancolías
 y tristezas tan fuertes,
 que por no ser capaz de muchas muertes,
 enfado de la luz del sol recibe,
 con que entre sombras vive,
 y aun está sin abrir una ventana,
 ni ver la luz hermosa y soberana.
 Tanto Amón se aborrece,
 que al natural sustento no apetece:
 ningún médico quiere
 que le entre a ver; y , en fin, Amón se muere

de una grave tristeza,
pensión que trae la naturaleza. (I, vv. 87-100)

David acude a su cuarto. La actitud física de Amón responde a su característica congoja. La didascalia dice: “Corriendo una cortina, se descubre Amón sentado en una silla arrimada a un bufete [...]”. La disposición del espacio insinúa que está postrado en sus penas.⁶⁴ Existe una condición especial en su temperamento que nace de una pasión concreta, aunque el espectador/lector aun no la conoce.⁶⁵ Hay una perturbación en su ánimo, manifestada en una tristeza desmesurada que lo lleva al confinamiento voluntario, la soledad, el aislamiento, la desolación⁶⁶ y el auto infligido silencio.

Marie-Françoise Déodat-Kessedjian propone:

[...] Calderón introduce al personaje del heredero al trono de David y su tristeza que lo aísla de los demás *dramatis personae*, encerrándolo en lo que pronto aparecerá al espectador/lector como un

⁶⁴ *El Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias da su definición de tristeza: “Dos maneras hay de tristeza: la primera nace de la mala costumbre o depravada voluntad, y así causa tristeza no poder uno vengarse de sus enemigos o alcanzar lo que desea. La segunda nace de la memoria del pecado y de haber ofendido a Dios; y esta tristeza es gobernada por la razón y la tenía Cristo Señor Nuestro por los pecados de los pecadores.” (*sub. voce.*: Tristeza). Se concluye que no sólo teólogos sino en general humanistas y escritores relacionan la melancolía con el pecado, de ahí la peculiar tristeza de Amón que tiene que ver más con la angustia pues está vinculada con un sentimiento de culpabilidad.

⁶⁵ Esto es una suposición, la reutilización de los argumentos en el teatro áureo es conocida. El espectador –al igual que el lector de gabinete– acude al espectáculo no a que le cuenten nuevas historias, sino a hallar las mismas pero dichas de forma diferente por la interpretación de cada ingenio.

⁶⁶ La desolación es importante. Viene del latín *desolare* (quitar todo solaz), formado por un prefijo separativo de- sobre el verbo *Solari* (consolar), también hace referencia a privar el sol. Amón se oculta en la oscuridad como una consecuencia de su sentimiento melancólico, al contrario de su hermano Absalón, a quien su narcisismo lo lleva a exhibirse en todo momento. Helmy Faud Giacoman comenta respecto a dos símbolos que conciernen a ambos príncipes: “[...] habíamos descrito el de Amón y el de Absalón: el primero rodeado de sombras y de melancolía; el segundo obsesionado por la constante aureola: su cabello. [...] En cuanto al ambiente psicológico está destacado por lo que la crítica ha llamado el uso del claro-oscuro en Calderón. Dos son los tonos que describen el ambiente mental de la obra. El primero es apagado y sombrío y tiene relación con Amón directamente. [...] Aquitofel informa al monarca que Amón recibe “enfado de la luz del sol,” y que vive entre sombras. [...] David reprocha a su hijo que no deja entrar “la luz del día con sus rayos de oro.” Todo un ambiente de sombras rodea al príncipe durante la primera jornada. [Absalón] representa todo lo contrario. Poseedor de una obsesión optimista, el ambiente mental de sus imágenes es dorado o resplandeciente. Sus referencias son el brillo del diamante, al recibir a su padre, el uso del vocablo solio -relacionado con el sol- la reflexión del espejo como deslumbramiento de su subconciente, [...] Más tarde habla del brillo de su cabello, y de cómo éste hará palidecer la corona al colocar ésta en su cabeza. [...] Ambos colores reflejan las fuerzas del subconciente en los dos príncipes. Las sombras son típicas de la lucha interna, que entre Eros y Tánatos, padece Amón.” (Giacoman, “Estudio y edición crítica...”, 1967: 64; 68-69). Estas dos imágenes: luz/oscuridad, ejemplifican de forma simbólica el carácter de cada príncipe.

secreto de amor. [...] Después de intentar silenciar a sí mismo el origen de su pena, Amón inicia ahora una verdadera guerra interior contra su pasión que reconoce como un «daño». La escisión de su ser ya no es un deseo para guardar mejor su secreto sino el reconocimiento de una lucha para no entregarse a esa pasión avasalladora.” (*El silencio en el teatro...*, 1999: 85; 87-88).

Amón lucha consigo mismo para no liberar su pasión descomunal por el deseo de su hermana, a quien rehúye y evade: “[...] que no he de salir a verla/ es cuando a verla me opongo.” (I, vv. 301-302). La causa es una pasión amorosa (imposible desde cierta perspectiva), lo cual es un signo de su desenlace trágico. Ese anhelo mal contenido está en su carácter impulsivo, dominado por una pasión irrefrenable y que al mismo tiempo se identifica con un vicio de carácter: la acidia; y un pecado capital en particular: la pereza. Analicemos esto.

El *êthos*⁶⁷ del personaje, entendido como carácter, un modo de ser con el cual cuenta, rasgos y comportamiento particular e irrepetible y a partir de los cuales decide. Calderón da algunas claves para interpretar su actitud. Debe ser un personaje medio, ni plenamente virtuoso o vicioso, aunque tampoco debe carecer de ambas características para que en el momento dado pueda provocar la piedad cristiana o la *catarsis* clásica (siempre que Amón cumpla con las características que delimitan a un personaje trágico):

Únicamente el sufrimiento de un hombre bueno puede provocar en el espectador esa emoción compasiva del ánimo que es condición de la *catarsis*. Ahora bien, la bondad moral que Aristóteles establece como requisito de carácter trágico no se contradice con su condición de personaje «intermedio»: una razón estructural obliga al poeta a presentar como sujeto de la *peripecia* un carácter construido según la fórmula de bondad/*hamartía* indisociable, pues si el héroe moralmente bueno no se equivoca no habría tragedia: es exactamente en la relación entre la bondad de la intención y lo inevitable de la *hamartía* donde el eje trágico se sitúa. (AA. VV., *Historia de la teoría...*, 1995: 121-122).

⁶⁷ Aristóteles lo define como “[...] es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión [*proairesis*], cual es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos escoge, qué es lo que se huye, por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible [...]” (*Poética*, 6, 1989: 141). El *êthos* define al personaje, su modo de ser, el personaje es su carácter.

La definición de un personaje “bueno” queda subyugada por la unión del término con personaje “noble” o de alcurnia. En personajes altos, y respondiendo al principio de “decoro”, se intuye bondad en sus actos; no obstante, también responde al principio de verosimilitud, para que su caída provoque piedad necesita de un rasgo de equívoco pero a partir de su responsabilidad moral. Sólo así puede mover en el espectador sentimientos de persuasión y empatía. El personaje aristotélico posee el elemento de la “bondad”, esto es ineludible a partir de la preceptiva del estagirita, así lo se le concibe al héroe clásico. No obstante, hay una clara evolución en el carácter, un parte-aguas en la caracterización moderna al que refiere Hauser. Este rasgo de carácter, según Hauser, define al personaje trágico moderno. Es esa línea de contrariedad en la personalidad, la discrepancia entre sus actos y deseos, la lucha interna que se acentúa y la irracionalidad que marca la conducta de Amón, allí podemos precisar la coincidencia del teórico con las características del personaje:

Este método no parte ya de la unidad lógica de la personalidad, sino al contrario de la discrepancia de sus manifestaciones y no atenúa tampoco, como la literatura clásica, los grandes contornos de los caracteres, la precisión de las líneas que lo determinan y delimitan, sino las irracionalidades y contradicciones que se echan de ver dentro de un carácter, los matices y valores apenas distinguibles, que no sólo dificultan, sino que hacen a menudo imposible su definición unívoca. (1974: 273-274).

La contradicción es el rasgo que define en este momento a Amón, personaje que está en el punto medio entre el realizar o no. La pugna interna define su actitud como lo identifica Hauser.

El bufete y la silla en la que se halla al correrse la cortina dan una pista de un comportamiento. Tal actitud se ha visto en otros protagonistas calderonianos de distintas tragedias, los cuales por lo

general, son nobles o de alcurnia.⁶⁸ Es una estrategia gestual⁶⁹ que utiliza para denotar un grado de perturbación profundo sin usar palabras, sino señales visuales. Tanto el príncipe Amón en esta tragedia como el rey Enrique VIII de *La cisma de Inglaterra*, son personajes nobles enfrentados a sus propios deseos, a los cuales asedia un sentimiento de culpa, aunque todavía no se haya cometido por acto el yerro por el que temen. Ambos saben que pueden perpetrarlo (si se dejan vencer por la tentación del pecado de la lujuria y el deseo de la obtención del goce carnal de la mujer vedada) pues involucra una falta cometida con conciencia y una transgresión voluntaria contra la ley familiar y de Dios.

El objeto del deseo de Amón es su hermana Tamar. Si bien es relativamente permitido el tabú del incesto en el pueblo israelí y ofrece una postura anacrónica para nuestra estructura trágica que se basa en un error voluntario, puede ser una fórmula permitida para lograr el efecto deseado por el dramaturgo.⁷⁰ Esto nos lo recuerda Rodríguez Cuadros:

[...] es el recurso, más o menos retórico, para poner en marcha el análisis dramático de una transgresión totémica. Pero la revelación del *tótem* no es, en la estructura trágica, lo más importante, sino otro tipo de desvelamientos que atienden a lo que, en términos psicoanalíticos, se ha definido como lo *siniestro*, entendido como el retorno de lo conocido, la epifanía de la semejanza especular, ese *doblo* que impulsa las decisiones instintivas de las que la efímera ilusión del libre albedrío promete cumplimiento, lo terrible

⁶⁸ En *La cisma de Inglaterra* (publicada en la 8ª parte de Comedias por Vera Tasis en 1684) pasa algo similar, al inicio indica la didascalía: “[...] córrese la cortina; aparece el rey Enrique durmiendo; delante una mesa, con recado de escribir [...]” De la misma manera en esta tragedia el protagonista es un melancólico por causa de un amor prohibido al estar casado con Catalina de Aragón. No obstante, es una acción que tiende hacia una forma de ser que se representará en la trama, pues en este momento inicial ni el espectador ni el personaje saben lo que acontecerá.

⁶⁹ Fernando de Toro dice sobre el gesto en la representación: “Otro icono que forma parte del cuerpo del actor es el icono kinestésico, esto es, el actor imita y crea un icono visual a través de su gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado.” (*Semiótica del teatro*, 2014: 134). Lo que pretende Calderón es imitar una forma de comportamiento propia de un melancólico en su contexto.

⁷⁰ En una nota al pie de su edición Rodríguez Cuadros toma prestado una cita de Felipe B. Pedroza de su artículo “Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*”: “En el Israel davídico el matrimonio entre hermanos de padre estaba permitido.” (1983: 553). Después cita el libro del *Levítico*, 20, 17: “Si alguien toma por esposa a su hermana, hija de su padre o hija de su madre, viendo así la desnudez de ella y ella la desnudez de él, es una ignominia. Serán exterminados en presencia de los hijos de su pueblo.” O *Deuteronomio*, 27, 22: “Maldito quien se acueste con su hermana, hija de su padre o hija de su madre.” (Intr.: 42). Si se toma en cuenta la presencia de estas lecturas en la versión calderoniana se entiende el temor de Amón ante el deseo sexual por su hermana.

de esta decisión es la cortina desgarrada que deja entrever la verdad, haciendo prevalecer la posesión del objeto de deseo sobre la razón. (Intr., 1989: 42).

La condición sexual del incesto hace que su deseo sea inenarrable, por lo cual tiene un doble peso moral al tener una fijación por un miembro de la familia. Sigmund Freud ya había notado la gravedad del incesto: “Aquellos que descienden del mismo tótem son consanguíneos y forman una sola familia, en el seno de la cual todos los grados de parentesco, incluso los más lejanos, son considerados como un impedimento absoluto de la unión sexual. [...] el incesto real no constituye sino un caso especial de las prohibiciones totémicas.” (*Tótem y tabú*, 2011: 14-15). Este horror al incesto provoca el sentimiento de culpa generando así la inexpressión y el silencio de Amón, en quien se presenta el deseo como algo vergonzante. Cuando se le pregunta por su condición de, como dice Joab: “[...] extraña *melancolía!*” (I, v. 202), responde con el deseo de la soledad. Aquí se descubre en una palabra, sino la causa, sí el padecimiento de melancolía que lo acosa. Su criado y consejero Jonabad lo descubre aún más: “[...] que no es rato muy gustoso/ el de un amo, cuando está/ saturnino e hipocondrio;” (I, vv. 240-242). Y cuando pregunta por la causa de sus males responde Amón:

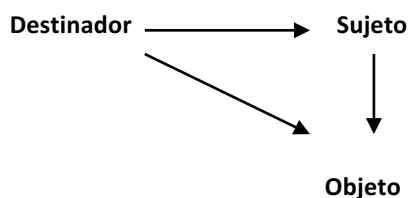
No. Si yo propio a mi propio
me la pudiera negar,
la negara, cuando noto
que yo mismo de mí mismo
me avergüenzo si la nombro.
Es tal, que aun de mi silencio
vivo tal vez temeroso,
[...]
Tan en lo más retirado
del pecho la causa pongo
de mi pena, que tal vez
al corazón se la escondo,
porque el corazón no pueda,

sobresaltado al asombro
de reconocerla, dar
un golpe más recio que otro. (I, vv. 250-256; 260-267)

Ocultarse, buscar soledad y guardar silencio, indicios de la melancolía que lo posesiona como una pasión profunda y tiránica que pretende ocultar a todos y a sí mismo. Ésta lo define y enmarca sus acciones. De esta forma se convierte en un destinador, ya que es aquella fuerza orientadora e impulsora de la acción del sujeto, pues es una motivación que determina su actuar y comportamiento. Aquella decisión que orienta la acción está en su carácter. El carácter define su acción y la orientación que tendrá esta. Amón ostenta su actitud ante los ojos de todos.⁷¹ No obstante lo anterior, Amón es un personaje que lucha consigo mismo para no ceder a la pasión amorosa por Tamar, ya que es, como hemos recalado, un personaje inmiscuido en un conflicto de valores, nunca un personaje perverso que realiza un mal sin considerar las consecuencias que arrastra el mismo. No es perverso en la medida en que no carece del conflicto moral consigo mismo en el momento de su resolución contra el honor de su hermana, pero al final decide atentar a pesar de las consecuencias. Así, Amón toma su decisión poseído por una pasión insana, o sea, por el mal que lo acosa. Concluimos que el personaje no es perverso, pero sí contiene el componente de la maldad en su carácter en el momento de llevar a cabo su ataque en detrimento de su hermana y, por ende, de su familia, no sin remordimiento moral y culpa. El mayor enemigo de Amón es Amón.

⁷¹ Es interesante el hecho de que en varias regiones y épocas del pensamiento occidental se considere a la pasión amorosa como propia del sexo femenino, por estar las mujeres más en contacto con sus sentimientos y sus pasiones individuales. Al sexo masculino le era dado y propio el cultivo de su razón. Por ello, era criticado ver a un hombre haciendo gala y ostentación de sus sentimientos amorosos, ya que eran considerados como afeminados por poseer las cualidades que sólo le eran asignadas a la mujer. Alberto Orlandini menciona: "Se consideraba ridículo que un varón se descontrolara, suspirara y gimiera de amor. Los arrebatos de la pasión sólo se justificaban en las mujeres. [...] El español Fernando de Rojas [...] se queja contra el amor apasionado cuando dice: «Harto mal es tener voluntad en un sólo lugar cautiva [...], desgracia que somete la voluntad del hombre a la imperfección de la flaca mujer [...] y el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo, y el alma y la hacienda»." (*El enamoramiento y...*, 2008: 10). También hay que considerar el impacto que esto tiene al provenir el asalto amoroso no de cualquiera, sino de un príncipe.

Para apreciar esto, Anne Ubersfeld nos indica la función de cada actante en el modelo actancial,⁷² donde el destinador es un motivador de la acción y el destinatario es un receptor de esa acción. La melancolía (identificada con la acidia/pereza), producto del amor que siente por Tamar es el destinador. El destinatario es el auto-confinamiento emanado de esa pasión amorosa alienante. Si el sujeto opta por un objeto prohibido por la ley familiar y divina, se torna una pasión no prohibida y no dicha (como apunta de Toro. *vid.* Cita al pie) que impulsa sus acciones. Aquello que mueve la acción del sujeto y que por lo general constituye al destinador no necesita estar en la palabra del personaje, ya que sus actos lo delatan; no obstante, por el contexto dado al espectador, éste sabe qué es lo que lo motiva. Amón, calla su pasión por Tamar, no la lexicaliza y oculta, aunque el espectador conozca su motivación. De esta manera tenemos lo que Ubersfeld llama un “triángulo psicológico”:



Explica Ubersfeld:

Este triángulo explica la doble característica (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto-objeto; es de utilidad para comprobar cómo la ideología se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación Sujeto-Objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico. [...] la presencia del Eros en la casilla D1 se combina con determinaciones históricas [...] (1998: 61).

⁷² Me es dado el valerme de otra opinión que complementa la de Ubersfeld para que quede claro a qué nos referimos con la pareja destinador/destinatario: “[Esta pareja] tiene la siguiente función: el primero (D1) tiene la función de motivador o propulsor de la acción orientada del sujeto, y el segundo (D2) la de receptor o detentor de la acción de aquel. El D1, por lo general no lexicalizado [Notemos esta coincidencia con el silencio auto impuesto de Amón] constituye una motivación que determina la acción del sujeto y de aquí su importancia.” (de Toro. *Semiótica teatral*, 2014: 209).

Un motivo que prevalece en los héroes dramáticos es el impulso erótico, por lo general en el marco de la prohibición, lo cual genera conflicto. Lo prohibido, el tabú, lo vedado trae su riesgo y significación con el concepto del pecado, de la presencia del mal. Llevar a cabo aquello que está en el linde de lo impedido es realizar un mal por transgresión de la norma. Santo Tomás dice: “El pecado sea al vicio como el acto al hábito, lo cual es claro [...] Mas el pecado se define como un dicho, hecho o deseo contra la ley de Dios.” (*Suma II*, “Cuestión 71”, 2006: 552). La falta, la transgresión, la carencia de la razón en los actos impulsivos convierte el vicio en pecado: “Todo lo que va contra la razón de la obra de arte, va también contra la naturaleza del arte que lo produce. Ahora bien: la ley eterna se ha al orden de la razón humana como el arte a su obra. Por lo tanto, la misma razón formal hay en que el vicio y el pecado sean contra el orden de la razón humana y en que sean contra la ley eterna.” (*Suma II*, “Cuestión 71”, 2006: 553-554). El mal hábito, el vicio, la propulsión hacia el mal promueve un ser pecaminoso que “prefiere” optar con imprudencia, para Santo Tomás hay una relación estrecha entre la carencia de razón y el acto pecaminoso.

Delimitemos la relación entre los conceptos de melancolía/acidia/pereza.⁷³ Roger Bartra identifica los términos. Existe una línea que va desde la concepción grecolatina,⁷⁴ pasa por la

⁷³ Roger Bartra en *Cultura y melancolía* dice: “En la conciencia religiosa europea la antigua idea hipocrática de la melancolía se había acercado a la peligrosa y mortal acedia que solía amenazar a los monjes solitarios, y que era considerada por Casiano como uno de los ocho vicios capitales (posteriormente, en la tradición grecolatina, fueron reducidos a siete y la acedia se asimiló a la pereza). [...] Esta situación conduce a la *tristitia*, la *desidia* y el *taedium vitae* propios de la acedia y la melancolía.” (2001: 74-75).

⁷⁴ En su problema XXX conocido como *El hombre de genio y la melancolía*, Aristóteles inaugura la sintomatología de la depresión -como nosotros la conocemos- dando los primeros esbozos del mal que aqueja a seres excepcionales, como: el aislamiento, la alcurnia de quien se ve afectado, el delirio, la teoría humoral y la bilis negra o la pasión amorosa como una constante, etc.: “Pero en lo que respecta a aquellos que poseen, ya de natural, una tal *mezcla*, presentan espontáneamente caracteres de todo tipo, cada uno de acuerdo con su mezcla. Por ejemplo, aquellos en los que la mezcla se halla abundante y fría, son propensos a la torpeza y a la estupidez; aquellos que la posean demasiado caliente y abundante son propensos a la locura (*manikoi*), dotados por naturaleza, propensos al amor, fácilmente se dejan arrastrar por los impulsos y deseos, [...]” (2009: 91-92). Aristóteles une melancolía más un elemento erótico, presenta a su “enfermo” como un ser agitado por sus impulsos, que no haya un justo medio entre sus humores.

medieval⁷⁵ hasta la cultura moderna del Barroco⁷⁶ donde la llamada melancolía se convierte en acidia y pereza de ánimo, hasta desarrollarse como pecado capital. Así, melancolía, tristeza, acidia y pereza llevan consigo una línea evolutiva para significar, desde vertientes conceptuales distintas, un malestar -digamos- afín. En las definiciones de los distintos pensadores yace la sintomatología que aqueja a Amón: tristeza mórbida, aislamiento, quebranto, ensimismamiento, búsqueda de la oscuridad, etc. Rodríguez Cuadros dice:

[...] Calderón, dentro de una operación global de economía dramática, prescinde de este in *feri* progresivo para presentar a un Amón en el estadio concreto del morbo erótico, inherente a lo que se ha dado en llamar, poéticamente, la violencia del signo de Saturno. [...] La conciencia de inestabilidad del objeto del deseo, incorpora éste propio yo, esto es, hacia una proyección especular de lo semejante. De ahí la fácil correlación, a efectos del conflicto trágico, entre incesto y melancolía. (Intr., 1989: 45-46).

Amón se encierra a sí mismo en un cerco de silencio, de secreto, como un indicio del pecado de acidia/pereza por una falta que no le es fácil expresar, al grado de que Jonadab aprovecha para

⁷⁵ Para la concepción medieval hablar de acidia es hablar de pereza, J. A. Marina dice: “Las primeras relaciones de los vicios no hablan de pereza, sino de acidia. [...] Esta inquietud que Casiano describe con tanta precisión en sus *Inquietudes cenobíticas* es la acidia, uno de los más peligrosos e insidiosos vicios capitales. Es una debilidad del alma. La acidia, nos dice Casiano, es hija de la tristeza. [...] Tiene una rica progenie: ociosidad, somnolencia, inoportunidad, inquietud, vagabundeo, inestabilidad del espíritu y cuerpo, verbosidad, curiosidad. [...] Gregorio, un siglo después de Casiano, elimina la acidia del grupo de pecados capitales, sustituyéndola por la tristeza, [...] Pero la acidia -considerada la tristeza de los bienes espirituales- sigue presente en la literatura teológica. Es un pecado del alma que aborrece la vida espiritual. [...] El abad Isaac de la Estrella habla de pereza interior causada por un exceso de seguridad, aburrimiento, amargura, desesperación, tibieza, tristeza. [...] Los bienes espirituales son verdaderos bienes y eso convierte la acidia en un pecado, opuesto a la caridad.” (2011: 149-152). Marina relaciona la acidia con la tristeza y esta con el pecado de la pereza en una evolución del término.

⁷⁶ Hay una herencia directa de los conceptos eclesiásticos del Medievo al Renacimiento, esto lo aprecia Sandra Delgado, quien considera que: “[...] podemos llegar a la conclusión de que el pecado de acidia en los siglos XVI y XVII contenía tanto el concepto de tristeza del bien divino como el de pereza corporal. En cuanto a la tristeza del bien divino, se puede tomar o como la relación directa del hombre y Dios o como la manifestación que el hombre hace de su entrega al Creador mediante el cumplimiento de los mandamientos de la ley divina y los de la Iglesia. En cuanto a la pereza se considera como la falta de energía del cuerpo o del alma para cumplir el hombre con su deber, que es trabajar y realizar obras buenas. La acidia, es pecado, según santo Tomás, puesto que va contra el gozo de la caridad que se abstiene del bien divino. Y se considera pecado mortal porque quebranta el tercer mandamiento de la ley de Dios. Para Valdés es pecado mortal por que por la “pereza” el cristiano no cumple con sus obligaciones respecto a Dios y la Iglesia.” (“La función de los pecados...”: 54).

burlarse sarcásticamente de él: “Sin duda eres sodomita,/ que a otra causa no toco/ que a tanto silencio obligue.” (I, vv. 291-293), acusándolo del pecado nefando de sodomía. No obstante, debemos tener presente algo importante: Amón guarda silencio al percatarse de la gravedad de su sentimiento, no sólo por la conciencia de su pecado, sino también del intento vano de evitarlo. Recordemos que es un personaje trágico medio y el conflicto consigo mismo es de importancia capital para entenderlo. Finalmente descubre la causa de sus cuitas, primero en el momento de escuchar a Tamar preguntándole de su encierro: “*Tamar: Amón.../ Amón: (Aparte) A esta voz respondo.*” (I, v. 91), después en un aparte, estrategia usada por Calderón para que el personaje exprese sin miramientos la carga emocional al espectador, no así a los demás:

¿Cómo,
calladas pasiones mías,
a esta ocasión me reporto?
Pero ha de ser, ¡ah, deseo!,
que aun a solo ver su rostro
no he de salir a la puerta.
Más, ¡hay!, que en vano me opongo
de mi estrella a los influjos;
pues cuando digo animoso
que he de salir a verla,
es cuando a verla me opongo.
¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo
el daño no conozco?
¿Pues cómo al daño me entrego?
¿Vive en mí más que yo propio?
No. ¿Pues cómo manda en mí,
con tan gran imperio otro,
que me lleva donde yo
ir no quiero? (I, vv. 293-310)

Reitera la angustiada causa de la melancolía de Amón y el conflicto consigo mismo. Hay un momento de decisión que es causante del error trágico, el cual llega en el momento en que expresa su deseo:

Y aun porque vean mis penas
como las lidio y propongo,
la he de ver y la he de hablar;
que no es valiente ni heroico
corazón que, antes del riego,
se apellidó victorioso. (I, vv. 325-330)

Es un momento de reivindicación y aceptación de un «yo» confuso, no carente de riesgo y lucha interna expresada en: “[...] no he de salir de la puerta”; “[...] no he de salir a verla / [...] a verla me opongo.” (I, vv. 297; 301-302), que, como dice Déodat-Kessedjian: “[...] reúne una posición espacial (salir del cuarto) con una posición ontológica (salir de sí mismo), traduce el vaivén de su voluntad debilitada. Por fin, decide *arriesgarse* y llamar a Tamar.” (1999: 88). Si bien estas palabras aun no traen consigo una determinación a la acción, al efecto, sí guardan en el interior una esperanza de ser -de alguna manera- retribuido por Tamar. Desde ahora se cierne en el personaje el inicio de la *hybris* (ὑβρις *hýbris*), concepto griego que puede traducirse como desmesura, el cual refiere a un impulso insensato e irracional -acorde con el concepto de narcisismo e irracionalidad al que refiere Hauser (273-274).⁷⁷ Al respecto, Sergio Fernández dice que los personajes calderonianos son dados a cierta inclinación hacia la pasión, la cual los conduce hacia un desenlace fatal: “No es excesivo conceder que los personajes calderonianos están dotados de un temperamento anormal, cuya razón jamás es suficiente para equilibrarlos; antes bien, tal parece que sólo sirve de observadora

⁷⁷ Cuando Aristóteles habla del “carácter” en la *Poética* (1989: 141) refiere a aquello que pone de manifiesto un estilo de resolución o dictamen; de esta manera, dentro del concepto se puede hallar el excedente y la desmesura de las pasiones como una parte irreductible de la forma de ser del personaje. Esto es lo que lleva al personaje a la equivocación (muchas veces deliberada por dejarse llevar por el pecado y el arrastre pasional, no sin remordimiento ni lucha interna), así: “En sentido socrático, el héroe trágico yerra porque ignora, aún más, persuadido a menudo de su propia excelencia, incurre en una desmesura (*hybris*) por la que debe pagar.” (AA. VV., *Historia de la teoría...*, 1995: 113). No obstante, esta definición acomoda al héroe clásico, el héroe de la tragedia cristiana cae por su propia culpa a sabiendas de que está realizando un mal, se deja llevar por el pecado y lo busca para complacerse a sí mismo. El yerro trágico lo genera sus pecados y pasiones, su inclinación hacia el mal. De ahí el sentimiento de culpa que subyace en la mayoría de las tragedias áureas y cristianas.

paralítica [...] ya que acusa pero no impide (puesto que no tiene la fuerza suficiente) el curso de las terribles pasiones.” (*Ensayo sobre literatura...*, 1961: 221). Dentro de este temperamento anormal es donde yace la implicación del mal en sus múltiples acepciones.

Al quedar solo con su hermana, ha pedido a Jonadab que los deje solos (quien se esconde tras una puerta por curiosidad) inicia una serie de insinuaciones, a las que Tamar accede escuchar por indulgencia, para auxiliar las aflicciones de su hermano y servir de ayuda, ya que Amón refiere a una supuesta amada desdeñosa: “Yo amo, Tamar; mi dolor/ amor imposible es:” (I, vv. 400-401). Amón guarda silencio sabedor de las consecuencias de esta terrible verdad: “Y así, callar he querido,/ porque sé que he de ofendella. [*sic.*]” (vv. 425-426). Tras la insistencia de Tamar a que le diga el nombre de aquella por la que sufre en un coloquio simultáneo, después de jaloneos retóricos en décimas octosílabas (preferido por Calderón en estos temas)⁷⁸, confiesa:

[...] mi estrella,
cuyo influjo es tan severo,
que a morir, Tamar, me obliga
antes que a mi dama diga:
tú eres el dueño que quiero,
tú la gloria por quien vivo,
tú la causa por quien lloro,
tú a quien explicarme ignoro,
tú la deidad a quien aspiro,
tú la belleza que admiro,
tú la hermosura que adoro.
Compadécete de mí,
hermoso imposible, pues

⁷⁸ Lope de Vega marca la pauta directriz del drama en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), donde recomienda el tipo de versificación usado en cada caso específico: “Las décimas son buenas para quejas;/ [...] las relaciones piden romances, /aunque en octavas lucen por extremo;” (vv. 307; 309-310: 148). Calderón atiende a esto, como señala Diego Marín: “La décimas ocupan el tercer lugar por frecuencia (8 por 100 en las comedias y 6,6 por cien en los autos), y adquieren en Calderón una mayor versatilidad funcional que en Lope. [y] extiende sus funciones a toda clase de monólogos y diálogos, [...]” (“Función dramática de la versificación...”, 2000: 355-356).

tan rendido a ti me ves
que me ves morir por ti. (I, vv. 450-464)

En la tirada se aprecia la sintomatología del sentimiento amoroso-erótico. Al oírlo, Tamar intuye que se lo dice a ella e intenta pararlo, pero Amón quiere continuar el engaño: “Pues haz cuenta que tú eres/ la hermosa por quien muero,/ para saber si a su desdén/ podré declararme yo.” (I, vv. 489-492), Tamar accede. Él aprovecha la oportunidad y confiesa:

Deste atrevimiento mío
no tengo la culpa yo,
porque en mí sólo nació
esclavo el libre albedrío.
No sé qué planeta impío
pudo reinar aquel día,
que aunque otras veces había
tu beldad visto, aquél fue
el primero que te amé,
bellísima Tamar mía. (I, vv. 501-510)

Dos significaciones emanan en esta tirada. Primero hay una referencia a un destino escrito en las estrellas (planeta impío). Esto nos lleva al mito bíblico donde, por sus pecados, la casa de David cae en una maldición.⁷⁹ Hay un determinismo que afecta a los hijos de David, y aunque la maldición no cae directamente en Amón sino en su padre, tendrá una trascendencia en el destino elegido por

⁷⁹ El antecedente inicia con la reprensión del profeta Nathán a David por haberse hecho desagradable a los ojos de Jehová: “¿Por qué, pues, tuviste en poco la palabra de Jehová, haciendo lo malo delante de tus ojos? A Urías Hetheo heriste a cuchillo, y tomaste por tu mujer a su mujer, y a él mataste con el cuchillo de los hijos de Ammón. Por lo cual ahora no se apartará jamás de tu casa la espada; por cuanto me despreciaste, y tomaste la mujer de Urías Hetheo para que fuese tu mujer.” (Samuel 2:11). Dios le castiga por la iniquidad del adulterio de Betsabé y el homicidio de Urías Hetheo, por este pecado pagarán sus hijos. Giacomani dice: “Amón. Este príncipe sufre en su persona la fatalidad de dos venganzas: la de Jehová hacia David y, más directa, la del propio crimen (de Amón) en la persona de Tamar. El hecho de no poder dominar su pasión, unido al de no creer y aceptar el libre albedrío, le harán persona odiosa a los ojos de Jehová.” (“Estudio y edición crítica...”, 1967: 20). Calderón no hace una referencia directa -como en el caso de Absalón- del augurio del destino, sino que usa las herramientas a su alcance, como la referencia contextual al mito bíblico, para generar expectativas en el espectador conocedor del mito. Por eso no es gratuito que la referencia al “planeta impío” esté en labios del mismo Amón. De esta manera, su grado de significación es más trascendente.

Amón. El augurio es indirecto, pero las circunstancias y comportamiento del personaje lo llevan a un desenlace previsto. Después, sirve de puente para que Tamar se percate de a quien realmente ama su hermano, ella prefiere no seguir escuchando sus requerimientos y sale. En tercer lugar refieren a un entramado ideológico en relación a la astrología. Los astros en la época son vistos como señales que acarrear bonanza o mal augurio, no hay duda de que nuestro personaje percibe como negativo y se ve amedrentado ante la presencia de un “astro” en particular: “Los astros inclinan la voluntad, pero no la determinan. Tanto la literatura a favor de la astrología, como la astrología aceptan este juego. Bien es verdad que a partir de la segunda mitad del siglo XVII son cada vez mayores las voces que se levantan en contra de la astrología, y eso lo explica esa duda o esa fe [...] que apuntaba Calderón.” (Hurtado Torres, “La astrología en el teatro...”, 1983: 929). Amón desespera: “¿Quién mayor desdicha vio?/ ¿Que aun la piedad de un engaño/ se convierta en mayor daño/ que el que la verdad me dio?” (I, vv. 561-564). Y pregunta y pide consejo a Jonadab: “¿Luego tú ya has entendido/ la causa de mi pasión?/ [...] Pues consejo te pido.” (I, vv. 571-572; 575). Jonadab maliciosamente le sugiere:

Aunque es opinión extraña
que ha menester el que engaña
más maña que fuerza, error
en amor es, porque amor
más quiere fuerza que maña. (I, vv. 576-580)

Jonadab funge como privado de nobles según la tradición didáctico-literaria medieval del género “Espejos de príncipes”.⁸⁰ Surge el tema de la privanza y la problemática del “mal consejero”⁸¹ donde los consejeros que ayudan con su consejo a regir adecuadamente por medio del *exemplum*. Adrián Sáez tiene una opinión sobre la privanza en esta obra, sin olvidar en el personaje de Jonadab, tanto su papel de privado como de gracioso:

El mecanismo de la tragedia nace de un poderoso que no contiene su apetito y permite que domine la pasión sobre su cuerpo político. Pero igualmente el error parte en último término de un mal consejo que muestra un posible camino, disipa las dudas restantes y contribuye a la orquestación del infame acto. Sin embargo, queda sin castigo, salvado merced a su capacidad de adaptarse a las circunstancias cambiantes, emblema de los falsos consejeros que mudan de parecer según convenga. A partir de la segunda jornada, ya muerto Amón, pierde importancia y domina su papel de gracioso. (“De la privanza en Calderón...”, 2014: 3).

El privado entendido tiene la capacidad de regir el destino del pueblo mediante sus exhortaciones, así como cierto poder en la conducta de príncipes imprudentes. Jonadab es un mal consejero que recomienda violar a Tamar, pero no sólo es privado, también funge como “gracioso”, aquel que realiza un parangón y equilibrio con los sucesos calamitosos y el sentimiento cómico de la realidad. El gracioso da consejos desde su propia realidad, insistiendo que para él la obtención del amor puede adquirirse mediante la fuerza y no exclusivamente mediante el cortejo: “Yo digo lo que yo hiciera,/ si fuera mi hermana entera, [...]” (I, vv. 581-582). Jonadab exagera y lleva al límite la

⁸⁰ “Los Espejos de Príncipes constituyen un género cuya presencia en Europa se justifica históricamente por la necesidad de defender ideológicamente la autonomía de la monarquía [...] según las cuales los monarcas son súbditos del Papa, quien en realidad ejercía el gobierno (Haro Cortés, *La imagen*, 7). Como respuesta, muchos gobernantes trataron de elaborar una teoría política [...] sin embargo, fue necesario fundir estas ideas con el cristianismo, y como consecuencia surgió la teoría teocrática según la cual el Rey sólo estaba sujeto a Dios de quien su poder emergía directamente. La necesidad de sustentar ideológicamente la autonomía del poder real ocasionó que en Europa se escribieran un gran número de Espejos de Príncipes. [...] se recurre al tópico del espejo, en el que se plantea que el prototipo de Rey que se presenta en los libros es el espejo en el que deben mirarse sus sucesores”. (Piña Pérez, “*Las virtudes del saber...*”, 2002: 24-25).

⁸¹ Aparte de los Espejos de Príncipes en donde se recomienda cómo debe comportarse un consejero, una visión contemporánea del tema la ofrece Francisco de Quevedo, en una de sus comedias titulada: *Cómo ha de ser el privado* (1628). Aquí se expone, aunque no sea lo imperante, lo que se entiende por un buen privado con valores morales.

característica del sentido práctico, aconsejando tomar por la fuerza a Tamar si no accede al requerimiento amoroso.

Entra David y nuevamente relucen sus cuitas, donde realiza un vaticinio en sus propias palabras, diríamos un auto-presagio, parecido al que recibe su hermano Absalón por boca de Teuca. Esto unido a la maldición que cae sobre la casa de David (noticia que no refiere en la tragedia calderoniana, pero que el espectador promedio podía identificar en la materia mítico bíblica): “Melancolía y tristeza/ los físicos dividieron,/en que la tristeza es/ causa de algún mal suceso;” (I, vv. 611-614). Amón se acusa de tener tristeza; si nos remitimos a la definición de Covarrubias, que no sobra recordar: “[la tristeza] es gobernada por la razón, [...] Léase de san Francisco que reprehendía a sus frailes que veía a andar tristes, diciendo: «No debe el que sirve a Dios andar de esta manera, si no es por haber cometido algún pecado; [...]»” (*Sub. voce.: Tristeza*). Para Amón la tristeza trae consigo un mal vaticinio a su persona. Este auspicio unido a la maldición que cae sobre su estirpe genera un ambiente donde la fatalidad lo subyuga todo. A pesar de esto, y saltándose (por desmesura, por un impulso irracional y desequilibrado, por *hybris*) todo anuncio, en transgresión de los límites impuestos, Amón propone a David como consuelo que Tamar le lleve de comer:

[...]
porque ninguno apetezco,
mas si hubiera de comer
algo, el aliño, el aseo
con que sirven a Tamar
sus criadas, señor, creo
que lisonjeara mi hastío,
aquellas viandas comiendo;
y más si ella me trajera
la comida; que un enfermo
más se agrada del cariño,
señor, que del alimento. (I, vv. 654-666)

David le promete también mandarle músicos para mayor divertimento. Enseguida Amón se percató del mal que está intentando realizar y surge la lucha interior, el alcance de su pasión y el encono que produce. Jonadab le dice: “Bien has hecho/ hasta aquí.” Responde:

No, sino mal;
pues traidoramente intento
añadir desesperado
culpa a culpa, incendio a incendio,
pena a pena, error a error,
daño a daño, y riesgo a riesgo. (I, vv. 680-686).

El conflicto interior que se gesta no impide que persiga su fin con un lance que le es imposible detener, hay una atracción/repulsión como una doble pulsión de sus deseos. Sabe que en su interior yace un mal, un pecado que está a punto de cometer; no obstante, no cede, al contrario, busca el momento para encontrarse solo con Tamar para alcanzar su deseo. Podemos aventurar aquí una apreciación distinta y entrever la relación que existe entre el pecado de la lujuria unido al pecado de la gula. La pretensión de Amón es violar a su hermana cuando le lleve alimentos.⁸² Parece que cuando Amón pide que lleve Tamar sus alimentos, se refiere a que Tamar se sirva de ella misma como manjar apetitoso, que funcione como una vianda exquisita para el hambre sexual. Hay que aclarar que el pecado al que se refiere es específicamente la lujuria, pero con una referencia ideológica a la gula por una comunicación indirecta en el ámbito indicativo y espacio referencial al que aludimos, ya que guardan una noción recíproca y pueden sumarse en un mismo campo

⁸² Aquí es posible la relación entre la comida y el goce sexual, puesto que: “El comer es una forma rápida de apropiarse de algo, es la metáfora de la posesión absoluta.” (Savater, 2008: 52). Marina dice: “La gula y la lujuria tenían mala fama. Su gravedad deriva de su cercanía a necesidades y deseos animales. [...] En realidad la gula no era un vicio, sino la introducción a otros vicios, en particular a la lujuria.” (2011: 122; 139). Lo que articula ambos es precisamente la falta de control, la cual define a Amón; continúa Marina: “En la pasión sexual se ve con más claridad que en otras una posible deriva patológica por falta de control. Hay obsesiones y compulsiones sexuales, que limitan la libertad personal [...]” (2011: 134). Lujuria y gula las une el exceso, la debilidad en el ánimo, la falta de “templanza”; opuesto a la carnalidad de la lujuria y la comilona de la gula.

semántico, pues poseen una red de rasgos que identifican uno al otro. Lujuria y gula pueden estar unidas por el marco cultural y la esfera de significación, pues poseen un código connotativo similar y, como una concepción teológica, la gula (que es un acto pretexto para acercarse Amón a su hermana) lleva a la lujuria (objetivo real),⁸³ ambos pecados están interconectados en la tendencia de Amón. Dejemos en claro que la gula no aparece de forma fehaciente, sino tal vez sólo simbolizada, ya que los alimentos son sólo el instrumento para que Tamar vaya a ver a Amón. Apenas entra Tamar en el aposento continúa Amón sus lances, mientras le da indicación a su criado Jonadab que salga con los músicos⁸⁴ y cierre la puerta:

Y así, divina Tamar,
no admires mi atrevimiento,
sino que las leyes rompo
del decoro y del respeto.
Esta hermosa mano blanca,
permite que, no haciendo
de lirios áspides, sirva
de tríaca a mi veneno.

⁸³ Delgado nos dice en su tesis: “La gula, también, conduce a la lujuria: «Sabe que es tan flaco, que comiendo o beviendo [*sic.*] demasiado, es tan combatido de pensamientos carnales que siempre queda vacío, es mortal: porque ya pasa en luxuria» (54). En cuanto a esta conexión con la lujuria, Valdés dice que el pecado que la gula quebranta principalmente es el sexto por cuanto en él se nos ordena la castidad y uno de los medios para alcanzarla es la templanza en el comer (74). [...] El goloso no adora la comida, sino que la desea excesivamente para satisfacer sus deseos.” Más adelante comenta: “Así mismo, se considera la lujuria como el principal pecado derivado de la gula, «que de vientre goloso es muy cierto el parto lujurioso.» (66-67). Y en una nota al pie lo siguiente: “La relación entre la gula y la lujuria se encuentra en varios sistemas éticos. En la ética clásica éstos son los dos vicios que van en contra de la virtud de templanza [...] En el sistema gregoriano, estos dos pecados están separados del resto de los pecados capitales ya que dan un placer al cuerpo y no al alma.” (79).

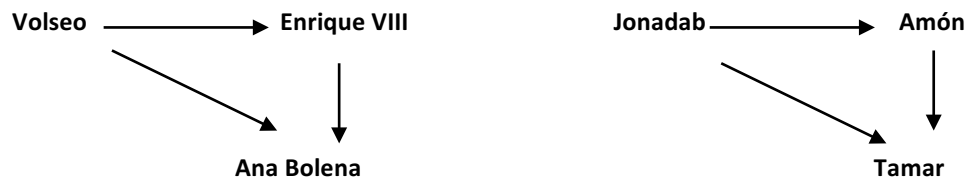
⁸⁴ Los músicos funcionan –como en muchas piezas calderonianas– como una extensión de la antigua costumbre de los coros de sátiros, los cuales informan al espectador y lector de la condición de los personajes, el contexto y demás noticias, en las que también se hallan en ocasiones elementos vaticinadores. El canto de los músicos aquí refiere al estado sentimental de Amón:

De las tristezas de Amón,
que es amor la causa, es cierto;
que solo amor se atreviera
a herir tan ilustre pecho.
Más, ¡hay!, que es engaño
pensar que le ha muerto;
que no tiene amor
quien tiene silencio. (I, vv. 887-894)

[...]

pero ya es tiempo
de que la prisión le rompa
el lazo de mi sentimiento.

El lance apasionado de Amón se descubre y deja ver su violencia interna y la irracionalidad de su acto. Palabras similares utiliza otro personaje calderoniano: Enrique VIII, quien de igual forma lucha con una pasión y sufre los embates de un amor imposible, y donde existe un triángulo de relaciones parecido: hay un sujeto obsesionado por un objeto amoroso de difícil alcance, pues su obtención indica romper lazos consanguíneos y estatales, en fin, el derrumbe del sedimento impuesto por la ley. En ambos hay un ayudante que promete el alcance del objeto y lo que mueve sus actos es el deseo, el pecado de la lujuria, en uno unido al incesto, en otro al adulterio. Veamos esta similitud en un juego de espejo:



Calderón tiende a realizar estas construcciones que se repiten a conveniencia y según le exija la trama. Amón, como Enrique, traicionan los parámetros establecidos de la filosofía del neoestoicismo y se comportan como:

Sólo hombres necios que no actúan conforme a esta ley, que es la naturaleza, son esclavos, y quienes no dominan las pasiones son ignorantes. [...] El estoicismo tiene como fin llevar al hombre hacia la felicidad, que depende de él mismo, pues se basa en una concepción racional de la vida. Dado que el individuo debe hacer un esfuerzo moral constante en su lucha contra las pasiones, su ética activista.” (Campbell, *La vida es sueño a la luz...*, 2009: 68-69).

Amón no se comporta como un príncipe aspirante a gobernar estoicamente, sino todo lo contrario. En este momento de la acción el destinatario del sujeto Amón es la lujuria amorosa, lo cual lleva a un destinatario que desemboca en satisfacción del deseo, que al mismo tiempo lo sume en el confinamiento. Su ayudante y consejero es Jonadab y el oponente la ley familiar y divina, esto último

se aprecia cuando Tamar le dice: “En nuestra ley se permite/ casarse deudos con deudos,/ pídemelo a mi padre.” Y contesta Amón “Es tarde/ para valerme del ruego.” (I, vv. 962-966). Amón salta la barrera del riesgo familiar, como única traba a su deseo, y en el momento de violentarla Tamar saca una espada con la que lo hiere en defensa propia: “Al sacarla me has herido/ y aunque puede ser agüero,/ ya no temo cosa alguna,/ cuando esta violencia intento.” (I, vv. 981-984). Ya no importan las leyes, lo que desea es saciar lo antes posible su lujuria, aun desafiando el mandato social, ya que el tener paciencia y pedir en matrimonio a Tamar implicaría demorar su antojo, no, él desea la obtención pronta del objeto amoroso. Por ende, se cumple un tercer presagio unido a los otros dos analizados, la herida con la espada que implica un miasma de sangre real en la mano de su hermana que Amón reconoce como mal agüero y se corresponde con la herida que él va a infringir en el cuerpo violentado de Tamar. Esta es una técnica de la premonición que usa el dramaturgo ventajosamente, como dice Ignacio Arellano: “Uno de los recursos preferidos de Calderón para dar coherencia a la estructura de sus dramas es el de los efectos premonitorios y dobles sentidos: acciones, situaciones, expresiones, objetos, que adelantan un suceso posterior resaltado en las correspondencias de la trabazón de la arquitectura dramática y creando un efecto de suspenso.” (*El escenario cósmico*, 2006: 217). La espada⁸⁵ es un instrumento de aviso de la falla de su carácter, pero también tiene una carga premonitoria del destino (Amón al final de la jornada II morirá apuñalado), y su función se puede identificar -no necesariamente comparar- con el puñal de *El mayor monstruo del mundo* (1637) donde Herodes recibe un anuncio fatídico en el que interpreta al puñal como el asesino de su amada, “Un vaticinio anuncia que *un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte del mundo*, dará muerte a Marienne, y que el puñal que el propio Herodes lleva al cinto dará

⁸⁵ “En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir y por ello un signo de libertad y de fuerza. [...] Símbolo femenino de la continuidad de la vida.” (Cirlot, *sub. voce.*: Espada). Esto es lo que Amón percibe al ser herido por Tamar, el designio premonitor de la sangre real derramada por un miembro fraterno, pues lo que hace Tamar no solo es proteger su honor sino que ejerce la capacidad y libertad de defenderlo.

muerte a lo que más ama en el mundo.” (Ruiz Ramón, *Tragedias*, 2001: 10), por lo que lo tira por una ventana, aunque el puñal persiste en su designio al regresar al él. Así, los instrumentos afilados o punzocortantes adquiere vínculos con el vaticinio para la conciencia de ambos personajes, pues la identifican acertadamente pero no dan paso atrás en el momento de la elección tomada con albedrío.

Al momento, se nos ha anunciado el desenlace de Amón con varios recursos premonitorios: la mención a la astrología (planeta impío); la tristeza (que considera causa de algún mal auspicio); la maldición que cae sobre la estirpe de David (que afecta directamente al primogénito) y la herida producida por Tamar (la espada), los cuales generan una expectativa y al mismo tiempo son instrumentos del anuncio irremediable del *fatum* trágico.

Recapitulemos. Amón, en la disyuntiva ante la acción de elegir yerra libremente al optar, pues prefiere realizar el mal, no lo contrario, o sea, en lugar de pedir en matrimonio a Tamar a su padre (como en determinado momento le sugiere Tamar) prefiere el acto rápido y vehemente de la violación. En el dilema del bien vs. el mal, triunfa el mal constituyendo un error o *hamartia* en el sentido aristotélico. Veamos estos dos conceptos que de alguna manera se sustituyen en su sentido trágico. Cuando hablamos de Absalón referimos que la *hamartia* también puede ser tomada como fallo y señala al “error trágico”, defecto o incluso pecado, pues incluye un amplio espectro de interpretaciones, desde el simple accidente hasta el error, así como la connotación del dolo o del pecado, donde se puede relacionar con la cuestión de la culpa. La connotación que guarda con el pecado es importante, pues refiere a la intencionalidad del acto, o sea, un error intencionado que emana de una causa. Si tomamos la definición que da Covarrubias se corrobora esto: “Del verbo latín ERRO, es, pecar, no acertar. Decimos: errar la cura, errar el camino, errar a sabiendas. Errado, el descaminado, el pecador; y así, dice la confesión en romance: «Yo pecador mucho errado», etc.” (Covarrubias, *sub. voce.*: Errar). Se deja ver una connotación moral que incluye el error con el

pecado, el hacer el mal a sabiendas, sin deslindarse de su causalidad y culpa. Pero también sin deslindarse de la *hybris* o desmesura al desafiar los límites, puesto que se realiza el mal a partir de este exceso.⁸⁶

Parece que todo está concatenado, y los pecados de la acidia (pereza) se une con el/los de la lujuria-gula para mostrarnos un personaje desequilibrado y errático, que no escucha la voz consejera del padre ni las súplicas de la hermana para ver satisfecho su deseo. Así, une la *hybris* que yace en su *êthos*, la cual desencadena el terrible error o *hamartia*, pero de la que al mismo tiempo es totalmente consciente, cosa que le sumerge en una lucha consigo mismo; no obstante, hacer caso omiso de la indicación de los presagios que le han sido dados, su destino, *fatum* o hado. Hasta este momento de la acción Amón es el personaje que más rápido se ha construido, en comparación con las evoluciones más depuradas y pausadas de Absalón, Tamar o David, la trama así lo demanda. Veamos qué ocurre con la construcción de Tamar que, aunque de poca injerencia en los acontecimientos hasta ahora presentados, es un *dramatis personae* de gran importancia para el avance de la tragedia.

1.3. Tamar, objeto de tentación.

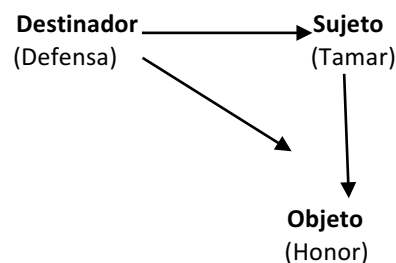
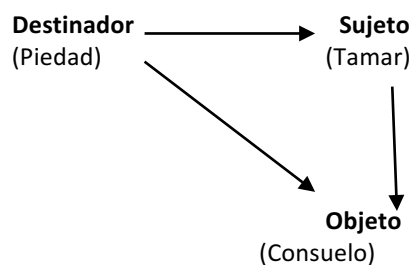
⁸⁶ Bruce Meyer al hablar del héroe infausto dice que a partir del Renacimiento la literatura vigorizó, y prácticamente inauguró, al personaje malvado, que triunfa o cae irremediadamente por sus culpas, pero que, no obstante, la época tuvo una predilección por héroes seductores y maquiavélicos: “La maldad puede vencer en su lucha contra la bondad por hacerse con la buena fortuna, pero su triunfo es sólo temporal. [...] Hubo que esperar a que surgiera una forma materialista de entender el universo, le del Renacimiento, para que ésta revigorizara la fascinación que sentía ante el antagonista vencedor, que triunfa sobre el bien en el mundo temporal. Por muy desolador que ello pudiera parecer, el mal ha tenido siempre un lugar en la literatura, y los lectores siempre han ingerido su presencia son una mezcla de fascinación y repulsión.” (*Héroes*, 2008: 162; 165). Si seguimos la idea de Meyer, a partir del Renacimiento pueden existir personajes que guarden en su carácter cierto grado de maldad y convertirse en héroes de ciertos dramas o ser completamente malvados y convertirse en antagonistas de los mismos. Desde ahora el mal está “justificado” y “revalorado” en el devenir de las estructuras literarias.

Los personajes protagónicos en la jornada I están en ciernes, apenas construyéndose (aunque el personaje más logrado es Amón, al responder a unas circunstancias distintas a las de los demás, su construcción sea acelerada para el funcionamiento adecuado de la trama principal); en el caso de Tamar y David evolución es más lenta. Pareciera a primera vista que responden al tipo de personajes circunstanciales, pues se edifican a partir de las acciones de los demás, su personalidad queda velada, ya que no han tomado partido en la toma de sus propias acciones, sino que son un instrumento, ayuda o estorbo que configura el temperamento de los protagonistas más activos. Esto sólo en apariencia. Realmente están dotados de una personalidad definida mediante la cual se puede inferir cuáles serán los rasgos de su carácter y sus acciones particulares. Por ahora son personajes en ciernes. Sus actos son pocos, así como sus intervenciones y relaciones actanciales. No obstante, sus apariciones marcan un ritmo y un camino, mismas que marcan su destino. Con Tamar y David su evolución es similar y su aparición se relativiza según los eventos de la trama y la jerarquía dramática de la misma. Iniciemos con Tamar.

Tamar, en este primer momento, funge más como un personaje cuya función puede identificarse como eventual. Su injerencia en la trama responde más a la construcción específica de las acciones de Amón como sujeto, o sea, es más un objeto pasivo en las relaciones de los demás que un sujeto de su propio acontecer dramático. Esto, a primera vista, es verdad; sin embargo, como personaje femenino tiene más injerencia de la que aparenta, y si bien en la jornada I su estado es, digamos, dependiente de los deseos de otros, o sea, se realiza en función de las disposiciones de los otros, no es del todo estática.⁸⁷

⁸⁷ Alonso De Santos dice que el personaje debe ser esencia del drama: “La acción (a veces casi inexistente) es secundaria, y tiene como finalidad servir de fondo al análisis de un carácter. Ésta es la concepción de gran parte de la dramaturgia clásica, [...] Descartes en su máxima: «Pienso, luego existo», situó en un nuevo enfoque el conocimiento del ser humano. El pensamiento se entiende a partir de entonces como una acción singular del ser (y del personaje). Este pensamiento sólo es válido, dramáticamente, si está relacionado con el conflicto exterior o interior del personaje, que manifiesta así su existencia en función de la lucha que realiza por sus deseos. Una obra dramática no habla del personaje en su vida cotidiana, sino a partir del preciso momento en que un conflicto le singulariza.” (La escritura..., 2008: 194-195)

Para que un personaje funcione como actante, o sea, para que se realice como un sujeto de su propia oración actancial, requiere de un objeto al cual aspirar, y de una tendencia o pulsión que lo estimule a alcanzar dicho objeto. ¿Existe ese impulso en Tamar en esta jornada I? O aun más: ¿posee algún objetivo en su existencia dramática? Propongamos a Tamar con una motivación cardinal en su comportamiento: ser la confidente y el consuelo de su hermano Amón tras ser cómplice de sus cuitas. Este es el motivo principal por el que mueve sus actos. Posteriormente será la defensa infecunda de su honra. Así se pueden aventurar dos modelos actanciales, o mejor deberíamos decir, triángulos actanciales:⁸⁸



Tres son las intervenciones de Tamar en la jornada I. Las analizaremos una a una para dilucidar su actuación. Tamar está presente en la corte recibiendo a su padre David. Se le pregunta por la

⁸⁸ Para Ubersfeld pueden existir triángulos actanciales. El que proponemos arriba Ubersfeld lo llama triángulo “psicológico” donde se halla un sujeto, un objeto al cual tiende y un destinador que unifica su relación. Sugiere que aquello que desea el Sujeto está fuertemente influenciado por una determinación ideológica que está marcada por aspectos sociales, históricas y diríamos también familiares: “[...] la función del objeto no puede ser comprendida solamente [...] en función de las determinaciones psicológicas del sujeto, sino en función de la relación destinador-sujeto D1-S. esto se corresponde con una observación sensata, que el objeto de amor, por ejemplo, no es elegido solamente en función de las preferencias del sujeto sino en razón de todas las determinaciones socio-históricas que lo enmarcan.” (*Semiótica teatral*, 1998: 59-60).

ausencia de su hermano Amón, pero desconoce la causa verdadera. Aquí se desvela la piedad con que Tamar ve a Amón, pues se expresa así: “¿A quién no admira/ verle tan divertido/ [...]” (vv. 133-134); “Saben los cielos, Amón,/ cuanto tus tristezas lloro” (I, vv. 213-214). Con estas intervenciones nos formamos el juicio de Tamar piadosa, preocupada por el bienestar de su hermano. Su actitud es consoladora para con la desdicha de un familiar. De esta manera, es la virtud piadosa su destinatario como un sujeto que tiende hacia un objeto determinado: consolar y saber la causa de la congoja de su hermano para ayudarlo. Esto mueve sus actos en el primer triángulo actancial, pues su altruismo no cambia en su segunda aparición, que sucede cuando regresa con Amón en una escena metateatral⁸⁹ (misma que ya se examinó cuando analizamos el comportamiento de éste), donde aprovecha para confesar (aunque de forma velada) su apego pasional por su hermana. Tamar es portadora de un carácter o *êthos* particular, al momento posee cierta tendencia que la define, una propensión o apego que la concreta como personaje, y es una característica exclusiva y no una tipología. Veamos ahora la perspectiva de Tamar al recibir la noticia de la pasión que le profesa Amón.

Tamar llega a los aposentos de Amón llamada por él, la confianza en su hermano hace que ella despida a los criados que la siguen para hablar en confidencia y cómodamente, pues: “[...]”

⁸⁹ “[...] las diferentes manifestaciones del “teatro en el teatro” –expresión que simplificaremos en adelante como “TeT”– presentan todas un trazo común: el recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción teatral. Y el TeT lo hace curiosamente añadiendo una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición “real” de lo que se está “viviendo” en el tablado. Resumamos los pasos esenciales de este mecanismo:

- lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena.” (“Más allá de la ficción...”, Hermenegildo, 2011: 10). Estas son los principales mecanismos del metateatro, sólo para dejar claro a qué nos referimos con el término y cómo lo usa Calderón en la escena pasional entre Amón y Tamar.

cualquier compañía/ le sirve a un triste de estorbo.” (I, vv.341-342). Pretende saber la causa incógnita de su mal, y le profesa un amor desinteresado y fraternal:

[...] suplicándote merezca
ser yo quien del riguroso
dolor que te aflige, llegue
a oír la causa; que no poco
alivia el mal quien le cuenta
con satisfacción a otro
de que ha de sentirle;
[...]
Hagan su oficio tus labios,
harán el suyo mis ojos.
Vea yo como tú sientes,
verás tú como yo lloro. (I, vv. 346-353; 357-360).

Tamar le presiona impulsada por la curiosidad para que le diga el hecho de sus cuitas. Amón le dice que ama y este es su pesar. Ella le insta a que se declare: “[...] No te acobarde/ nada, que del más tirano/ desdén se queja temprano/ el que se declara tarde.” (I, vv. 437-440). Le exhorta a que diga nombre, a que exprese aquello que oculta, pues mediante la palabra se puede unir, como sugiere Rodríguez Cuadros, la palabra con la cosa.⁹⁰ Tamar juega un papel importante en la expresión de la pasión, es el catalizador mediante el cual por fin Amón expresa su pasión, y a partir de su desvelamiento inicia todo el cuadro trágico. Es esta curiosidad unida a su sentimiento piadoso la que mueve a Tamar, pero también es parte de su condición femenina:

La curiosidad batalla
en la parte del poder
saberla; y que soy mujer
advierde, y he de insistir

⁹⁰ En esta situación metateatral “De inmediato Amón ha de apelar a la dramática disociación entre la palabra y la realidad –probable estatuto trágico del lenguaje-, a la desarmonía entre el deseo y el objeto, entre la palabra y la cosa: [...] Tamar restaurará drásticamente la situación en un nuevo intento, inútil, por situar la razón y el significado, en el dominio de las cosas nombradas, en el lenguaje.” (Intro., 1989: 54).

por saberla, y la he de oír,
pues no la puedo saber. (I, vv. 385-390).

Esta curiosidad con que Tamar pretende indagar y conocer el padecimiento sugiere un descuido y falta en su carácter. El diccionario de Covarrubias dice:

Yo digo que la palabra curioso o curiosidad se deriva deste [*sic.*] adverbio *cur*, que es el adverbio de preguntas, y del nombre curiosidad, por que los curiosos son de muy ordinario holgazanes y preguntadores como su maestro, que su primera palabra que habló, fue cuando dijo Eva: "*cur praecepit bobis Deus?*" Plutarco dice que en la Lacedemonia daban pena y castigaban a un hombre curioso que preguntaba lo que poco iba. (*sub. voce.*: Curioso).

La curiosidad innata de Tamar le hace cometer la falta de su insistencia hasta que Amón descubre, expresándolo, el origen de su desdicha. Así, ella es causante y catalizador del desvelamiento de la pasión, como sugiere Rodríguez Cuadros, que en el momento de pronunciar una aquello que es prohibido o vedado en el ámbito familiar: la pasión y su enunciación; es como dice la crítica, una posible disposición trágica que yace en el lenguaje.

Amón finge estar aludiendo a una persona amada desconocida sin decir nunca su nombre, ambos toman parte en un juego pseudo-amoroso donde Tamar toma el papel de la amada virtual para animar a su hermano a que le declare su amor, pero ante las constantes y enardecidas alusiones intuye el peligro de tal confesión y cede: "[...] Tente, espera;/ mira que yo haciendo estoy/ la dama y Tamar no soy." (I, vv. 512-514), de lo cual se intuye que ella accede pero a disgusto, no se siente cómoda. Finalmente por la insistencia y presión le declara a que es ella la mujer deseada.

Tamar reacciona y le detiene:

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.
Y así, pues, que ser no puede
De efecto alguno este engaño,
pues vemos en él el daño,
por limitarse, se excede,
en este estado se quede;
que no es fácil de engañar,
Amón, placer ni pesar.
Ame tu pecho á quien ama,
que Tamar no ha de hacer dama
que no hable como Tamar. (I, vv. 541-560).

Dicho esto sale de escena. Amón queda destrozado y desamparado. Entra Jonadab y funge como mal consejero proponiendo la violación. Amón cede y toma la decisión errónea, no sin sentimientos de culpa. Esto se ve hasta la tercera entrada de Tamar, cuando, convencido David de que con música, viandas y la presencia de Tamar, Amón será consolado. Por ello envía a Tamar a su recinto, pero con toda desconfianza: “No me agradezcas, Amón,/ esta visita; que hoy vengo,/ porque mi padre lo manda,/ a servirte.” (I, vv. 899-892). Entra obligada y atendiendo al mandato de David, no por iniciativa propia: “Música y manjares traigo/ para lisonjear a un tiempo/ los sentidos.” (I, vv. 905-907). Como hemos indicado hay una traslación de sentido en el hecho de que ella lleve comestibles y viandas para la mesa de Amón y su propensión de éste a la lujuria y la gula (esta última en un sentido simbólico), pecados que se superponen y evocan en el imaginario del espectador. Es fácil la traslación de la belleza del cuerpo de Tamar -que sirve a la lujuria-, con la degustación de los deliciosos manjares -que hartan la gula-, saciadas ambas a un tiempo con la presencia de Tamar.

Jonadab sale con los músicos alegando que pueden estorbar a la plática, al momento de salir Amón le da la orden de que canten fuera del aposento y cierre la puerta. Al iniciar nuevamente

los requiebros amorosos de Amón, Tamar propone: “En nuestra ley se permite/ casarse deudos con deudos,/ pídemme a mi padre.” (I, vv. 962-964). ¿Se puede interpretar esta contestación con una propensión amorosa de Tamar hacia su hermano? No necesariamente. La propuesta de Tamar manifiesta más a un entramado contextual que alude a las normas sociales permitidas en el momento histórico-mitológico aludido en que se ubica el drama, donde es posible una relación incestuosa entre hermanos para garantizar el buen devenir del linaje y las luchas intestinas entre los pueblos, y no a una insinuación amorosa. Visto así, se reconoce la pretendida verosimilitud que intenta el drama. Pero para Amón y su propensión a la lujuria ya es tarde y desea obtenerla al momento, sin importar las súplicas de Tamar, quien implora, aunque su hermano no oye, poseído por su pasión; ella pide ayuda: “¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!” (I, v.973). Al verse desamparada y para proteger su honor saca una espada con la que hiere a Amón, el cual ve esto como un mal agüero: “Pues mataráte [*sic.*] este acero/ si me sigues, porque yo/ fuerza mucha y valor tengo.” (I, vv. 978-980). En este momento captamos el segundo modelo actancial donde el objeto del sujeto es la conservación de su honor, impulsado por su defensa que se convierte en aquello que lo impulsa, su destinador. Así se genera un nuevo “triángulo psicológico”, pero con otro elemento que es el ayudante. Recordemos que el triángulo puede aparecer cuando se alude a la ideología o caracterización psicológica del sujeto que lo une con el objeto, o sea, cuando aquello que une sujeto, destinador y objeto es un eje de deseo fuerte, como puede ser la obtención (en este caso prevención y defensa) de aquello que funge como objeto, sin importar que sea una abstracción, como puede ser el honor y la virginidad.⁹¹ El acto termina cuando Tamar es violada por su hermano sin recibir

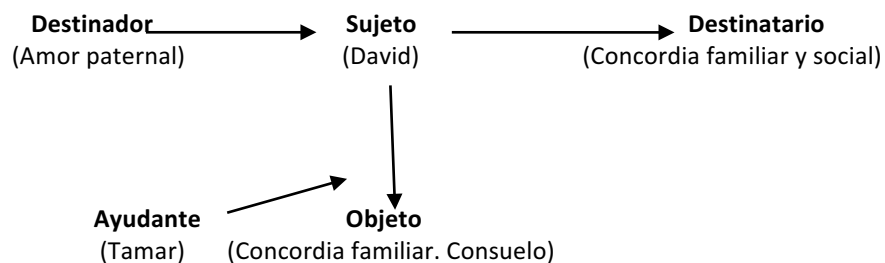
⁹¹ “[...] el honor –la honra- toma en la vida española una coloración particular y asume un papel social preponderante que alcanza un verdadero paroxismo en la época del Siglo de Oro. [...] la confusión que se establece entre *honra* y *fama*, es decir entre el aspecto individual y el aspecto social del honor, aparece claramente en los dramas donde el deshonor tiene como causa ya sea la infidelidad de la mujer, ya sea el ataque llevado contra su virtud. (Deformeaux, *La vida cotidiana...*, 1964: 37; 40). El honor no sólo lo posee la mujer en detrimento del varón, sino que puede ser “manchada” la mujer al ser deshonrada y violentada.

ayuda. El destinador del sujeto es la defensa de su objeto máspreciado, la conservación de su honor. Esta ubicación actancial nos ofrece las coordenadas perfectas en las que el personaje se mueve, para entender, de forma esquemática su devenir dramático.

Tamar también se convierte en un instrumento de presagio para la figura de Amón. Como vimos, es un signo más, que se suma a los emitidos por diversos agentes, en la construcción del destino inminente de Amón. Pero no sólo funge como un factor en la construcción de la personalidad de éste, también ella misma lleva a cabo sus propios actos y arbitrajes, sus propias decisiones, que son de enorme importancia para el avance de la acción, sin las cuales la obra se vería desequilibrada. Si bien, tanto el consuelo que pretende ser para su hermano, como la infructífera defensa de su honor, se convierten en sus ejes de acción principal, simultáneamente cumple con otras funciones actanciales como lo hemos visto. En la jornada II otros serán los motivos de sus actos. Por ahora analicemos un último personaje que posee con Tamar una construcción vaga o difusa, pero de gran importancia: David.

1.4. El amor abusivo de David.

Sólo en dos ocasiones aparece David en escena. Al igual que su hija Tamar, tiene como objetivos dos móviles de los que parten sus acciones y que se irán analizando uno a uno. Planteemos de entrada dos modelos actanciales que irán explicándose según avance la trama:



Como actante David participa en la construcción de las personalidades de los demás; en él confluyen las relaciones actanciales de los otros personajes y se desempeña como un impulso para las participaciones dramáticas de los mismos, de la red de situaciones y relaciones actanciales, sin que necesariamente tenga una participación evidente o que resulte obvia. David, al igual que Tamar, tiene participaciones relativas en la jornada I. La acción no los lleva a desempeñar papeles evidentes; no obstante, sus presencias se vuelven más relevantes.

Hay que decir que David trae consigo unas circunstancias especiales desde el espacio mítico. Este aspecto mítico tiene peso cardinal, especialmente si se trata de la reelaboración del mismo para configurar una pieza dramática.⁹² Hay un conocimiento previo que sobresale y que el espectador anticipa antes de iniciar la obra. Esta determinación hacia la desgracia es un elemento clave para interpretar al personaje, pues hay una serie de sucesos con lo que cuenta alrededor de su persona, incluso antes de iniciar la obra. De ahí la necesidad de remitirnos al texto bíblico. Entender la etapa bíblica es primordial para deducir la historia de cada personaje.⁹³ El antecedente

⁹² Como se sabe, el material mítico es esencial en el género trágico. Desde la tragedia clásica ha sido fuente de inspiración y lugar privilegiado en el que se inspiran los grandes dramaturgos para crear sus historias reelaboradas. Desde mitos clásicos hasta judeocristianos, es el material predilecto de los autores de tragedias, tradición que no rompe Calderón, sino que la continua acertadamente sumando varios ejemplos como: *La hija del aire*, *El hijo del sol*, *Faetón*, *Eco y Narciso*, *El mágico prodigioso* (en el que se rememoran ecos del mito de Fausto), *Fieras afemina amor* (donde reaparece el mito de Hércules), etc.

⁹³ Calderón ofrece su versión de los hechos, tomándose las licencias necesarias: "Otra vez Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la ordenación cronológica (el adulterio de Betsabé y el asesinato de Urías tienen lugar después del primer sitio de Rabatha -II Samuel, 11, 18 y Antigüedades Judaicas, VII- y su destrucción y consiguiente triunfo sobre los ammonitas sucede inmediatamente después -II Samuel, 12, 16; Crónicas, 20, 1 y Antigüedades Judaicas, VII-). Sin embargo, en *Los cabellos de Absalón*, que comienza con el regreso del victorioso David después de esta batalla, es recibido por sus hijos, entre ellos un Salomón ya adulto, fruto de aquel adulterio. Es el tempo dramático el que se impone, y no el tiempo histórico real. El episodio de la violación de Tamar por su hermano Amón y la cólera vengativa de Absalón como un *in medias res* que tensa (pero que no constituye) el verdadero conflicto trágico. Y aunque el asunto da un juego excepcional en la poética de pactos con el espectador (los «casos de honra son mejores», Lope *dixit*), queda marcada la distancia con la centralidad que Tirso concede a dicho episodio en *La venganza de Tamar*. Es otro el plan de Calderón: someter conscientemente la materia bíblica al canon clásico mediante dos estrategias. Por un lado, elevar a David a la condición (no exenta de contradicciones) de héroe trágico. Y, por otro, reivindicar los poderes proféticos inherentes al discurso bíblico como capaces de prestar al drama barroco moderno su conflictiva tradición hermenéutica respecto a su interpretación literal o no, es decir, el hiato entre lenguaje y realidad. En la historia de David encontramos una estructura circular muy propia del relato bíblico, pero que, amparada en su lectura de destino inexorable -tal como exige la tragedia griega- lleva implícita una

inicia con el anuncio del profeta Nathan y por qué David se hace desagradable a los ojos de Jehová, relatado en el libro de Samuel 2:11, el profeta dice:

¿Por qué, pues, tuviste en poco la palabra de Jehová, haciendo lo malo delante de tus ojos? A Uría Hetheo heriste a cuchillo, y tomaste por tu mujer a su mujer, y a él mataste con el cuchillo de los hijos de Ammón. Por lo cual ahora no se apartará jamás de tu casa la espada; por cuanto me despreciaste, y tomaste la mujer de Uría Hetheo para que fuese tu mujer. Así ha dicho Jehová: He aquí yo levantaré sobre ti el mal de tu misma casa, y tomaré tus mujeres delante de tus ojos, y las daré a tu prójimo, el cual yacerá con tus mujeres a la vista de este sol. Porque tú hiciste en secreto: mas yo hare esto delante de todo Israel, y delante del sol. (Samuel 2:11., Biblia. 1991).

Esta profecía es la base de la desgracia de la casa de David, quien ve la calamidad que sobreviene de la mano de Dios, quien le castiga, como dice Giacoman: “[...] por la doble iniquidad del adulterio de Betsabé y el homicidio de Urías Hetheo. Por el pecado de David pagarán sus hijos.” (1967: 19).

La cita no termina ahí, también hay una referencia al destino de Tamar:

Tamar, hermana de Absalón, por parte de madre y padre -su madre es Macha, hija de Tholmai, rey de Gessur- es la primera víctima de la cólera de Jehová. Bíblicamente hablando es la única figura inocente en toda la historia. Pero David ha cometido adulterio con una mujer ajena, por lo tanto, otra mujer de su sangre debe pagar el crimen del padre. Tenemos una aplicación del concepto antiguo de justicia, «ojo por ojo y diente por diente.» (“Estudio y edición...”, 1967: 19-20).

Es una maldición que cae por cometer una falta, la cual inicialmente es un adulterio, causado por el pecado de la lujuria. De esta forma, David tampoco se salva de cometer, si bien no dentro del *corpus* dramático sí en la historia que cuenta el mito que inspira al personaje calderoniano, un pecado específico. Así, el pecado desencadena las desgracias de la estirpe de David, con esto se corrobora

doble dimensión -individual y universal- porque afecta a todos los actores de la trama y, en última instancia, también nos afecta como espectadores. Nunca la historia (o mito) bíblicos pudieron dar cuenta de un canon tan próximo al de la tragedia clásica, tal como fuera pensado por Aristóteles [...]” (Rodríguez Cuadros, “La Biblia y su dramaturgia...”, 2012: 14). Queda constatada la idea que une mito con tragedia, Calderón va más allá, al punto de considerar a su personaje como trágico, aunque ya veremos cómo en esta jornada su evolución es escueta y su construcción como héroe trágico no la podemos entender si no es mediante el conocimiento del mito bíblico.

la enorme importancia del concepto de pecado y del mal, para la trama de *Los cabellos de Absalón*. No sólo eso, David peca de lujuria pero también desobedece uno de los diez Mandamientos divinos (dos de hecho): “No cometerás adulterio” y “No desearás a la mujer del prójimo”, con el extra de la prohibición: “No matarás”. Parece que David es culpable pero en el pasado que no asoma en la obra, aunque el espectador conoce la causa, culpable por sus pecados pasados, y como dice Iván Fernández Peláez: “David es culpable por sus pecados anteriores, especialmente por el adulterio con Betsabé y el asesinato de Urías. Los acontecimientos de la obra constituyen un castigo divino por esta culpa y la tensión trágica proviene de la conciencia que David tiene de su culpabilidad.” (“La razón de estado en...”, 2003: 109). No omitamos que la crítica lo ha considerado la figura trágica de la obra, mientras que otras posturas no lo ven así:

Algunos consideran que David es [...] culpable de su desgracia, corriente que tiene como principal representante e iniciador a Gwynne Edwards. Según éste, David sería culpable por exceso de compasión, sus sucesivos perdones son la causa de los acontecimientos trágicos: su amor por Amón es excesivo [“Calderon's *Los cabellos de Absalón*: A Reappraisal”, 1971: 224-27] lo que causa un conflicto entre el papel de padre y el papel de rey. El perdón de Amón precipita los acontecimientos trágicos, causa el endurecimiento de Tamar y el asesinato de Amón por Absalón. El nuevo perdón, esta vez a Absalón, es finalmente la causa de la rebelión (229). Ruiz Ramón también considera a David culpable, aunque coloca su culpa en un pasado que no aparece en la obra, pero que los espectadores con certeza tenían presente. [...] Esta línea iniciada en “En torno al sentido trágico de *Los cabellos de Absalón*” (1975) continúa en *Calderón y la tragedia* (1984), obra en la que *Los cabellos de Absalón* se inserta en la lectura general de la tragedia calderoniana como tensión entre libertad y destino (1984: 62). Por el contrario, otro grupo de críticos, encabezados por Helmy Giacomani (“El rey David en *Los cabellos de Absalón*”, 1975), consideran que David es inocente y representa la figura ideal del cristiano y del perdón. La figura de David era considerada como un tipo de la de Cristo, una concepción que aparece claramente en la obra de Calderón en momentos como la huida por el Monte de los Olivos, en los que David aparece perseguido, sus súbditos le tiran piedras y le hacen reproches, pero él se resigna, perdona y lo acepta todo; David representa la actitud cristiana por excelencia, poner la otra mejilla, una simbología de amplia tradición, como demuestra Víctor Dixon (“El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*”, 1976) presentando gran cantidad de citas devocionales, exegéticas, patristicas, etc. sobre la ejemplaridad de la figura de David. La responsabilidad de la tragedia no recaería en David sino en sus hijos, que se comportan de forma egoísta e inmoral. La interpretación

más desarrollada e interesante dentro de esta corriente es probablemente la de M. Gordon, que señala que la tragedia se produce porque David actúa de forma cristiana en un mundo caído e imperfecto. Sus hijos responden como lo hacen y causan desgracias porque representan la naturaleza humana dominada por el pecado. La tensión trágica se produce al representar David el ideal cristiano en un mundo de pecado, aun siendo consciente de que tal postura está destinada a fracasar: "It is this contrast between the Christian ideal and the realities of human nature that lies at the heart of Calderon's play and is the source of its tragic effect; [...] this theme is the tendency of man's passionate and unruly nature to nullify Christian ideals, here represented by David." ("Calderon's *Los cabellos de Absalón: The Tragedy of a Christian King*", 1980: 394; 400). El conflicto no es de resolución sencilla, ya que las dos posturas tienen argumentos sólidos: desde un punto de vista moral y teológico, David es claramente inocente, su actuación es irreprochable no sólo como padre sino como buen cristiano. Indudablemente la asimilación tipológica tradicional de la figura de David a Cristo también debía estar presente en los espectadores. Sin embargo, desde un punto de vista puramente dramático, David es culpable. Él es el responsable del desarrollo trágico de la acción, con una cadena de acciones que para más claridad se repiten sucesivamente: su perdón a Amón lleva a la acción trágica del asesinato de éste (efectivamente la primera rebelión de Absalón y su primer paso hacia la corona, ya que sobre todo está eliminando al heredero que le precede); siguiendo exactamente la misma estructura y desarrollo, perdona de nuevo, esta vez a Absalón, lo que hace posible la rebelión final." (Fernández Peláez, "La razón de estado en...", 2003: 109-110).

La larga pero esclarecedora cita nos dilucida las posturas diversas, no debemos desacreditar ni una ni otra. A pesar de que hay pocas pistas para realizar una construcción adecuada del personaje, la obra en su conjunto presenta los informes necesarios para construir una figura trágica de David dentro de la obra y en el marco de referencia que ofrece la misma, podemos aventurar una construcción trágica evidente. Si queremos considerar a David como figura trágica debemos evocar al mito bíblico, pues con esta noticia podría concebirse como tal, y no necesariamente con los pocos informes y el escueto progreso que da el drama. Lo que lo hace una figura trágica es la conciencia de los pecados que ha realizado fuera del tiempo de la obra.

Sin meternos en complicaciones, veamos cómo se desarrolla el personaje en la jornada I. David vuelve victorioso de su empresa bélica contra el pueblo moabita y es recibido por todos. Su carácter se refleja en las palabras a su familia: "Queridas prendas mías,/ báculos vivos de mis

luengos días,/ dadme todos los brazos.” (I, vv. 17-19). En sus hijos deposita las esperanzas tanto de su vejez, la armonía de su reino y el poder político de la misma. De esto se desprende el primer móvil que persigue como sujeto actante: después de la guerra busca para sí, para su familia y para su reino la concordia y la fraternidad, dejar atrás los errores e iniciar una época de armonía, su objeto. Lo impulsa la búsqueda de la unión familiar mediante la conservación del poder del gobierno como un destinador que mueve sus deseos y motivaciones, pues como dice Ubersfeld: “[...] la casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático. Y ello es válido incluso en el caso de que lo que figure como destinador sea una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto.” (1998: 53). Nuevamente se nos presenta un triángulo “psicológico” que une al sujeto con el objeto mediante la inserción del destinador donde, como lo explica Ubersfeld, la ideológica es parte de la psicología en la relación que une al sujeto con el objeto elegido, de su deseo por éste, lo cual está en estrecha dependencia con lo ideológico. (Entendamos “ideológico” como aquello que sirve para un objetivo determinado desde la perspectiva exclusiva del sujeto, lo que lo mueve hacia el deseo de obtención). Este triángulo suele servir para motivos individuales del sujeto, pero no siempre es así, como en el caso de David, donde su eje ideológico también toca la capa social, que sale beneficiada mediante la obtención del deseo del sujeto: si se obtiene la armonía familiar, igual la del reino.

A todos y cada uno de sus deudos les dice palabras cariñosas. Al darse cuenta que falta Amón pregunta por él, a lo que Adonías, Salomón, Absalón y Tamar no saben qué decir, David teme lo peor: “[...] una pena imaginada/ es más que acontecida.” (I, vv. 65-66). Aquitofel es el único que confiesa: “Amón, tu hijo, señor, ha muchos días/ que ha dado en padecer melancolías/ y tristezas [...]” (I, vv. 87-89). David prefiere ver enseguida a Amón en vez de descansar del viaje. Al verlo acongojado le increpa, pues él es el heredero directo:

Un príncipe que heredero
es de Israel, cuyo heroico

valor resistir debiera
constante, osado y brioso
los ceños de la fortuna
y del hado los oprobios,
¿tanto a una pasión se rinde,
tanto que a una pena que absorto,
confuso, triste, afligido,
no les permite a sus ojos
la luz del día, negando
la entrada a los rayos de oro?
¿Qué es esto, Amón? Si de causa
nace tu pena, no ignoro
que podré vencerla yo:
tuyo es mi imperio todo,
dispón del a tu albedrío,
desde un polo al otro polo. (I, vv. 153-170)

Para obtener la armonía familiar primero debe sacar del trance melancólico a su heredero directo. Este es otro objeto inmediato, el consuelo de Amón es el principal propósito, para ello necesita dilucidar qué es aquello que le sume en la melancolía. Con esta incógnita se queda David, pues ordena dejarlo solo con el fin de: “[...] volver/ a hablarle a solas, lo otorgo;/ que quizás no se declara/ por estar delante todos.” (I, vv. 199-202). Esta dilucidación se transforma en el impulso de su deseo por el amor filial, por eso es un destinador que mueve sus acciones piadosas. El objetivo principal sigue siendo la búsqueda de la armonía familiar y con ella la del reino, o sea, el destinatario. A veces es complicado identificar la pareja actancial destinador/destinatario, para explicarla mejor nos valemos de la opinión de Fernando de Toro en su texto: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*: “[...] el primero tiene la función de motivador o propulsor de la acción orientada del sujeto, y el segundo, la de receptor o detentor de la acción de aquel.” (2014: 209). Destinador y destinatario están unidos por un juego de causa-consecuencia, donde la armonía general depende

de la particular en su estructura, como una derivación o efecto que va de lo particular a lo general y viceversa.

La segunda aparición de David, casi al final de la jornada, muestra el modelo actancial anterior, pero con otra función actancial: el ayudante. Entra a ver a Amón y brindarle alivio: “[...] que es no negarme un consuelo/ que vengo a pedirte. [...] Pues sepa/ de qué nacen los extremos/ que te afligen.” (I, vv. 603-604; 607-609). David pretende ofrecerle un remedio a sus penas dándole diversiones y alegrías. Su actitud responde a las recomendaciones médicas de la época para aliviarla, tales como compañías agradables, juegos, música, etc. Robert Burton en su clásico libro *La anatomía de la melancolía* (1621) comenta las principales medidas tanto para su prevención como para su cura.⁹⁴ En estas reconoce la recomendación de divertimentos para aliviar su mal que realiza David:

Pues yo, Amón, diré a Tamar
venga ella misma luego
a traerte de comer,
y mandaré al mismo tiempo
que los músicos te canten,
por ver si así te divierto. (671-676).

David sugiere solaces tales como: buena comida, viandas, música y la presencia femenina de Tamar, esta última solicitada por el mismo Amón. Tamar acude por petición y obediencia a su padre y no por iniciativa propia al sospechar las intenciones de su hermano. Así, sin proponérselo, David se convierte en un factor de la violación de su hija, pues Amón lo usa como instrumento para sus fines. Tamar es una ayudante adecuada a los propósitos de David, pues se vale de ella para obtener el alivio del trance melancólico de Amón. Los pasos que sigue David nos llevan a pensar en una figura cuyo amor desbordado por Amón no es precisamente una virtud, sino un fallo de carácter, pues su

⁹⁴ “Muchos y variados son los medios que filósofos y médicos han prescrito para alegrar un corazón desconsolado, para distraer esas preocupaciones y meditaciones fijas y absortas que tanto molestan a esta enfermedad; pero a mi juicio nada tan presente, nada tan poderoso, nada tan apropiado como una copa de una buena bebida fuerte, alegría, música y agradable compañía.” (Burton, 2011: 286-287).

discernimiento de la realidad puede estar distorsionado por la pasión que siente para con sus deudos. Como veremos más adelante, ese sentimiento desequilibrado, esa cerrazón lo lleva a cometer actos en detrimento de su propia casa. Tal como es el equivocarse y enviar a Tamar con Amón, como la metáfora del lobo y el cordero, donde sólo habrá una víctima de tal suceso. David no ve, porque no quiere ver, porque no es prudente desde la perspectiva de la filosofía del neoestoicismo, que recomienda ser juicioso y nunca actuar impulsivamente, menos siendo un rey, quien debe poseer una cordura y constancia adecuada.⁹⁵ Sabemos que David tiene sobre sí un augurio negativo por el profeta Nathan, un *fatum* que caerá sobre su persona y su casa; no obstante, sus acciones denotan una imprudencia en el proceder y una pasión excedente de piedad y misericordia. Silvio Sirias analiza este sentimiento en “En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*”: “En cada decisión piadosa suya está él completamente consciente de las desastrosas consecuencias que pueden acaecer debido a su acto y, por lo tanto, intenta interceder para evitar los hechos nefastos.” (1987: 262). Esta actitud misericordiosa denota su conciencia y conocimiento del augurio y será la provocadora de las consecuencias y el terrible cumplimiento del *fatum* trágico, pues parece que David con su talante cariñoso pretende evadir el augurio y actúa libremente para intentar evitarlo mediante su comportamiento amoroso. Así, el amor y piedad, que considera puede evitar o evadir el anuncio nefasto, lo lleva irónicamente hacia él. El primer error de esta actitud es mandar a la víctima Tamar con su agresor, de esto partirán todas y cada una de las desgracias como en una cadena de efectos y consecuencias. Ysla Campbell nos recuerda esta premisa con que cuenta el drama:

A pesar de estos antecedentes bíblicos, el David calderoniano considera que un príncipe debe resistir los oprobios del Hado y no rendirse a las pasiones, dado que el hombre tiene imperio sobre sí mismo

⁹⁵ Manuel Mañas Núñez en su edición a *Sobre la constancia* de Justo Lipsio comenta en el estudio preliminar una nota sobre la noción de *constantia*: “El arma del cristianismo en esta guerra contra las pasiones es la constancia, definida como “una firme e inmutable robustez anímica, que no se ensoberbece ni se humilla con las circunstancias externas o fortuitas”, derivadas del juicio y de la recta razón, algo parecido a la ataraxia.” (2010: 39).

y, en consecuencia, puede vencer su propia condición. Esto es, el personaje cree en la existencia de un libre albedrío capaz de transformar cualquier estado interior. (2009: 286).

El neoestoicismo recomienda la prudencia sobre los actos, David pretende ser piadoso pero de forma poco prudente. Piensa que lo único que puede salvarlo a él y a su familia es el amor y la piedad; terrible error, pues es justamente eso lo que desencadenará las acciones y las posteriores consecuencias funestas. El amor se convierte en una pasión negativa y peligrosa, adquiere síntomas de vicio, igual y parecido a un pecado, sin ser necesariamente uno de ellos. Así, David es el causante directo de los acontecimientos posteriores, es culpable por el pecado acontecido en el pasado, en el tiempo mítico, así mismo es el generador e impulsor de las acciones de los demás personajes, pues pone en juego el lugar que ocupa cada uno de los actantes en el tablero dramático. Su desenfreno pone a su hija como víctima, a su primogénito como incestuoso, al hermano como vengador de la injuria de Tamar y a él mismo como protector del ofensor.

Una última tarea realiza David. Toca un clarín y consternado pregunta: “¿Qué nueva salva es aquesta,/ que con marciales acentos/ vuelve a dar voces al aire/ mal respondidas del eco?” (I, vv. 687-690). Entra Semey con soldados y negros etíopes. Vienen de Hiram trayendo riquezas, entre ellas está la profetisa Teuca, a la cual Semey considera como: “[...] esta divina etiopisa,/ en cuya bárbaro acento/ un espíritu anticipa/ sucesos malos y buenos.” (I, vv. 715-718). A lo cual David no ve bien a una pagana profetizando, pues considera que Dios tiene a sus propios profetas y la legitimidad de tal suceso:

[...]
pues has pensado que puedo
tener por grandeza yo
yo en mi palacio agoreros.
Dios habla por sus profetas:
el demonio, como opuesto
a las verdades de Dios,

habla apoderado en pechos
tiranamente oprimidos:
y así, destierra al momento
esta torpe fitonisa
de mi corte; [...] (I, vv. 719-734).

En dos pasajes bíblicos aparece la actividad de los profetas en trance, en *I Samuel*, X, 5 y el capítulo XIX, 20, nos lo recuerda Rodríguez Cuadros en una nota al pie de su edición a la obra:

[En el capítulo aludido] Saúl envía a gente para prender a David y Samuel, y *viendo a la tropa de profetas profetizando, con Samuel a la cabeza, se apoderó de ellos el espíritu de Yavé y pusiéronse ellos también a profetizar*. [sic.] Estas actuaciones en pleno paroxismo pueden interpretarse como profecías de sentido perverso, pudiéndose traducir en una literalidad peligrosa. De ahí [...] el rechazo de David hacia Teuca, calificándola de agorera. (1989: 164).

La desconfianza con que David ve a Teuca, indica una suspicacia para todo lo que huele a pagano, prefiere no escucharla, momento en que es poseída por el espíritu de la profecía revela un augurio a cada uno de los asistentes, vaticinios que su cumplirán irremediamente.⁹⁶ ¿Tal vez este evento puede ser una nueva pista indicativa del perfil imprudente de David? ¿Podemos considerarlo así? Si bien a todos los asistentes se les predice su futuro y pueden tener la opción de elegir sus arbitrajes a favor o en contra del mismo, David simplemente opta por ignorar el anuncio desacreditándolo, un hecho impulsado por su libre albedrío. Y es que Calderón da el don de la profecía a una negra pagana y esto genera desconfianza por su asociación con lo prohibido y el mundo demoniaco:

Aun suponiendo que el espectador de los Siglos de Oro conocieran bien el texto bíblico, el hecho de sustituir al profeta Natán [sic.] por la pitonisa etíope negra daba un mayor margen al juego del libre

⁹⁶ David, conocedor de las leyes de Jehová, rechaza a quien va a ser la portadora de una serie de presagios sobre su familia y sus colaboradores más cercanos, relacionándola directamente con las fuerzas del mal. En el Levítico leemos: “Y el hombre o la mujer que evocare espíritus de muertos o se entregase a la adivinación, ha de morir: serán apedreados; su sangre será sobre ellos.” (20:27). No obstante, curiosamente, ni su familia ni los integrantes de la corte piensan como el rey. Todos la consultan directa o indirectamente, ya sea con la convicción de que dice la verdad o con la duda; [...] El dramaturgo no puede variar o ir en contra de lo escrito en el *Antiguo Testamento*: sus protagonistas nacen predestinados. El problema que se presenta es, pues, cómo dotar de libertad a personajes condenados por Dios.” (Campbell, “Funciones adivinatorias...”, 2002: 126-127).

albedrío, tanto por el simbolismo de sus predicciones, como por su asociación con el Demonio y el odio. El hecho de darle esta caracterización y colocarla fuera de las leyes de Jehová, permitía anteponer una duda ante lo predicho [...] o simplemente que los personajes predestinados tuvieran la posibilidad de actuar bajo las normas de su propia conciencia otorgada por el dramaturgo. La simple enunciación del castigo de Jehová hubiera dado por adelantado el final de la tragedia pues era inquebrantable aunque, como sostiene Ruiz Ramón, lo que interesa era la manera en que se cumple el destino. De esta forma, siendo negra, bárbara e impía, cabía siempre la posibilidad que la adivinadora estuviera loca o equivocada, pues el Demonio, en muchas ocasiones, se sirve del engaño. Además, su comportamiento de rasgarse las vestiduras, también prohibido por el Levítico, permite la duda sobre sus predicciones. (Campbell, "Funciones adivinatorias...", 2002: 128).

A David, Teuca no le predice nada, pero su albedrío decide no escuchar una "posible" comprobación y nueva evidencia de la maldición de Jehová. Él prefiere no mezclar el mundo judaico con el pagano, pues ya participa de la profecía de su dios y parece no necesitar más, ya que considera que sus arbitrajes son adecuados. La idea hay que tomarla con tiento, aunque puede evidenciar su carácter imprudente y nos sirve para justificar nuestra idea.

Sumando todos los acontecimientos que han sucedido hasta ahora, y si consideramos los datos históricos, míticos y contextuales, podríamos decir que también David tiene una *hybris* personal, determinada por el exceso de amor y la imprudencia, cegado por su "pasión" particular. Parece que también existe una desmesura en la piedad. Aquí la *hybris* es el amor.

Tamar como David son personajes que, si bien tienen poca presencia en la trama, son importantes productores de acciones, pues funcionan como perfectos conectores de las relaciones actanciales, aunque sus apariciones no sean tan explícitas como sucede con los demás, esto responde más al ritmo interno de la acción y al mismo ritmo de la construcción misma de cada uno de los personajes. Su desarrollo tendrá cambios e importancia más relevante en la jornada II, donde Tamar deja de ser una víctima al servicio de la acción y teje su propio destino, tomando más participación en su desenvolvimiento como personaje femenino y David continuará con la serie de

acciones que lo llevan a la desgracia, aunque insista y opte por una misericordia que se parece más a un yerro, un error o un pecado.

2. Jornada segunda. *Hamartia*.

2.1. Soberbia, ira y ambición de Absalón.

Independientemente de la obra que analicemos, cada personaje en la trama tiene su propio ritmo de construcción. Si bien Amón da grandes pasos en su formación como sujeto actancial-dramático, no sucede lo mismo con David, Tamar o Absalón. Éstos se edifican de manera paulatina, pues la acción así lo exige. De esta forma, si en la jornada anterior Absalón ofrece muestras fehacientes de sus móviles y motivaciones de su *êthos*, en la siguiente pone en acción estas tendencias que han sido asentadas con miras a la realización de sus objetivos particulares. Esta lleva a una evolución del personaje y un progreso en la red de situaciones en las que todos están involucrados.

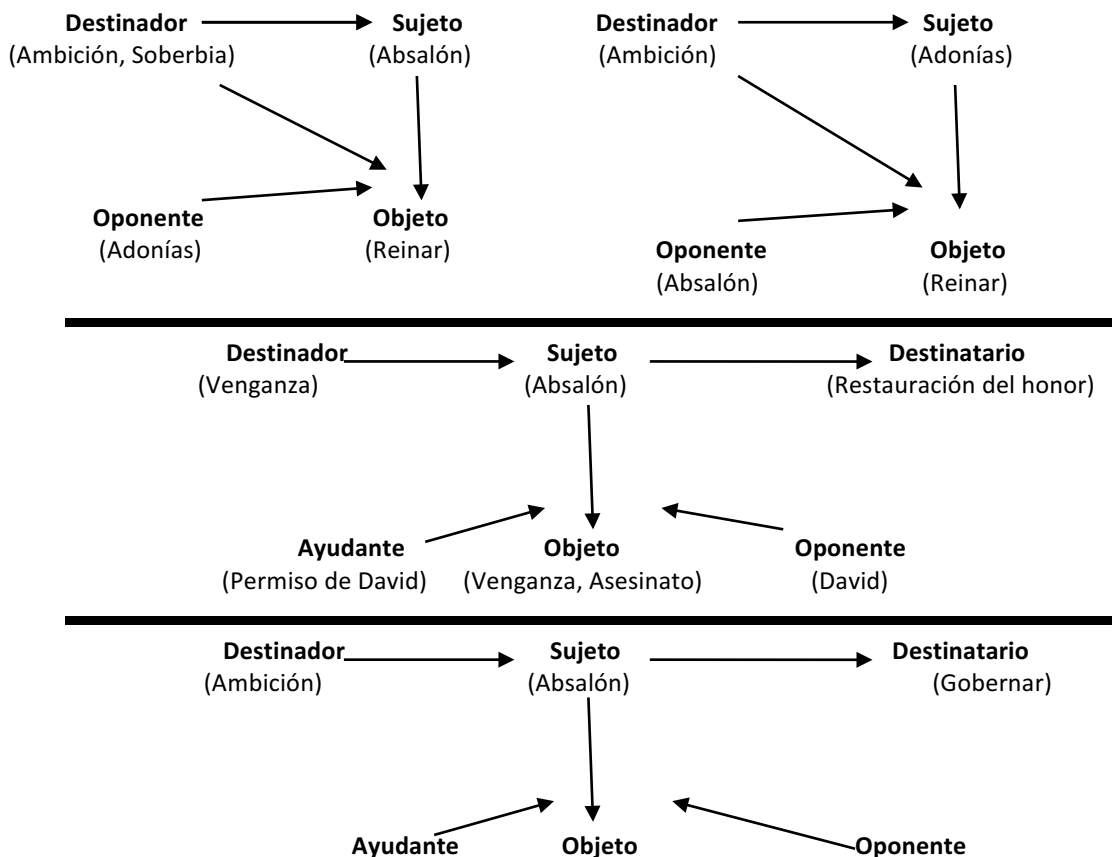
Absalón teje una red de relaciones actanciales con varios *dramatis personae*; sin duda en este acto segundo se aprecia mucho más su acción y participación, ya que pone en acto aquella voluntad y deseo que había anunciado antes. Prácticamente se desenvolverá con todos los protagonistas que tienen una injerencia importante en la acción primordial, empezando con Adonías, después con Amón, Tamar y David. Tal es su grado de movilidad en este momento.

Quisiéramos, antes de dar inicio, recordar que esta jornada II es la que retoma Calderón del acto III de la comedia de Tirso *La venganza de Tamar*, el cual, como ha sido dicho en la introducción, es casi idéntico. No obstante, aparecen ligeros aunque significativos cambios, retoques y supresiones que a Calderón le parecieron pertinentes, mismos que sirven como un juego de reacomodo de la acción “copiada” para sus propios fines dramáticos. Los arreglos realizados son significativos, pues ayudan a reacomodar la pieza para darle un final y resultado particularmente

calderoniano. Así, no se debe hablar necesariamente de un calco, sino de una reelaboración pertinente y adecuada a los fines prácticos donde aparece la pluma y el estilo de nuestro dramaturgo.

Antes de iniciar con los modelos actanciales, recordemos un poco qué mueve los actos del sujeto como propulsor de su acción orientada hacia un objeto particular, o sea, lo que funciona como destinador. Existen cuatro factores principales por los que orienta su actuar: en primer lugar está la soberbia, después la vanidad, la ambición y la envidia, todas fallas de carácter para un príncipe aspirante a gobernar y al mismo tiempo muestras del mal que lo agobia. Estas particularidades, que en la primera jornada son anunciadas y quedan como aspiraciones pretenciosas, se ven efectuadas en acciones en la segunda, pues comienza a aparecer una intencionalidad en sus causas para optar por el rumbo de su progreso dramático y línea evolutiva.

Hay tres modelos actanciales que se desprenden. Iniciemos apuntándolos:



(Asesinato de Amón)

(Heredar el reino)

(Amón)

Al inicio se presentan dos triángulos actanciales “de espejo” pero con un elemento más, el oponente, que en ambos casos es el antagonista opositor que estorba a sus deseos y donde la acción de los dos sujetos presenta los mismos objetos y parecidas motivaciones o destinadores. En la primera escena Amón desprecia a Tamar, en la segunda aparecen Absalón y Adonías metidos en una discusión por la herencia del reino de Jerusalén, donde lo que se destaca es la ambición en sus sendos discursos, se demuestra con los siguientes diálogos:

Absalón. ¿Tú pretendes reinar, loco, villano?

¿Tú, muerto Amón del mal que le consume,

subir al trono aspiras soberano

que en doce tribus su valor resume?

¿Qué soy, no sabes, tu mayor hermano? (II, vv. 1082-1086).

[...]

Adonías. De tu belleza ser el rey procura:

déjame a mí Israel, que haces agravio

a tu delicadeza, a tu blandura... (II, vv. 1114-1116).

Los deseos de Adonías surgen de la imposibilidad de Amón para gobernar en este momento, recordemos la severa enfermedad de melancolía en la que está sumido. Ven como una oportunidad la enfermedad de su hermano y pronuncian su deseo de gobernar sin disimulo. Adonías lo acusa de soberbio y vanidoso, males que estorban a aquel que pretende gobernar:

Redujeras a damas tu cortejo,

a trenzas tu corona y a un estrado

el solio de tu triste padre viejo,

las armas a la Holanda y al brocado:

por escudo tomaras un espejo

y de tu misma vista enamorado,

en lugar de la espada, a quien me aplico,

esgrimieras tal vez el abanico. (II, vv. 1098-1105).

Las palabras de Adonías nos llevan a pensar que él también ostenta el pecado de la ambición como Absalón. La causa de la acusación nos confirma los vicios de carácter de Absalón, y por los cuales lo reconocemos, mismos que también son una ofensa a su hombría y agravio a su capacidad de gobernar. Absalón se defiende aludiendo a que precisamente la belleza lleva a un buen gobierno:

Cierra, villano, el atrevido labio;
que el reino se debía a la hermosura,
a pesar de tu envidia, dijo un sabio:
señal que es noble el alma que está en ella,
que el huésped bello habita en casa bella.
Cuando mi padre al enemigo asalta,
no me quedo en la corte, dando al ocio
lascivos daños, ni el valor me falta
que con los hechos quilatar negocio.
[...]
Mas, ¿para qué lo que es tan cierto he puesto
en duda con razones? Haga alarde
la espada contra quien te has descompuesto,
verás si, por hermoso, soy cobarde. (II, vv. 1117-1125; 1130-1133).

Varios aspectos se desprenden de esta tirada. En primer lugar acusa a Adonías de envidioso, defecto que ya habíamos apreciado en él en la anterior jornada;⁹⁷ por ende, no ve sus mismos defectos reflejados en los demás. No posee una evaluación moral de sus actos, pero si observa el comportamiento negativo en los otros en quienes percibe su propio pecado, aunque no en él mismo. Este sentimiento surge de un defecto moral más arraigado en su carácter: la soberbia. Como se ha mencionado, en línea significativa, la soberbia de Absalón emana de su vanidad, misma que nace de su belleza física. Al sentirse dotado de gracia piensa que cualquiera que le señale un defecto

⁹⁷ Recuérdese la envidia de Absalón por el cariño de David al momento de profesárselo a Amón, *vid.* modelo actancial segundo de la primera jornada referente al análisis de Absalón (*vid.* “2.1, Absalón y la envidia fraternal”).

tiene envidia de su hermosura. Con este sentimiento acusa a Adonías del pecado de la envidia sin percatarse que él es portador de este mismo mal,⁹⁸ aunque puede decirse lo mismo de Adonías.

En segundo lugar aparece la nota neoplatónica a la relación entre belleza y bondad o bien. Rodríguez Cuadros dice: “Las referencias son ya de rango tradicional en cuanto a la confusión belleza/bien o bondad que, desde los textos platónicos, desarrolla la patrística en Dionisio Aeropagita, san Agustín o santo Tomás” (Intro., 1989: 184). La cita sólo anuncia cuál es la herencia de esta tradición filosófica sin explicar su relación con el texto. Para entenderlo remitimos a Alexander Parker en *La filosofía del amor en la literatura española*:

La filosofía de Platón sobre el amor se basaba en el ascenso de lo material a lo inmaterial, un ascenso en el que la mente es impulsada hacia arriba por el amor a lo bello. A partir de la belleza de los objetos materiales la mente se ve conducida a la belleza de los cuerpos humanos, de ahí a la belleza del bien, luego a la belleza de las ideas y de ahí al conocimiento y el amor de la belleza absoluta, que es Dios. (1986: 61-62).

Esta explicación es más convincente. Si lo relacionamos con las palabras del personaje estimamos que su alusión a esta filosofía la realiza de forma conveniente, ya que para él su belleza lo puede impulsar a actuar bien, por ende a ser un prospecto a buen gobernante. Según su apreciación, su belleza no lo puede llevar a estar equivocado, al contrario, lo conduce a actuar de manera bondadosa. Es un acto de soberbia (pecado que ya se había observado en su carácter, *vid.* modelo

⁹⁸ Como se ha visto, la envidia de la que se cree siempre acosado Absalón, proviene de un acto de la mirada, como lo dice Covarrubias: “*latine INVIDIA, de in et video, es quia male videat*; porque el envidioso enclava unos ojos tristazos y encapotados en la persona de quien tiene envidia, y le mira como dicen de mal de ojo. (*sub. voce*: Envidia. Covarrubias). Absalón se cree siempre afrentado y acosado de este pecado, como una víctima inocente por el don de la belleza que posee, piensa que cualquier señalización a su persona nace necesariamente de un sentimiento de envidia hacia él. Para el personaje los demás están celosos y envidiosos de su belleza pues cualquiera que lo “vea” será consumido por este pecado. De esta forma se cree el centro de atención de cuantos le rodean, por tal, disminuye al otro y se engrandece así mismo en un acto de soberbia (nuevamente). Justifiquemos lo anterior con una cita de Jesús Ferrero en su libro *La experiencia del deseo*: “El que padece la envidia como pasión [...] sólo ve lo que desea [...] él mismo se reduce a ceniza cuando mira en parte porque la mirada de la envidia achica y convierte el envidioso en un nudo de deseo vacío de cualquier otra sustancia y hasta de cualquier otra materia.” (2009: 154-155). El acto de reducción lo realiza Absalón, convirtiendo a los demás en entes llenos del deseo de lo que él posee, convirtiéndose en un ególatra consumado. Lo que dice Absalón es en respuesta a las afirmaciones malintencionadas de Adonías.

actancial 1, jornada I) entendida como una de las pasiones que lo mueven a actuar. En una línea lógica de acción, Absalón va de la soberbia a la vanidad narcisista y de la acusación de su hermano menor de envidioso a la ira que vemos enseguida. Salta a la vista las diferentes gamas en que se ve reflejado el mal. Puede ser un vicio en el carácter, un desenfreno en el parámetro moral, un error en el momento de optar (en muchas ocasiones voluntario, al menos en lo que ha tragedia áurea se refiere, como se ha analizado en la introducción) o un pecado capital, pero todos y cada uno tienen implicaciones y consecuencias que nacen a partir de la *culpa trágica*, que implica la libertad humana, una constante en el pensamiento dramático calderoniano.⁹⁹ Aunque no es tan sencillo, estaríamos situando a Absalón en el lugar de un personaje perverso, reprobándolo sin entender cuál es la situación con sus hermanos. La pugna surgida es la obvia entre nobles enfrentados al dilema de quién sería el siguiente en la línea sucesiva para gobernar, si bien es cierto que Absalón posee los males y pecados de los que se le acusa, también es cierto que presenciamos una típica pelea ante la incógnita que enfrenta cualquier príncipe aspirante. Por ello al aludir al carácter o *êthos* debemos referir al “carácter medio” Aristotélico. Hemos resaltado los vicios y pecados de los que es partícipe y cómplice cada uno de nuestros protagonistas. No obstante, si sólo enfocamos la mirada en el mal como fenómeno dictaminador de actos humanos estaríamos realizando un discurso de signo moral, un análisis desde una aproximación maniqueista donde se rastrearían aquellos principios absolutos que conducen a los personajes a realizar el bien o el mal. Tal postura no es apropiada. Los protagonistas no son completamente buenos ni malos. Absalón es un personaje bueno, de particularidades positivas y alcurnia como lo es un príncipe, pero al mismo tiempo es similar al denominador común por su falibilidad, que se equivoca y yerra con toda la culpa moral que implica,

⁹⁹ Ruiz Ramón ha analizado de forma pertinente esta constante calderoniana, introducimos aquí una nota para aclarar a qué referimos: “En todo caso, no hay nunca, por parte del dramaturgo, negación o anulación de la libertad humana de sus personajes. La caída del héroe es causada por la misma libertad en su propio centro operativo. La culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, precisamente por ser libre.” (“El héroe trágico en...”, Audio-Conferencia, 1977).

como nos lo hace ver la percepción moderna de Hauser. Sucede que existe una simultaneidad entre el bien que puede provenir de la alcurnia del personaje y el mal que emana de sus rasgos humanos y pasionales; de ambos aspectos se nutre el *êthos* trágico que siempre oscila entre el cielo y el infierno.¹⁰⁰

Cuando el personaje actúa entre lo bueno y lo malo (reiteramos: en un *êthos* moderno), donde parece incidir en “el mal” como una condicionante para que el conflicto trágico pueda edificarse, se produce un juego donde sus deseos y pasiones se anteponen, al sobrepasar su razonamiento, y donde la característica propiamente humana del mal condiciona la situación del conflicto trágico. Sin embargo, en la tragedia calderoniana la situación ideológica que genera el mal contiene un trasfondo religioso cristiano, por medio del cual se justifica y se explica la experiencia del mal en los temperamentos de los personajes y su íntima relación con la transgresión de las normas, el pecado y la moral establecida. De esta forma debemos entender y analizar las acciones trágicas y los *modus operandi* de la conducta de los protagonistas.¹⁰¹

Lo antes dicho está ligado al concepto de pecado como lo concibe el mundo judeocristiano. Por ello, volvamos ahora a la ira. En esta jornada será elemento motivador del actuar del personaje. Ya lo apreciaremos a lo largo de la jornada. Por ahora queda patente en el momento en que Absalón

¹⁰⁰ Según Gentili y Garelli: “Dicha simultaneidad se concreta en la capacidad de no romper el vínculo que une el «carácter» (*êthos*) del personaje con la manifestación de una «potencia del más allá» (*daimon*). Es decir, supone garantizar siempre la lectura simultánea, y en ambos sentidos, lo que Vernant [J.-P. Vernant “Tensiones y ambigüedad en la tragedia griega”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2008], considera la máxima trágica por excelencia, el dicho de Heráclito (22B119 DK): *êthos anthrhopoi daimon*, ‘el demonio es el carácter del hombre’, pero también: ‘el carácter es el demonio del hombre’. Esta duplicidad, según Vernant, es necesaria para que haya tragedia.” (2015: 81-82).

¹⁰¹ “[...] en muchas de sus obras los dogmas y los valores fijados por el concilio de Trento están muy presentes y en algunas constituyen el alma de la acción dramática. [...] don Pedro creía en cuanto enseñaba la Santa Madre Iglesia. No era, no podía ser un ateo. En su entorno carecía de sentido plantear esa disyuntiva. La religión encerraba en el siglo XVII muchos fenómenos distintos y complementarios, aunque también contrapuestos y a veces contradictorios; una máquina administrativa (a la que acabó perteneciendo, a pesar de su resistencia), un conjunto de ritos que marcaban el paso del existir, unos dogmas esotéricos para una larga tradición escolástica había tratado de relacionar... y una concepción moral que se sustentaba sobre la noción judeocristiana del pecado original como justificación de la existencia del mal, el dolor y la muerte.” (Pedraza Jiménez. *Calderón. Vida y teatro*, 2000: 66-67).

amenaza a su hermano con sacar su espada para entrar en reyerta, a lo que contesta Adonías, cauto pero sarcástico: “Por adorno no más te la habrás puesto:/ no la saques, así el amor te guarde;/ que te desmayarás si las ves fuera.” (II, vv. 1134-1136). Ambos se amenazan con sacar las espadas para atacarse consumidos por la ira de sus insultos. La ira como pecado es, en sí misma, más que un conato de valentía, es una fuente de debilidad al hacer perder el control mediante la rápida acción, así nos lo explica Marina en su *Pequeño tratado de los grandes vicios*: “Hay un componente en la ira que la emparenta con la energía, lo que convierte la debilidad en un antónimo de la cólera.” (2011:89). Como toda pasión desbordante, la ira connota una pérdida de la razón pues: “Quien sucumbe a la ira padece «fuera de sí», entregado a algún otro, a un tiránico dueño interior que le priva del entendimiento y de la voluntad.” (Remo. 2013:13). La ira, nacida de un, como dice Covarrubias: “[...] súbito furor” (*sub. voce.*: Ira) afecta al ofendido quien recurre a la pronta venganza mediante el acto de una locura momentánea. Hay una perturbación anímica derivada de las pasiones que afecta al autodomínio y la razón recta.¹⁰² La espada o el arma, con que se agreden nuestros personajes, funciona de manera metafórica a Justo Lipsio para ejemplificar el embate de las pasiones, dice: “[...] no debemos huir de la patria, sino de las pasiones; y tenemos que fortalecer y conformar el ánimo de tal forma que encontramos la quietud entre los desórdenes y la paz en medio de las armas.” (2010: 93). La alusión bélica de la figura del arma refiere a calmar mediante el juicio el ímpetu que prodiga el pronto impulso (en este caso de la cólera que produce el pecado de la ira), cosa que no sucede ni con Absalón ni con Adonías, que se dejan llevar por una pasión e ímpetu perturbado por el furor, convertido en pecado de ira.

¹⁰² Ya Justo Lipsio ofrece su definición de *recta razón* en *Sobre la constancia*, anoto la siguiente cita con el objetivo de entender de qué se está hablando: “En cuanto a la recta razón, no es otra cosa que el juicio y el entendimiento verdaderos sobre las cosas humanas y divinas (en la medida en que éstas nos afectan). Su contrario es la opinión, entendida como el juicio fútil y falaz sobre estas mismas cosas.” (2010: 101). Por ende, aquello que perturba el ánimo son las pasiones que turban la justa razón, según lo entiende Lipsio.

Así, ambos son sujetos actanciales son de similares motivaciones y objetos bien precisos, cuyo oponente es el contrario inmediato. La motivación de los sujetos o destinatario es la ambición por gobernar el reino, aunque en el caso de Absalón también lo es la soberbia. De esta forma acudimos a la expresión de los pecados de Absalón expuestos no ya para sí mismo en el *aparte* (como sucede de forma constante en la jornada I), sino dichos ante un interlocutor que persigue idénticos motivos. Es evidente que lo que mueve sus deseos y actos es el pecado, ya sea la *soberbia*, la *vanidad* o la *ira*, todo unido a la ambición desmedida. Esto nos lleva de forma inmediata hacia la evolución en la construcción del personaje trágico. Hay un innegable desenfreno en la percepción que mueve su comportamiento, una *hybris* entendida como orgullo excedido, insolencia o descomedimiento que lo lleva a actuar negativamente. Se teje una red de situaciones en su carácter la cual posee la línea directriz de la realización del mal y el pecado en su más amplio alcance, pues va de la soberbia (vanidad), a la ira (agresión), sin olvidar su avidez y deseo de poder, ya que es este elemento lo que detona su actuar impulsivo. De hecho, la *hybris* tiene una connotación con la violencia y la insolencia, con la demasía: “El verbo griego *hybrizein*, que aparece en Homero, significa desatarse, desenfrenarse, [...] significa violencia e insolencia desenfrenada [...]” (Kaufmann, 1978: 114). El escaso juicio que el Absalón ejerce en el ejercicio de sus acciones -criticado por la filosofía neoestoica, la cual opta por una justeza, prudencia y constancia- remiten a un personaje envuelto en una *hybris* peligrosa, misma que lo puede conducir irremediabilmente a un error trágico, un error nacido de sus propias acciones libres y de una lucha entre la pasión y la razón como una paradoja trágica, nacida de la ausencia de autocontrol. Pareciera que el juicio humano de Absalón es burlado por sí mismo y de igual manera es vencido por su propia pasión, aunque siempre va a actuar mediante un acto de libertad, así nos lo hace saber Ruiz Ramón en una conferencia dada en 1977: “[...] no hay nunca, por parte del dramaturgo, negación o anulación de la libertad humana de sus personajes, la caída del héroe es causada por la misma libertad en su propio centro operativo.

La culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, precisamente por ser libre.” (Audio-conferencia. "El héroe trágico en...", 1977). La ambición por el poder, por la que opta libremente Absalón, nace de su soberbia y orgullo desmedido, esta alienación lo hace creerse y saberse digno legatario al trono, de igual manera que hace Adonías. Por eso todo aquello que estorbe su deseo será visto como un suceso impertinente. La ambición y avidez son un poder oscuro (como dice Ruiz Ramón. Audio, 1977) que ciñe trágicamente su deseo y hacen de él un personaje enclavado en el error. El deseo de poseer es un impulso que surge de su ansia de dominio que puede estar entreverado con la soberbia y la envidia propiamente dicho. Marina lo explica al hablar de la avaricia:

Llegamos aquí a una de las más profundas pasiones humanas: poseer. El deseo de apropiarse del mundo, de la realidad o de una parte de ella [...] forma parte de este impulso a ampliar nuestras posibilidades vitales. Es un hambre de dominio, de seguridad, de expansión, que puede darse en todos los ámbitos de la vida, por eso se entremezcla con la soberbia y con la envidia. [...] La soberbia, la ambición y el afán de dinero pueden unirse en la pasión por el poder y ser son ella fuente de muchos males. [...] El afán de poder es tan insaciable como el afán de dinero. Ambos se alimentan y fortalecen con los propios triunfos. (2011: 113; 115).

Sería arriesgado el hablar de la avaricia como un pecado más en el personaje; no obstante, las connotaciones que posee el pecado hacen volver los ojos un momento, ya que si existe un vínculo significativo entre la avaricia y la ambición, como lo ve Marina; no obstante, sí resulta, como dijimos antes, una gama más de la realización del mal como una constante en el deseo del personaje y en el centro existencial de su carácter. El deseo poder y de gobernar, siendo ya un príncipe, no lo eximen de ansiar más, esto lo vuelve codicioso, pues es una obsesión de su deseo, ya que: “[...] cuanto más tiene, más desea.” (Covarrubias. *sub. voce.*: Avariento). En otra definición Covarrubias articula ambición con avaricia: “[...] en nuestra común acepción, se toma ambición por una codicia demasiada y diligencia extraordinaria en alcanzar grandes honras y mandos, dignidades y magistrados. Porque los tales ambiciosos van y vienen, vuelven, rodean y trastornan el mundo a fin de salir con sus pretensiones.” (*sub. voce.* : Ambición). Así, el vicio de la avaricia, la ambición y la

codicia poseen cierto margen ideológico que une los términos en un campo semántico por su relación significativa estrecha.¹⁰³ Aunque no olvidemos que todos estos conceptos dan vida al destinador del modelo actancial, motivador cardinal, principal y definitivo.

Catégoricamente podemos aludir aquí a la *Hamartia*, acción errónea o fallo de la razón y las facultades de la *diánoia*,¹⁰⁴ ya que la soberbia y la ambición por el poder ciega la razón, lo cual motiva un error evidente que será fuente de males posteriores. Parece que la *hamartia* puede tener diferentes significaciones y no sólo se aplica a un solo acto o denota un error:

[...] debido al desconocimiento de determinadas circunstancias, [...] No obstante, la palabra también puede aplicarse con menos precisión a un error debido a una ignorancia inevitable. Una tercera acepción designaría un acto que es consciente e intencional, pero no deliberado; por ejemplo, un acto cometido en momentos de ira o pasión. [...] como [otra acepción es] un defecto del carácter, diferente a una falta o error aislado, por una parte, y del vicio basado en un deseo depravado. Este uso, aunque escaso, todavía es aristotélico.” (Kaufmann. 1978: 110).

La *hamartia* posee distintos sentidos y usos que denotan el comportamiento errático del héroe trágico. El sentimiento apasionado y su propensión a la desmesura de Absalón lo llevan a cometer un acto de ira contra su hermano, la cual puede designar una imperfección trágica, ya que nuestro héroe -al igual que el personaje trágico moderno oscila entre la virtud y el vicio, y entre el bien y el mal en el momento de cometer sus actos impulsados por deseos que los sobrepasan. Así, existe una relación estrecha entre la *hybris* y la *hamartia*, casi una relación simbiótica de causa-efecto, pues la desmesura -representada por la gama del mal y la demasía en el comportamiento a la que hemos referido- conduce a cometer un error grave. Aunque en este caso, se equivoca no por ignorancia,

¹⁰³ Stefano Zamagni resume lo que queremos decir de esta manera: “[...] avaricia, pecado capital que raramente se manifiesta como tal. Con frecuencia adopta el aspecto de la avidez, de la codicia, del ansia, de la usura, de la concupiscencia, del hambre de riquezas, de la tacañería y la mezquindad.” (2013: 11). Las múltiples facetas del pecado y del mal se ven reflejadas en este vicio.

¹⁰⁴ La *diánoia* son las facultades intelectuales del juicio, la razón, el entendimiento, la cordura con una fuerte base moral y opuesta a la locura y al delirio pasional.

sino por exceso de confianza y soberbia, en la acepción aristotélica del término, según nos lo dice Bobes, et. al.:

Para Aristóteles el carácter noble del personaje no puede ser ensombrecido por actos deliberadamente malvados o mal intencionados, ya que pretende lo mejor y sus objetivos son positivos, aunque radicalmente se equivoque. Siempre existe la excelencia moral y [...] en la medida en que desconoce, es sujeto de *hamartía*. En sentido socrático, el héroe trágico yerra porque ignora; aún más, persuadido a menudo por su propia excelencia, incurre en una desmesura (*hybris*) por la que debe pagar. [...] lo que le falta [al héroe trágico] es la correcta interpretación de la situación y de sí mismo; el héroe es un desconocedor, uno que se equivoca: esa es la laguna de la excelencia del héroe. (2003: 113).

Ese equívoco que ve Bobes es por donde se filtra el hecho insensato de la desmesura usada por la interpretación moderna, que nos ayuda a identificarla con el dejo del mal en el personaje trágico moderno (reiteramos) donde, como nos propone la acepción del término según Kaufmann: “[es un] vicio basado en un deseo depravado.” (1978: 110). Para el crítico, hay un vicio corrompido y degenerado, o sea, mal intencionado y que trae cierta media de “malevolencia” (me atrevo a sugerir) mediante el cual efectúa sus acciones. Hasta aquí parece que el análisis nos lleva a considerar a Absalón como un perverso inclinado hacia el mal, recordemos que sólo está defendiendo lo que cualquier noble reclamaría en su lugar, por otro lado, sólo hemos trabajado con lo que nos ofrece hasta este momento el dramaturgo, veamos su evolución posterior.

Absalón y Adonías no llegan a agredirse físicamente pues llega David acompañado de Salomón y no tienen otra que ocultar sus deseos agresivos disimulándolos. Aquí el fingimiento se vuelve constante, cosa que sucederá de la misma manera en el momento de ponerse la corona de su padre, Absalón dice al interrogarlo David: “La caza que del ocio nos defiende,/ nos convida a buscar las soledades:/ [...]” (II, vv. 1150-1151). Disimular y fingir es otra cualidad negativa de Absalón que, claro, tiene una relación con el hecho de mentir. Empero, Adonías no está exento de esto, también incurre en la misma falta de mentir a su padre, recordemos que ambos se comportan de la

misma manera como lo sugiere el triángulo actancial. El diccionario de Covarrubias nos dice respecto al verbo fingir: “Pero en lengua castellano lo más recibido y usado es tomarse esta palabra fingir por disimular y fabricar alguna mentira, o fingir y dar a entender ser otra persona de la que es, mintiendo en dicho y en hecho.” (*sub. voce.*: Fingir). Son varias las ocasiones en la obra en las que miente o finge, esta es la primera.

En la siguiente escena aparece Tamar acusando a Amón del agravio que ha cometido con ella, Absalón oye todo e incurre nuevamente en ira y emite una amenaza en romance octosílabo en un aparte: “Incestuoso, tirano,/ préstó cobraré Absalón,/ quitándote el reino y la vida,/ debida satisfacción.” (II, vv. 1294-1297).¹⁰⁵ Definitivamente asoma dos de los motivos centrales que genera los motivos de Absalón: la ambición y la ira, representada ésta en la venganza del honor de su hermana Tamar. Sólo que va a usar como pretexto la honra para alcanzar el fin de la ambición por el reino. Esto nos lleva al segundo modelo actancial propuesto, donde el objeto de Absalón es, mediante un severo sentimiento de ira y venganza, que hace el papel de destinador, restaurar la honra de Tamar, mismo que es un destinatario u *obtenedor* virtual del bien que se desea, como lo menciona Ubersfeld (1995), cuya eficacia calmará la ira que ha desatado en Absalón. Aquí es precisamente donde el personaje virtuoso de Absalón asoma, al salir en legítima defensa del honor de su hermana, la justa indignación que siente por lo ocurrido a Tamar. En este momento funge como el hermano protector del honor familiar, por ende, su cólera es, para percepción de la época, digna de admirarse y totalmente justificada, de hecho, actúa dignamente como se espera debería responder un noble ante la deshonra.

¹⁰⁵ Aquí hay una variante calderoniana al acto tomado de *La venganza de Tamar* de Tirso y que observa apropiadamente Rodríguez Cuadros, copio la nota al pie de la crítica aparecida en su edición: “Tirso [...] había escrito: *quitándote vida y reino* (ed. Cit., pág. 415). No me parece baladí la variante calderoniana. Aflora el interés por establecer prioridades en los propósitos de Absalón. Está hablando en *aparte* y, sin rubor, mediatiza su ambición (reino) a través de la venganza de la honra.” (Intro., 1989: 193).

Volvamos, resta definir al ayudante y al oponente, pero antes veamos qué sucede. David llama a Amón para hacerle la reprimenda de la violación de Tamar mientras Absalón se esconde tras un paño, así escucha el perdón que hace David a Amón y se indigna gravemente, en otro aparte surge su coraje y su venganza:

¡Que una razón no le dijo
en señal de sus enojos!
¡Ni un severo mirar de ojos!
[...]
Mas no importa; que yo elijo
la justa satisfacción;
que a mi padre la pasión
de amor ciega: pues no ve,
con su muerte cumpliré
su justicia y mi ambición.
No está bien que reine en el mundo
quien no reina en su apetito:
en mi dicha y su delito
todo mi derecho fundo. (II, vv. 1370-1383).

Aquí Absalón se enfrenta ante la encrucijada del respecto que le debe a su padre y el perdón que otorga al violador, siendo una acción indignante de un rey el perdón al violador, más cuando la afectada es su hija. Absalón no puede creer lo que escucha, por ello su ira es justa, dejando claro la virtud de su persona en la indignación que siente al ver la infamia que se comete contra un miembro de su familia. Cualquier castigo es loable pero no el absoluto perdón. La justa venganza restituye las faltas contra el honor. David funciona como un oponente a la venganza justificada de Absalón. No realiza la acción de la pronta satisfacción por que está su padre presente. Lo mismo sucede en la escena anterior con su hermano Adonías, donde prefiere fingir a sacar la espada en su contra. Aquí opta por tramar maquiavélicamente haciendo de su oponente un aliado a sus deseos. Con la muerte de Amón pretende alcanzar no sólo la redención del honor de Tamar, sino también el reino,

eliminando a Amón. No sólo eso, también cree cometer el acto de justicia que falta a David, justificando así el asesinato, de hecho parece tener razón. Finalmente acusa a su padre de imprudente y carente de justicia, pues el amor lo ha embelesado, advirtiéndole en éste un “apetito” insano, siendo que él mismo es quien no frena sus inclinaciones mediante la prudencia neoestoica, tal como ocurre con la acusación emitida a Adonías. Ahora Absalón pretende ser el instrumento de la justicia y llevar el asesinato como un acto de legítimo derecho. Álvares Sellers ve una justificación de su codicia en este hecho:

Para Absalón [...] que ha presenciado la escena oculto, es un hechizo de amor [...] por eso quiere tratar el tema con su padre, ya que él es el siguiente en la línea de sucesión. El gesto piadoso de David, con el que cree evitar una tragedia, hace -sin saberlo- que Absalón “convierta” en legítimas sus aspiraciones al trono cuando tras la violación y el perdón de Amón -que a sus ojos es una debilidad y una injusticia- se considere más digno que éste para ocuparlo. Si antes incubó la idea de matar a su hermano por venganza y ambición, ahora se siente movido por el deber de hacer justicia, que su padre, cegado por amor, ha eludido. En su deseo y la culpa de Amón -“en mi dicha y su delito”-, razones tan poco objetivas como su hermosura y el vaticinio, funda su derecho al cetro. Pero si las faltas de los demás levantan la veda a la propia justicia, la posibilidad de suplantarlos, el orden que ampara al individuo quedaría convertido en caos y anarquía y nadie podría estar seguro ni habría razones de estado que invocar. (III. 1997: 765).

Para Sellers es la indecisión de su padre la que motiva, como detonante, sus actos en acción y no sólo, como hasta ahora, el deseo virtual por el trono. Con la pretensión de hacer entrar en razón a su padre entra en su recinto, donde su corona está en un bufete, y otra vez surge su ambición:

La mesa el plato me ha puesto
que ha tanto que he deseado:
debo de ser convidado.

Si el reinar es tan sabroso
como afirma el ambicioso,
no es de perder tal bocado.

[...]

(Toma la corona.)

Mi cabeza quiero honrar

En un verso dice Absalón: “Amón no ha de gozar, /cerco que en mi gusto encierro” (II, vv. 1400-1401), usa palabras como deseo y gozo y, como menciona Rodríguez Cuadros: “[...] Absalón expresa su determinación por obtener el poder con idénticas palabras a la expresión del deseo sexual (gozar) y con una imagen fálica (cerco en que mi gusto encierro). Sería [...] la sustitución del elemento fálico del que carece, según algunas lecturas, un Absalón que se pone la espada *por adorno no más* (según su hermano Adonías).” (1989: 198-199). Hay, entonces, una transferencia del deseo identificada con un elemento erótico, en su acepción de anhelo impetuoso. Así, el deseo se vuelve una pasión insana de obtención, como dice Ferrero:

[...] conquistar algo que nos excede. La ambición es la primera de las pasiones cuyo objeto de deseo es una de las formas del absoluto: el mundo. [...] En más de un aspecto la ambición podría confundirse con la avaricia, pero la ambición es más abstracta y se puede proyectar en universos ajenos al dinero. [...] Por las dimensiones de su objeto de deseo, la ambición estaría muy relacionada con la pasión por el poder, [...] La ambición es un impulso erótico hacia el mundo [...] La pasión por el poder es un movimiento agresivo hacia el mundo [...] (Ferrero. 2009: 79-81).

Ferrero identifica el deseo erótico o lívido con el anhelo de poder del ambicioso, como sugieren las palabras de Absalón. Su obsesión es tal que no ve obstáculo en asesinar a Amón o a David si se interponen. En el momento de pronunciar esta amenaza lo oye David, a lo que opta nuevamente por el fingimiento. De cualquier manera, está presentando una característica de su carácter que es una constante en toda la tragedia: la ambición por el poder, claro, unida a los demás vicios y fallas. Hay un narcisismo alienante en su carácter, como la llama Hauser, quien entiende este binomio como una *perturbación* humana y una des-familiarización de todo aquello con lo que se sentía unido, sentimiento acaecido por primera vez en la crisis del Renacimiento. Relaciona los términos de alienación y narcisismo como las dos caras de la misma moneda, ya que, si bien el narcisismo es parte de un fenómeno individual neurótico, la alienación tiene la misma función pero dentro de la sociedad. Es precisamente este factor el que, según Hauser, da pie al nacimiento de la tragedia

moderna: “[...] se echa de ver que entre narcisismo y tragedia existe incluso una conexión íntima. [...] constituye el narcisismo con su equivalente sociológico, la alienación, un presupuesto de la tragedia moderna.” (1974: 297). Este elemento de narcisismo-alienación, como perturbación del ánimo en el momento de tomar decisiones en las que funda sus actos, no obstante, siempre fundados en apetitos individuales, pasionales y egoístas, los cuales, si son acaecidos, benefician sólo a su portador el cual siempre pende sobre un posible error y potencial equivocación humana. Recordemos la cita de Hauser que viene al caso: “Una situación se hace trágica no porque exija el sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud equívoca, porque cualquiera de las posibles decisiones envuelven al sujeto de la acción en un complejo inextricable de justicia e injusticia, culpa e inocencia, voluntad y coacción, libertad y necesidad.” (1974: 309). (Referiremos a esta cita más adelante por su importancia en la investigación). Los objetivos mundanos de nuestro personaje siempre están en riesgo de equívoco, mismo de donde nace la culpa de su error, pues su decisión nace necesariamente de su libertad. Las pasiones por la que opta nuestro personaje narcisista y alienado surgen de su *êthos*, pues posee una construcción individual e irrepitible, un carácter que lo define y moldea, mismo que tiende a equivocarse, más en el momento de tomar la decisión de vengar a su hermana contra su propia familia, decisión totalmente justificada pero no por ello menos errónea. Su acción nace de su narcisismo pero también de su indignación, misma por la que deberá pagar terriblemente.

Regresemos. David lo sorprende con la corona puesta, Absalón pretexto: “Pienso heredarte después/ que anda el príncipe indispuerto.” (II, vv. 1424-1425), a lo que contesta David: “[...] es menester/ mayor talento que el tuyo./ En fin, ¿me quieres matar?” (II, vv. 1430-1432). Absalón vuelve a fingir y miente a su padre sobre sus reales pretensiones: “Si llegaras bien a oïllo [*sic.*]/ mi amor habías de premiar.” (II, vv. 1434-1435). Aquí inicia la argucia de convencer a David para que castigue a Amón, pues: “que el que a su hermana forzó/ también matará a su padre.” (II, vv. 1444-

1445), pero como no funciona se percata de que es un oponente importante que estorba el objetivo de la venganza. Sin embargo, no existe mal cuando Absalón pide a David el castigo justo a Amón, aunque David se porte permisivo más que piadoso. Entonces cambia la táctica y le hace la invitación de acompañarlo a Balhasor donde olvidará sus cuitas. David le dice que sería mejor que perdonara a su hermano, a lo que añade Absalón una auto maldición:

Si hiciera memoria del,
plague a Dios que me haga guerra
cuanto el sol dorado encierra,
y contra ti rebelado,
de mis cabellos colgado
muera entre el cielo y la tierra. (II, vv. 1476-1481).

En otra ocasión Absalón se auto maldice como aquí.¹⁰⁷ En este momento lo hace para ganar confianza con su padre y volverlo, del oponente que identifica en su persona, en Ayudante a su causa. David se niega a asistir a la invitación que le hace su hijo arguyendo que está ocupado con el gobierno. Entonces Absalón pide el permiso de que acudan sus demás hermanos, incluido Amón, pero el rey teme por él: “Temo que algún desvarío/ de nueva causa a mi llanto. [...] La experiencia en esto sigo;/ que cuando con el disfraz/ viene el agravio de paz/ es el mayor enemigo.” (II, vv. 1511-1512; 1515-1518). Ante el recelo de su padre Absalón no se alza del suelo hasta que acepte David el permiso de Amón, finalmente acepta y termina la escena con el temor de David por la vida de su hijo preferido. De esta forma observamos que David se convierte en una instancia en oponente y ayudante, pero en momentos distintos. Esta situación actancial no es inaudita pero sí poco común: “Hay que precisar [...] que un oponente raramente se convierte en un ayudante en virtud de un

¹⁰⁷ La maldición es importante, pues recuerda al espectador la importancia y constancia del elemento del *fatum* y del vaticinio en la construcción del personaje trágico. Si bien en la escena no aparece un elemento vaticinador (como lo es el horóscopo, la señal o en este caso Teuca), es suplantado por la lexicalización del elemento funesto por el propio personaje, que sirve como auto maldición y un recordatorio constante del destino.

cambio psicológico, por una mutación de los móviles del personaje actante, el cambio de función depende de la complejidad inherente a la acción misma, es decir, a la acción de la pareja fundamental: sujeto-objeto.” (Ubersfeld. 1998: 51). El cambio psicológico del que habla Ubersfeld responde al comportamiento de David para con Absalón, que pasa de ser un peligro directo (recordemos que lo oye cuando amenaza matar a Amón y a él mismo [David], momento en que aun es un oponente en potencia), para después comportarse indulgente (salvo desconfianzas, sospechas y temores) y aceptar la invitación que hace Absalón de permitir que acuda Amón a Balhasor, con el pretexto de salvar todo rencor, volviéndose así en un ayudante a sus pretensiones. Al momento no hay conflicto en ubicar el mismo actante en la casilla tanto del oponente como del ayudante, pues la acción dramática así lo plantea.

Viene después una escena bucólica sucedida en la finca de Balhasor, donde intervienen principalmente las mujeres de la tragedia en un espacio abierto y colmado de elementos florales, como dice Rodríguez Cuadros, espacio donde se cumplen algunas profecías florales por Teuca y que incumben a los varones.¹⁰⁸ Tamar disfrazada de pastora se encuentra con sus hermanos, entre ellos Amón, quien se fija en la belleza de una “tapada” en particular, Tamar. (Cuando sea conveniente nos referiremos a la cuestión de la honra y su relación con el fenómeno de la “tapada”, por ahora sólo lo mencionamos de pasada). Por el momento, Absalón inicia, contestando a la curiosidad de Amón por la bella pastora: “Es una hermosa pastora/ la una que injurias llora/ y la imitan las criadas.” (II, vv. 1675-1677). Después alude a su cubierta: “No quiere, [descubrirse]/ mientras sin honra estuviere, /descubrirse.” (II, vv. 1679-1611). Absalón sabe bien quién es la mujer embozada pero no

¹⁰⁸ “Toda la escena se desarrolla en un marco pastoril y bucólico [...] En la versión tirsiana se acentúan los elementos más netamente populares y festivos. Pero en cualquier caso deben subrayarse la elección de un espacio abierto, ajardinado (que siempre ha denotado simbólicamente el espacio del dominio femenino) como lugar donde se produce la venganza de Tamar y, hasta cierto punto, la manipulación del destino de los héroes masculinos por parte de Teuca a través de las profecías florales.” (Rodríguez Cuadros. Nota a su ed., 1989: 204-205).

quiere descubrirla ante Amón, quien se ha fijado en ella, no obstante, si hace referencia a su honor perdido, como una señal de su persona.

Enseguida Teuca comienza a relacionar, en un parámetro simbólico, cada flor con una característica del carácter de los varones protagonistas. Para desconcierto de todos, ella acierta a identificar la característica de cada uno al repartir cada flor. A Amón le toca la espadaña, a Adonías la espuela de caballero, a Salomón una corona de rey y a Absalón un narciso. Teuca le dice:

Pues tened, Absalón, cuenta
con él, y no os queráis tanto,
que de puro engrandeceros,
estimaros y quereros,
de Israel seréis espanto.

Vuestra hermosura enloquece
a toda vuestra nación:
narciso sois, Absalón,
que también os desvanece.

Cortaos esos hilos bellos
que si los dejáis crecer
os habréis presto de ver
en lo alto por los cabellos.

(Al oído de Teuca.)

Absalón: Teuca, advierte que si en lo alto
por los cabellos me veo,
yo premiaré tu deseo,
y a Israel daré un asalto. (II, vv. 1745-1761).

He aquí nuevamente otra muestra de la *hamartia* de Absalón. La interpretación que hace es simbólica y no literal, cuando si se traduce de forma lineal, la metáfora queda reducida a una denotación obvia. “*Los cabellos de Absalón* ilustra como pocas el peligro que encierran las trampas del lenguaje. La realidad se identifica con la metáfora, y ésta es erróneamente descifrada por que se la traduce en términos simbólicos y no literales. El lenguaje, instrumento fundamental de la

comunicación humana, adviene aquí inútil o ineficaz.” (Álvarez Sellers. III, 1997: 773). El mensaje que advierte Teuca, Absalón decide interpretarlo el filtro del deseo por la corona, sucintándose una interpretación errónea y una *hamartia* desfavorable como una forma de imperfección humana trágica, esto se aprecia con las palabras que emite enseguida:

Sobre el trono me he de ver
de mi padre coronado.
Muera en el convite Amón
quede vengada Tamar,
dé la corona lugar
a que la herede Absalón. (II, vv. 1763-1769).

El marco de sus expectativas refiere a su evidente anhelo por gobernar, descifrando la profecía de manera conveniente a su ventajosa utilidad que afectará su propio futuro y destino, como dice Álvarez Sellers:

Absalón, por ejemplo, funda su derecho al trono en su propia hermosura y en el vaticinio de Teuca, del cual justamente infiere que sus deseos se harán realidad. Nadie advierte la posibilidad de que lo que parecen palabras enigmáticas deban leerse “al pie de la letra”, y en esta disfunción del lenguaje y sentido, que se percibe cuando lo dicho se ha cumplido y no hay retorno, estriba la gran ironía de la peripecia dramática. La palabra define con exactitud el futuro, pero es incapaz de reflejar y aprender el presente. El lenguaje ha dejado de ser inocente; sus consecuencias rozan lo siniestro cuando el verbo abandona los dominios de lo abstracto para invadir lo cotidiano, para ordenar y determinar la vivencia. (III. 1997: 773-774).

Así, por medio de un *êthos* impregnado de una *hibris*, vinculada con la ambición del deseo de gobernar, a su vez proveniente del pecado de la soberbia y la vanidad, Absalón cae en un error al momento de realizar su interpretación del vaticinio, mismo que provoca un error o *hamartia* como un fallo de la razón por culpa de su pasión indómita. El neoestoicismo aconseja el uso de la constancia y las facultades de la recta razón del hombre. Por ello, Absalón rompe con la premisa neoestoica al verse invadido por una pasión que no le permite razonar acertadamente, ya que: “[...]”

la compañera de la Razón es la Constancia.” (Lipsio. 2010: 106), en su obra *Sobre la constancia* Lipsio recomienda abstenerse de las pasiones y en particular de la ambición, cosa que no hace nuestro protagonista:

[...] han nacido en nosotros las famosas cuatro pasiones que reprimen y trituran toda la vida humana: la ambición, el placer de los sentidos, el miedo y el dolor. De ellas, las dos primeras fijan su mirada en un bien producto de la opinión y de ese bien conjetural nacen. [...] residiendo la quietud y constancia del alma en una especie de equilibrada balanza, las primeras rompen ese equilibrio elevándola y las segundas hundiéndola. (2010: 107).

El desequilibrio y perturbación emocional de Absalón lo orillan a la mala interpretación del vaticinio, pues no hace uso debido de la razón, como lo recomienda la filosofía del neoestoicismo, misma que identifica la ambición como una peligrosa entidad que inquieta las facultades y trastorna el ánimo. La profecía es obvia al aludir a los cabellos, lo cual tiene una connotación importante, ya que el cabello es símbolo de su soberbia y vanidad, y si bien al final de la tragedia el vaticino se cumplirá al pie de la letra, el cabello largo y dorado es un alegoría de su propia vanidad que lo conduce a la perdición. Y es este elemento el que se opone directamente a las características de Amón, ya que Absalón está constantemente aureolado por el dorado de sus cabellos refulgentes, mientras que Amón opta por la sombra del claustro y la melancolía. El narcisismo de Absalón se hace evidente para Teuca que se lo recrimina, Giacoman nos lo recuerda: “[...] tenemos en la obra un punto de relación temático. Nos referimos al narcisismo. En el caso de Absalón es claro, [...] y más destacado en su monólogo cuando se pone la corona de su padre. Los cabellos de este príncipe son el centro de este complejo.” (1967: 64). El narcisismo de Absalón se puede identificar con un sentimiento interno y excluyente de los demás, perteneciente a la época del manierismo, como nos lo hace saber Hauser:

Para los griegos el mito de Narciso significaba simplemente una alegoría del amor a sí mismo, [...] no revestía, como reviste para nosotros, el carácter de una escisión consigo mismo y con el mundo, la pérdida de la realidad y el sentimiento de soledad y desolación. La vivencia del aislamiento respecto

a los demás y de la retracción a sí mismo sólo se conoce, en sentido moderno, desde la época del manierismo. [...] Estas circunstancias son las que han convertido el narcisismo, de un mecanismo de defensa inocuo e incluso saludable, en un fenómeno neurótico de la época. (1974: 265-266).

De esta forma, para Hauser el desequilibrio de Absalón puede ser la representación de un “mal” neurótico de la época previa al barroco, donde el sujeto adquiere cierta individualidad, misma que lo hace enfrentarse con sus pasiones y apetitos más recónditos y donde la opción propia será responsabilidad de él mismo y, a su debido tiempo, tendrá que responder por sus decisiones y solventar sus culpas. El personaje trágico áureo no está *determinado*, siempre tiene la opción de decidir de forma libre. Es un personaje que se equivoca, pero por que opta por una razón errónea conducido al mal que existe dentro de su seno, de la misma manera que también yace el bien. Es el forjador de su destino, porque es el responsable directo de sus acciones libres.

En la siguiente escena son todos invitados a la mesa, momento en que se destapa Tamar y Amón se percata que es su hermana, esto lo aprovecha Absalón para asesinar a su hermano, aunque siempre tras las cortinas, dice Absalón: “La comida has de pagar/ dándote muerte, villano.” Amón: “¿Por qué me matas, hermano?” Contesta Absalón: “Por dar venganza a Tamar.” (II, vv. 1830-1833). Parece que lo que rige su comportamiento en esta parte de la obra es la ira. Hay una doble función, como hemos apreciado, del comportamiento iracundo de Absalón, por un lado, su finalidad principal es vengar el honor de su hermana Tamar, ultrajada por Amón, y otro, oculta un afán de eliminarlo para que él sea el próximo en la lista del trono. La ira, como destinador que mueve las acciones, pero es una ira complicada, ya que en primer lugar emana de los deseos de restauración del honor, pero también surge al colocarse un impedimento a los deseos del individuo. La ira mueve al asesinato, también la ambición por el poder pues mediante este puede acceder al poder. Marina nos dice que:

Es una emoción desencadenada por la aparición de un obstáculo que bloquea el desarrollo de los deseos o las expectativas. [...] despierta un movimiento contra el responsable del daño. Es, pues, un

«movimiento contra». Se convierte en pasión y en vicio cuando es violenta, duradera, aceptada, y al hacer perder el control, pasa con facilidad a la acción. Es una locura breve. (2011: 87-88).

El personaje no finge cólera, ésta lo violenta y enajena por defender el honor mancillado de Tamar, pero tampoco ve obstáculo alguno al asesinar a su medio hermano. En este nuevo modelo actancial, Absalón como sujeto opta por heredar a toda costa el reino, por ende el asesinato funciona primero como ayudante, una oportunidad para obtener la corona, pues Amón es un oponente al que se debe eliminar para alcanzar el objeto. La ambición compone un destinatario obvio. De esta manera el destinatario tiene un objetivo definido, por un lado redimir el honor de su hermana y por otro alcanzar el trono, como un anhelo individual.

La forma en que da muerte a su hermano denota su ira contra él, le asesina en una mesa destinada para el convite donde Amón es el invitado principal. Su cuerpo aparece sobre la mesa cubierto por servilletas ensangrentadas, y en un parlamento siniestro, que el espectador interpreta como una venganza cruel y sádica, dice a Tamar:

Para ti, hermana, se ha hecho
el convite: aqúeste plato,
aunque de manjar ingrato,
nuestro agravio ha satisfecho:
hágate muy buen provecho.
Bebe su sangre Tamar;
procura en ella lavar
tu fama hasta aquí manchada. (II, vv. 1834-1841).

Las muertes en escena provocan estupor al condimentarse con parlamentos patéticos y aciagos, configurando una verdadera tragedia del horror (como la llama Alfredo Hermenegildo¹⁰⁹) la cual crea una situación inquietante en el espectador, destinada a mover sus ánimos.

¹⁰⁹ Esta tragedia cultivada en España en el siglo XVI es de influencia senequista, estos autores “[...] escriben tragedias que persiguen una enseñanza moral, con amontonamiento de muertes y truculencias. [...]”

Justifica así la venganza como una permisión de la honra manchada. Se aprecia nuevamente la relación que hay con la comida, pues la escena nos propone un cuadro perverso donde Absalón indica a Tamar beber la sangre de su hermano muerto para regocijarse en su venganza cumplida y lograr así una escena efectista, pues hay un énfasis en el aparato visual del horror, propio de la tragedias de honor calderonianas.¹¹⁰

Absalón sabe que lo que ha hecho traerá consecuencias, por eso decide huir a Gesur, donde es rey su abuelo materno. Antes de irse vuelve a repetir: “Amigos tengo, y por ellos/ como dijo Teuca ayer,/ todo Israel me ha de ver/ en lo alto por los cabellos.” (II, vv. 1860-1863). Entiéndase que reinará por su belleza. Repite nuevamente su error. Como personaje trágico no se equivoca en el momento de optar por otro camino indicado por el vaticinio, sino que yerra por no hacer uso debido de su razón y prudencia, dejándose así llevar por una mala interpretación, nacida del pecado de la soberbia unida a la ambición.

En esta tragedia el mal tiene múltiples implicaciones. Se presiente como una tendencia hacia la ambición, como la línea directriz de la soberbia, como un instinto de la ira así como una sinrazón en el momento de tomar decisiones, todo esto sucede al personaje. Impera el sentimiento de la desmesura, el exceso pasional y la imprudencia. De enorme valía es el concepto de pecado como elemento clave para entender la acción dramática. La pista esencial de los acontecimientos es el arrastre pasional al que sucumben los personajes y por el cual mueven sus acciones. Ímpetus tales como el deseo incestuoso, la ambición del poder, la furia en el cúmulo familiar o la vanidad desbordada, son un ejemplo de vicios morales que fácilmente se comunican y transfiguran en

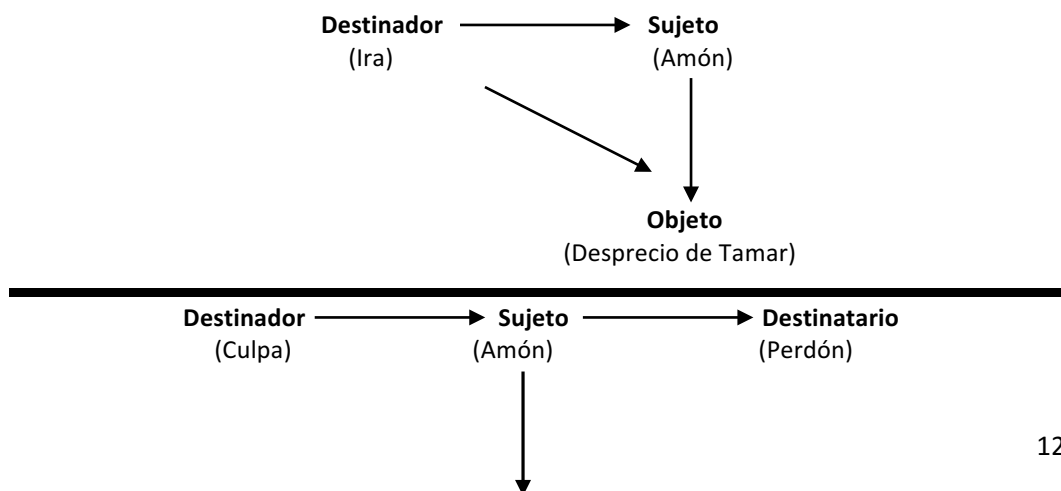
generalmente buscaron la lección final y, para conseguirlo, no dudaron en multiplicar las peripecias sangrientas y refinadas crueldades [...] En general supeditan la acción trágica a la acción moral y convierten al héroe trágico en personaje anormal.” (Hermenegildo, 1973: 160).

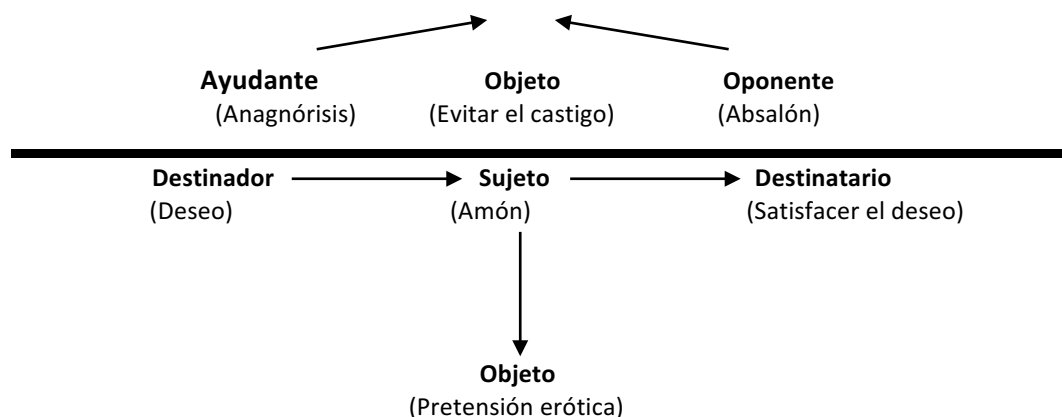
¹¹⁰ Sólo para recordar una tragedia donde algo similar sucede en las llamadas tragedias de honor calderonianas y donde también aparece el elemento de la ira descomunal consumiendo el carácter del afectado. En *El médico de su honra* Calderón acude al mismo elemento para dar énfasis a la escena, dice la acotación: “Descubre a doña Mencía en una cama, desangrada.” (ed. Ruiz Ramón, *Tragedias*, 2001: 305). Este recurso no era raro en las tragedias de honra y fue usado por Calderón para causar diferentes efectos en el espectador.

pecados, los cuales impulsan otros errores fatales humanos. No debemos olvidar que el personaje decide de forma libre por aquello que más le seduce y que no es una imposición del destino lo que lo orilla a optar, sino un arbitraje que emana de su carácter. La tragedia calderoniana (heredera de la erudición judeocristiana y la filosofía teológica) es un universo moral en el que se desenvuelven las pasiones que acosan el entusiasmo de los protagonistas, así como una advertencia al público de la falla que es el entregarse a ella y dejarse seducir por el mal. La consecuencia de contrariar el orden social y del conceso religioso transgredido es la culpa. Tal es el destino de Absalón hasta este momento. Veamos qué sucede con Amón, también víctima de las pasiones, cuyo destino su cumple en esta jornada II.

2.2. Amón y la deshonra familiar.

Analizamos el segundo acto de la obra de Calderón que corresponde al tercero de *La venganza...* de Tirso. Inicia con el diálogo airado entre Amón y Tamar. En la anterior jornada Tamar es violada por su hermano. Aquí, gozada Tamar, Amón le dirige una arenga de ofensas e injurias, cuyo objetivo es deshacerse de ella. Su discurso está cargado de imágenes referentes al fingimiento y la hipocresía que cree viene de ella. Organicemos estas acciones en un esquema, para que nos ayude a organizar la trama y que resulte evidente qué mueve los devenires de los personajes y la relación intrínseca entre los mismos, no sólo eso, también es de gran ayuda para plantear los problemas que surgen y propone una posible solución mediante un esquema viable y visible.





De entrada se nos presenta un “triángulo psicológico” que posee una doble caracterización (como indica Ubersfeld), la cual es ideológica y psicológica a un tiempo entre la relación sujeto–objeto, pues indica “[...] cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico.” (1998: 61). Si bien Ubersfeld ilustra esto con un ejemplo literario donde hay una elección del objeto amoroso (el amor del Cid por su amada), nuestro caso es disímil, ya que en lugar de una atracción se da una repulsión del objeto. Es innegable que Amón opta por deshacerse de Tamar después de obtener lo que quería de ella, es su objeto principal en esta acción. Su destinador es el desprecio y el pecado de la ira que siente después de ver saciado su deseo, pues hay una discontinuidad de su deseo por ella. Parece que la pulsión erótica que sentía por su hermana se ve apagada en el momento de verse saciada y aquello que era intensidad y descontrol amoroso se convierten en repudio y desdén, pero con la misma intensidad pasional.

Esta discontinuidad del deseo amoroso-erótico de Amón lo lleva a evadir la presencia de Tamar: “Vete de aquí, salte fuera,” (II, v. 989), y se contrapone con la continuidad deseada por Tamar de la acción amorosa, la cual brota en su discurso en forma de reclamo: “¿Cómo burlas tus antojos/ a quien se empleó en servirte/ y me das tales enojos?” (II, vv. 1014-1016). El hecho de que Tamar busque a Amón con un deseo de continuidad (como vemos, Amón se empeña ahora en huir de su

hermana cuando antes la buscaba, por ello es posible que Tamar sea la que busque el encuentro) denota la preocupación del reparo y solución de su honra. Repulsión y atracción, aprecio e ira, discontinuidad y continuidad son aspectos importantes de una tensión que gesta las bases de una tragedia que no sólo incluye a estos dos personajes sino a la familia entera.¹¹¹

La pérdida del interés de Amón por Tamar, inmediata después de consumado el acto sexual, indican una volubilidad en su carácter. La violación habría podido ser tolerada con el previo casamiento de los implicados (como lo propone Tamar en la jornada I, para que no sea vea mancillado su honor), pero como Amón se empeña en repudiar a su hermana, su acto se convierte en franca violencia y crimen infringido contra un miembro de su familia. El violento discurso que usa contra Tamar denota no sólo su repulsión hacia ella sino una ira notoria, opuesta al amor que decía tener. De esta manera se descubren las verdaderas intenciones de Amón, las cuales nunca fueron de una pasión amorosa sincera, sino que es producto de una lubricidad erótica incontrolable, la cual se ve apagada en el momento de ser consumado el deseo. Así, su supuesto amor se ve convertido en ira, como un destinator en acción y manifestación del repudio y asco que siente por Tamar, lo que se aprecia en su diálogo:

Vete de aquí, salte fuera,
veneno en taza dorada,
sepulcro hermoso de fuera,
arpía que en rostro agrada
siendo una asquerosa fiera.
Al basilisco retratas,
ponzoña mirando arrojas
y mi juventud maltratas,
pues cruel me matas

¹¹¹ La repulsa de Tamar viene de la tradición literaria bíblica que reproducimos enseguida. “Después Ammón la aborreció con tan gran aborrecimiento que fue mayor su aborrecimiento que el amor con que la había amado. Y le dijo Ammón: «Levántate y vete». Ella le dijo: «no, hermano mío, por favor, porque si me echas, este segundo mal es peor que el que me hiciste primero». Pero él no quiso escucharla. Llamó al criado que le servía y le dijo: «Échame a ésta fuera y cierra la puerta tras ella». (Libro II de Samuel, XIII, 15-17. La biblia).

con tal mortales congojas.
¿Qué yo te quise es posible?
¿Qué yo te tuve afición,
fruta de Sodoma horrible,
en la médula carbón
si en la corteza apacible?
Sal fuera, que eres horror
de mi vida, y su escarmiento.
Vete, que me das temor
y es más mi aborrecimiento
que fue primero mi amor. (II, vv. 989-1008).

La ira es considerada una especie de ceguera, acorde con la obnubilación de Amón y su falta de sensatez. La ira tiene la capacidad de descontrolar al individuo que la padece y privarlo del juicio recto. Remo Bodei realiza un estudio histórico de este mal y asegura:

Desde la antigüedad se le achaca [...] la pérdida temporal de los más preciados bienes: la luz de la razón y la capacidad de autocontrol. En sus manifestaciones más evidentes es considerada como una especie de ceguera o de locura pasajera que mina la lucidez de la mente y la libertad de las decisiones. Quien sucumbe a la ira parece «fuera de sí», entregado a algún otro, a un tiránico dueño interior que le priva del entendimiento y de la voluntad. [...]

En general, la ira nace de una ofensa que uno considera haber recibido inmerecidamente, de un doloroso golpe culpablemente asestado por otros a nuestro amor propio o a nuestra [...] autoestima. Más exactamente por la convicción de haber sido traicionados, insultados, engañados, manipulados, despreciados, humillados, maltratados, privados de respeto debido o, en cualquier caso, injustamente tratados o de manera inapropiada. (2013: 13).

Efectivamente, Amón de alguna manera siente síntomas nacidos de la ira, pues considera a Tamar como una mujer que lo engañó y manipuló con falsos fingimientos de pudor, para al final obtener el casarse con él, puesto que Tamar insiste en la justa restitución de su honor mediante un pronto casamiento, como lo dicta la costumbre española barroca.¹¹²

¹¹² Referiremos al aspecto de la honra cuando llegue el caso, tocará el turno cuando se analice a Tamar, por el momento queda sólo como una referencia obligado dado la materia de la que se está hablando.

La dualidad a la que referimos arriba del deseo convertido en aborrecimiento, del amor en odio e ira, denotan una reacción contradictoria que emana de la perspectiva obnubilada del príncipe, misma que yace en las imágenes que utiliza para describirla, las cuales refieren a la falsedad e hipocresía, como: “veneno en taza dorada”, “arpía que en rostro agrada”, “Al basilisco retratas,/ ponzoña mirando arrojas”, “Fruta de Sodoma horrible/ en la médula carbón/ si en la corteza apacible”, etc. Rodríguez Cuadros considera que tales imágenes provienen de una tradición medieval literaria misógina, comenta: “[tal tradición] consolida, al mismo tiempo, la lectura moral de la vanidad de la belleza y sus apariencias. Ello pone, además, en relación orgánica la historia de Amón con la ambición de Absalón cuando este afirma soberbio (con el apoyo fantasmático de la erudición neoplatónica) que su bondad moral viene avalada por la belleza de su figura [...]” (1989: 178). Las imágenes son una dualidad contradictoria entre algo positivo y un elemento negativo para resaltar la hipocresía de la apariencia que en el fondo es malsana. Cabe resaltar la fuerza de la imagen de la fruta de Sodoma a la que alude, misma que, según una nota de la edición que realiza Rodríguez Cuadros, aparece a su vez un comentario en la introducción a su edición de Gwynne Edwards [ed. cit., 1973: 147] “[...] esta referencia [resulta] como un recuerdo de las manzanas de Sodoma, las cuales se creía que contenían las cenizas de la ciudad con una atractiva envoltura.” (Rodríguez Cuadros, 1989: 179). Amón ve a Tamar como una hipócrita y farsante, que simuló rechazarlo con intenciones siniestras. Álvarez Sellers resume:

Ahora la ve como una hipócrita que fingió desprecio hasta llevarle, derrotada la razón, al borde de la desesperación, hasta obligarle a consumir por la fuerza un deseo que, de haber sido correspondido desde el principio, quizá pudiera haberse resuelto de otro modo. Por eso la posesión no ha colmado su ansia sino que ha abierto una herida más profunda, la del reconocimiento de lo absurdo de haber transgredido innecesariamente las leyes humanas y divinas. La presencia de Tamar significa entonces el horror ante lo siniestro desvelado, esa cara oculta de lo bello que no debemos persistir en desvelar. Amón desea quedar ciego y sordo [II, vv. 1017-1018] pues ha llegado, como para Edipo, el momento de su *anagnórisis* [...] (vol. III, 1997: 760).

La anagnórisis a la que alude Álvarez Sellers no es real, ya que surge de una interpretación errada, fundada en un equívoco de la razón y guiada por la ira descomedida y no en una verdad vislumbrada a partir del raciocinio y la prudencia, como lo recomienda el neoestoicismo. Al contrario, es nuevamente un impulso generado por su *hybris* particular, la cual va de la mano de su *hamartia*, entendida como una acción errónea, un fallo de la razón y las facultades de la *diánoia*, o lo que es lo mismo, las facultades intelectuales del buen juicio, la cordura, el entendimiento y cuya base es moral, parecido a los postulados que maneja el neoestoicismo. En todo aspecto, vemos a un personaje víctima de sus pasiones. Si bien en la jornada I es consumido por la acidia y la lujuria, como expresiones del mal que lo asecha y que él mismo alimenta con sus acciones, en esta jornada es la ira la pasión maligna que lo impulsa. Para el neoestoicismo tanto las pasiones como los pecados son la expresión de una enfermedad del alma,¹¹³ pues, como dice Mañas Núñez, en su introducción a la obra de Justo Lipsio *Sobre la constancia*, y creemos es necesario repetirlo aquí:

La pasión, pues, convertida en enfermedad es un movimiento irracional y contrario a la naturaleza o impulso desbordante y contrario a la recta razón. Lipsio muestra bien cómo este movimiento apasionado parte de una representación involuntaria que, por asentimiento, convertimos en voluntaria y a la que, una vez inveterada en nosotros, no podemos resistirnos. La pasión, por tanto, no es algo natural en nosotros, sino algo que se incrusta en el alma por el consentimiento que damos a las opiniones falsas. (Intro. *Sobre la constancia*, 2010: 37).

Una pasión potente como la ira, nace de una razón ofuscada que conduce a interpretar erróneamente los hechos. Ahora, la *hamartia* es una, como la identifica Kaufmann “[...] debilidad moral o intelectual. [...] en otras palabras: se trata de la confusión que precede al reconocimiento (*anagnórisis*) [...] aplicada a un solo acto, denota un error debido al desconocimiento de

¹¹³ Para santo Tomás de Aquino la ira comprende una debilidad de la razón y un desfase hacia el lado sensitivo del ser humano: “En efecto, al ser la ira una pasión, reside el apetito sensitivo. Pero el apetito sensitivo no sigue a la aprehensión de la razón, sino a la de la parte sensitiva. Luego la ira no se da con la razón. [...] La embriaguez liga la razón y, sin embargo, contribuye a la ira. Luego la ira no se da con la razón.” (Suma teológica II, 2006: 360). Santo Tomás diferencia claramente el pecado de la razón con el don de la razón y el juicio, de la misma manera en que lo hace el neoestoicismo.

determinadas circunstancias.” (1978: 109-110), como hemos visto anteriormente, las acepciones son variadas y puede incluir un evento que es intencional, pero no necesariamente deliberado, como los actos cometidos bajo la ira, la lujuria o cualquier otra pasión y/o pecado. También puede connotar un defecto de carácter o un vicio asentado en un deseo depravado, como en el caso de Amón, lo cual refiere a la imperfección trágica del personaje. Un personaje trágico no es ni malo ni bueno de forma contundente y total. Puede participar de ambas características en su carácter o *êthos* y seguir conservando calidad de personaje importante para la trama sin reducirlo exclusivamente a una u otra particularidad moral. El personaje medio es quien puede errar, pero sólo a partir de la preceptiva y teoría moderna, el héroe puede actuar con base en su propia imperfección, su contradicción existencial, su dualidad personal, como asegura Hauser. Amón, siendo un personaje de alcurnia, posee nobleza de sangre y educación preclara, todos los elementos a su alcance para ser un buen príncipe; no obstante, también posee pasiones humanas que lo hacen equivocarse y elegir por un camino diferente al establecido por su linaje:

Se trata, pues, de la excelencia moral de un héroe que, sólo en la medida en que desconoce es sujeto de *hamartía*. En sentido socrático, el héroe trágico yerra por que ignora; aún más, persuadido de su propia excelencia incurre en una desmesura (*hybris*) por la que debe pagar. [...] lo que le falta es la correcta interpretación de la situación y de sí mismo; el héroe es un desconocedor, uno que se equivoca: esa es la laguna de la excelencia del carácter. (Bobes, et. al., 1995: 113).

El héroe trágico no necesariamente debe perecer o desaparecer para que se consolide como tal. Jaspers asegura que para que la finitud y lo perezado devenga en trágico es necesario que el hombre actúe, que accione:

Sólo mediante su propio hacer opera el hombre la madeja que lo envuelve, y después, mediante esta inevitable necesidad, opera la calamidad, la ruina. No es meramente la ruina de la vida como existencia, sino la frustración de todo fenómeno de perfección. Es la esencia espiritual del hombre la que fracasa en una inmensa riqueza de posibilidades, cada una de las cuales, merced a una peculiar materialización, hace aparecer y a la vez consume el fracaso. (1960: 34).

Definitivamente, Amón equivoca su juicio respecto a su hermana, confundiéndola con una perversa que actúa en beneficio propio, fingiendo pudor. Al contrario, hasta el momento ha sido una víctima de un deseo incestuoso. Amón no es prudente y se conduce mal al malinterpretar la actitud de Tamar, y no es la única ocasión que tiene para equivocarse.

Cuando Tamar se queja con David del deshonor que ha cometido con ella Amón, enseguida David decide hablar con él para solucionar las cosas con firmeza, pero enseguida se ve impelido por el cariño que le tiene a su hijo preferido: “Rey me llama la justicia,/ padre me llama el amor,/ uno obliga y otro impele:/ ¿cuál vencerá de los dos?” (II, vv. 1266-1269). Al enterarse Amón que debe entrevistarse con su padre enseguida teme y se porta cobarde y avergonzado:

¿Su cara osaré mirar
sin vergüenza ni temor?
Temblando estoy a la nieve
de aquellas canas; que son
los pecados frías cenizas
del fuego que encendió amor.
¡Qué ambicioso antes del vicio
anda siempre el pecador!,
y en pecando ¡qué cobarde! (II, vv. 1312-1320).

En su cobardía identifica él mismo una *anagnórisis* de los actos que ha cometido. En primera instancia, el temor a la justicia de su padre lo pone en alerta y su miedo delata su carácter cobarde y evasivo de sus responsabilidades. Ha actuado con lujuria y deseo y sabe lo que significa el enfrentar las leyes del reino y deshonorar a una mujer, más cuando se trata de su hermana. Amón se sabe culpable de un acto insensato (no necesariamente el acto de la violación, sino el no responder a ese acto con la restitución de la honra mediante el casamiento), deshonorar a la mujer sin corresponder, lo cual refleja un sistema de valores basado en la cuestión del honor; y más cuando en este caso se

trata del honor familiar, donde los involucrados son hermanos.¹¹⁴ José Luís Sirera Turó resume el concepto para mejor entendimiento:

[...] el amor lo supera todo -el amor, es decir, en el sentido de un deseo innegable del estado matrimonial- [...] Así, la pasión rompe las normas sociales, es cierto (amor a espaldas del «poder familiar», riñas y pendencias...) pero se aplica a la norma de que el fin legítimo (=matrimonio) justifica los medios censurables (aunque nunca irreparables); sobre esta base se sustenta el paradigma ideológico de las comedias. Repetimos lo que decíamos al principio: hay principios innegables que en la comedia se dan por supuestos y ni se plantean («ideología implícita») [...] (1982: 82).

De esta forma, la mujer burlada posee dos alternativas, según Sirera Turó (83): el despecho y la resignación o el lanzarse a la lucha contra su rival, cosa que realiza Tamar al acusar al culpable y pedir justicia.

Regresemos a Amón. Mencionamos que cuando sabe que enfrentará la justicia de la ley de su padre siente temor, ya que se sabe culpable de la violencia que ha causado. Así, hay un reconocimiento del error cometido, una *anagnórisis* que se ve reflejada en su vergüenza: “[...] que son/ los pecados frías cenizas/ del fuego que encendió amor.” Hay un arrepentimiento en apariencia y cambio en su actitud. El reconocerse como pecador denota una confesión de la culpa, por ello el temor de enfrentar a su padre.¹¹⁵ Amedrantado ante la presencia del rey, Amón opta por la sumisión, llamando a David “amoroso”, “piadoso” y “a tus pies estoy”, únicas tres intervenciones de Amón en el diálogo que tiene con este. La *anagnórisis*, entendida como

¹¹⁴ El tema del honor es un *leitmotiv* que se repite a lo largo de todo el teatro áureo, en el teatro calderoniano es clave de su producción, ya que, si bien no necesariamente es un tema central en todas sus piezas, sí es un motivo que se repite constantemente y hace su aparición en obras de temáticas varias.

¹¹⁵ Jesús Ferrero opine lo siguiente respecto a la culpa y la vergüenza: “[...] sentimos vergüenza y culpa cuando nos descubren haciendo algo prohibido, o cuando descubren que lo hemos hecho. La violencia que proyecta la mirada de los otros ante nuestro delito penetra en nosotros como la púa de una cerbatana, y nos odiamos a nosotros mismos y quisiéramos desaparecer bajo tierra: enterrarnos. Pero ¿sólo sentimos culpa como un efecto de la mirada acusadora de los otros? Desde luego que no. Todos llevamos una conciencia llena de normas morales, la mirada interior puede proyectarse sobre nuestros actos con más severidad y más rigor que la mirada de los otros.” (2009: 133). Visto así, y siguiendo el comportamiento de Amón, sólo siente culpa en el momento de enfrentar la mirada de David, pero no necesariamente siente una culpa moral para con su hermana, directa afectada de sus actos incestuosos. Veremos esto más adelante.

[Aquel reconocimiento] que va acompañado de peripecia: lo esencial de la tragedia está en el reconocimiento mismo de la *hamartía* y de la peripecia que de ella deriva, es decir, en la revelación de la *hamartía* y del alcance de sus consecuencias, en el hecho mismo de que las acciones perpetuadas [...] se muestren ahora contra el sentido en que habían sido realizadas, es decir, como peripecia. (Bobes, et. al. 1995: 115).

Surge en el momento de enfrentar su culpa, instante en que por su actitud sumisa deducimos que quiere alcanzar la sustracción del castigo. De esta forma, se cumple lo que se propuso en la estructura del modelo actancial segundo, donde al sujeto Amón lo mueve un destinador que es la culpa de su error, ayudado por el reconocimiento o *anagnórisis* de sus faltas, acción errónea y *hamartía* (ayudante), y el destinatario, entendido como aquel ente virtual sobre el que caerá el beneficio de la acción de destinador es el perdón paterno, siempre que se alcance. Hay también un oponente que obstruye toda esta estructura, Absalón se esconde tras un paño para presenciar el castigo de su hermano, al ver que es perdonado irrumpe en ira (como ya se analizó), así, en este modelo tiene la función de oponente a los deseos de clemencia de Absalón. Aunque éste no lo identifique como tal, ya que al momento no conoce sus intenciones, sí es un oponente implícito del esquema actancial por oponerse a los deseos de piedad de David, pues si Amón obtiene el castigo adecuado sería destituido del trono y en línea directa quedaría Absalón como el legítimo sucesor por herencia descendiente directa. Entonces, queda involucrado otro personaje de la acción, donde todos están interrelacionados unos a otros, para hacer una red de acciones donde ninguna queda deslindada de la principal. Cuando Amón ve que ha sido perdonado y que no habrá castigo a su delito, se promete ser más sensato y no ofender a su padre:

¡Oh poderosas hazañas
del amor, único dios,
que hoy a David ha vencido,
siendo rey y vencedor!
Que mirase por mí dijo;
tiernamente me avisó;

el castigo del prudente
es la tácita objeción.
Temí darme pesadumbre:
por entendido me doy.
Yo pagaré amor tan grande
Con no ofenderle desde hoy. (II, vv. 1358-1369).

Amón se muestra más preocupado en no dar más molestias a David, ya que ha sido evidente la indulgencia que ha tenido con él, que mostrar un arrepentimiento de sus errores morales, como el violar a su hermana y no restituir su honor mancillado. La culpa moral es más hacia su padre que hacia el daño que ha causado a su hermana. Sabe que tiene un deber moral, pero prefiere evadirlo prometiendo no volver a causar disgustos a su padre, como único pago de su falta.

La contante imprudencia del príncipe demuestra reiteradamente la ligereza y precipitación de un gobernante que tiene malas resoluciones, constantes equívocos y pasiones que no puede controlar. No coincide en nada con el gobernante que describe la filosofía del neoestoicismo, y mucho menos con las premisas de la prudencia y la constancia como normas de comportamiento, pues como dice Justo Lipsio: “La compañera de la razón es la constancia.” (2010: 104). Y aconseja al gobernante:

A ti te irá bien, para ser verdaderamente rey y verdaderamente libre, someterte sólo a dios y ser inmune al yugo de las pasiones y de la fortuna. Igual que algunos ríos, según se dice, atraviesan por medio del mar conservando su propia corriente de agua dulce, así también debes atravesar tú los desórdenes que te envuelven sin arrastrar la saladura de ese profundo mar de tristezas. Si andas abatido por los suelos la constancia te levantará; si vacilas ella te sostendrá [...] (2010: 105).

Desde la perspectiva de esta filosofía, el comportamiento de Amón es criticable. Un príncipe constante y prudente no tendría culpa de sus actos, al contrario, enfrentaría sus errores mediante

el acto de la razón y la fe.¹¹⁶ No así con Amón, quien enseguida de prometer ser más prudente vuelve a caer en un acto innoble y apasionado. Veamos. La siguiente acción acontece poco después de suceder el percance con David, mismo que -como ya se vio-, permite ir a Amón a Balhasor con Absalón no sin cierto temor de la venganza del último. El espacio cambia y ahora la acción sucede en una zona campestre y bucólica. En la escena aparecen todos los hermanos: Absalón, Amón, Salomón y Adonías, también Tamar disfrazada de pastora. De paseo con sus hermanos, Amón queda impresionado por la belleza de las serranas. “Bien haya quien la belleza/ debe a la naturaleza,/ no al afeite y compostura.” (II, vv. 1663-1665). Se percata de que están embozadas y pregunta por qué, a lo que contesta Absalón que es por culpa de una injuria (entiéndase de honor), pues “No quiere,/ mientras sin honra estuviere,/ descubrirse.” (II, vv. 1679-1681). Amón comienza a llamar a las serranas, iniciando con Teuca -también embozada-, con lo cual se descubre una vez más su propensión a la pasión amorosa, ya que se siente irremediamente atraído por el sexo femenino, aun cuando éstas están tapadas y no dejan ver sus rostros, no obstante las considera bellas por el solo hecho de verlas de lejos. Teuca regala una flor a cada uno como un símbolo tanto de su carácter como un gesto profético. A Amón ofrece una azucena y una espadaña y le advierte:

Yo sé que olerla os agrada;
pero no la deshojéis,
que la espadaña que véis
tiene la forma de espada:
y aquestos granillos de oro,
aunque a la vista recrean,

¹¹⁶ Pedro de Rivadeneira en su *Tratado de religión y virtudes que debe tener un príncipe cristiano...* (1595), realiza un comentario *ad oc* para este caso particular sobre cómo debe ser un príncipe: “[...] ser personas públicas, cabezas de la república, soberanos señores, maestros y guías de los demás, y tener en sus manos la vida y la muerte de sus súbditos; porque por ser un señor absoluto y gran rey y monarca del mundo, no por eso de suyo tiene mayor prudencia, sino ocasión de alcanzarla con el uso y experiencia, en poco tiempo, más que los que no lo son, en mucho. Y por eso tienen obligación de tratar y consultar los negocios graves que se ofrecen con las personas de ciencia y conciencia, pues de la resolución que tomare pende el bien y el mal de la república; [...]” (En *El arte de gobernar*. AA. VV., 2008: 61). La actitud que debe tener el príncipe, según la visión de Rivadeneira, es totalmente neoestoica.

manchan si los manosean,
por que estriba su tesoro
en ser intactos: dejaos,
Amón, de deshojar flor
con espadañas de amor,
y si la ofendéis, guardaos. (II, vv. 1706-1717).

La advertencia viene acompañada de un símbolo floral evidente. Veamos primero la azucena, la cual es un símbolo de lo inmaculado, según el *Tesoro de la lengua castellana*: “Es la azucena símbolo de la castidad por su blancura, y de la buena fama por su olor, [...]” (Covarrubias, *Sub. voce.*: Azucena); Cirlot también la identifica con una connotación a la feminidad: “Emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana, especialmente en la medieval, como símbolo y atributo de la virgen María. Con frecuencia aparece erguida en un vaso o jarrón, símbolo a su vez del principio femenino.” (*Sub. voce.*, Azucena). El principio de la feminidad unido a la pureza denota que refiere a la virginidad de la mujer. Por su lado la espadaña contiene un elemento fálico y agresivo, su significado nos lo recuerda Rodríguez Cuadros en su edición:

Espadaña: en latín *acorus*, *typha* o *gladiolus*. Hierba cuyo tallo son nudos semejantes al junco y con hojas en forma de espada. Crece en las lagunas y orillas de los arroyos y en sitios húmedos y pantanosos (*Autoridades*). Aparte del simbolismo fálico con referencias a Amón, puede asumir (según otros críticos, vg. V. Dixon, «El santo rey David...», 306) una imagen bíblica en relación a David, rememorando la profecía de Natán: *Nunca se apartará la espada de tu casa* (cfr. II Samuel, XII, 9-10).

Es clara la acepción al ultraje de la pureza de Tamar, mediante la espada fálica de Amón. Este intuye bien la metáfora de Teuca y reprocha para sus adentros en un aparte: “(Demonio es esta mujer.)” (II, v. 1719). Enseguida prefiere evadir la advertencia acusándola de locura: “No hay que hacer/ caso; por loca la dejo.” (II, vv. 1720-1721). Vemos que pasada la anterior escena, donde se promete ser más prudente para no ofender una vez más a su padre, en la siguiente lo notamos arrobado por la belleza de las serranas, nuevamente presa de la pasión amorosa. También hace caso omiso de la

advertencia de Teuca, que recomienda no dejarse llevar por su pasión amorosa y por la lujuria, para no causar más ofensas. Dos comportamientos que no son dignos de un príncipe, y a los cuales no los ampara el juicio ni la prudencia que ha prometido. Aún más, su comportamiento errado lo comprueba cuando comienza a pretender a una pastora que resulta ser su hermana. A pesar de su clara advertencia, vuelve a cometer nuevamente un acto de *hamartia* o fallo de las facultades de la *dianoia* o la razón, como una constante de su carácter, por supuesto, como consecuencia de verse arrastrado por una pasión insana. Volvamos a estos conceptos tan reiterados en el género trágico, pero ahora en palabras de Ruiz Ramón:

[El] concepto de la *hybris*, entendido no tan sólo, dentro del vocabulario cristiano de la culpa, como el primero de los pecados capitales, la *soberbia*, sino también como desmesura del héroe trágico cegado por la pasión -celos, ambición, concupiscencia- hasta alcanzar en el lance patético la intensidad y la fuerza excesivas e incontrolables del *furor* (latino) de las tragedias de Séneca, la más importante mediación entre la tragedia griega antigua y la tragedia cristiana moderna. Tanto *hybris*, en su doble sentido de «soberbia» y «furor», como la *hamartia* o yerro, cargado también en Calderón del doble sentido de «error de juicio» y de «pecado o delito», registrados ya por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), son igualmente asociados por Calderón a la vez con *carácter* o *êthos* y *fábula* y *mythos*, enlazando así el carácter del héroe y lo trágico de la situación, cuya consecuencia o efecto en el espectador o lector es el de propiciar una interpretación ambigua del héroe, al que ni se le puede condenar ni absolver completamente. (*Calderón nuestro...*, 2000: 41).

Ruiz Ramón resume la trayectoria del personaje trágico, destacando los puntos principales de su quehacer dramático. Destaca conceptos como: *pasión*, *furor*, *pecado*, *error de juicio* y *soberbia* en un mismo campo semántico de referencias culturales por su carga negativa, la cual alude con obvia significación al denominado “mal”. Intentemos relacionar estos conceptos con la trayectoria de nuestro personaje. Amón ha sido advertido en varias ocasiones de lo perjudicial de su comportamiento. En la jornada I advierte Tamar de las posibles consecuencias de su proceder e intenta pararlo. En la jornada II, él mismo se autoreprende al saber que su conducta pecaminosa ha afectado el temple de su padre y promete ser más sensato. En la siguiente escena lo vemos

nuevamente cegado por la pasión amorosa, impelido por la lujuria y el deseo de mujeres de las que apenas ha visto su rostro; no sólo eso, también evade a conveniencia la advertencia de Teuca tomándola por loca, fastidiándole su aviso. Esta molestia de Amón ante las palabras de Teuca revela al personaje como conocedor del mal que lo acosa, pero rehúsa enfrentarse al ejercicio de conciencia al que se ha comprometido. Por lo tanto, su yerro también involucra un grado de voluntad, de intencionalidad y conformidad, pero también de la dificultad de refrenar sus pasiones alienantes y del extenso abanico de posibilidades que teje el mal.¹¹⁷

Esto lo lleva nuevamente en busca de su pasión, su disposición al pecado, cuando lisonjea a una pastora: “Yo, serrana, estoy picado/ de esos ojos lisonjeros/ que deben ser fulleros/ pues el alma me han ganado.” (II, vv. 1778-1781). Tal comprueba nuestro tercer modelo actancial, donde al sujeto se le presenta un nuevo objeto, identificado con la pretensión erótica con la pastora desconocida, y donde su destinador es ese deseo imperante por ella y el destinatario es ver satisfecho su deseo. Las acciones de estos personajes se vuelven a cruzar, como indica el modelo descrito. Aquí inicia un diálogo de doble sentido entre la “tapada” (Tamar) y Amón:

Amón. ¡Buenas manos!

Tamar. De pastora.

Amón. Dadme una.

Tamar. Será en vano

dar mano a quien da de mano

y, ya aborrece, ya adora.

Amón. Llegaréla yo a tomar

pues su hermosura me esfuerza

Tamar. ¿A tomar? ¿Cómo?

Amón. Por fuerza

¹¹⁷ Ya hemos mencionado que el concepto del mal, aparte de ser lo opuesto al bien –en nuestro caso aquello que se aparta por negligencia o conocimiento de la ley de dios-, involucra una voluntariedad, una tenacidad y perseverancia, una constancia y reiteración que definen el carácter de nuestro personaje, así como un consentimiento y disposición hacia el pecado y un elemento irrefrenable de su pasión dominante. Al final es una decisión que opta por aquello que lo destruye, aun siendo advertido.

Tamar. ¡Qué amigo sois de forzar! (II, vv. 1786-1793).

Hay una clara relación entre el arrebatarse la mano de la mujer y su significación a la violencia y el forzamiento, cosa que siente Tamar:

Amón. ¿Flores traéis vos también?

Tamar. Cada cual, humilde y alta,
busca aquello que le falta.

Amón. Serrana, yo os quiero bien:

Dadme la flor.

Tamar. ¡Buen florero
os traéis! Creed, señor,
que hasta perder yo una flor
no sintiera el mal que veo.

Amón. Una flor he de tomar.

Tamar. Flor de Tamar, diréis bien.

Amón. Forzaréos, dadla por bien.

Tamar. ¿Qué amigo sois de forzar! (II, vv. 1798-1809).

Aparece una referencia a la agresividad con que se llevó a cabo la violación de Tamar, identificando la imagen de la flor a la virginidad y el acto de forzar a la transgresión de la violencia sexual. Rodríguez Cuadros en nota al verso 1798 de su edición comenta: "Flor: parece jugarse con varios significados de flor (la entereza virginal, el dicho agudo o elegante o el engaño o trampa)." (1989: 220). Todo lleva a pensar en las tensas relaciones que tienen ambos personajes que oscilan entre el forzar y proteger y entre la violencia de Amón y la insinuación maliciosa de Tamar. Enseguida Amón obliga a Tamar a descubrirse, al saber quién es queda sorprendido:

¡Ay cielos! ¡Monstruo! ¿Tú eres?

¿Quién los ojos se sacara

primero que te mirara,

afrenta de las mujeres?

Voyme y pienso que sin vida,

que tu vista me mató.

No esperaba, ¡cielos!, yo
tan principio de comida. (II, vv. 1814-1821).

Amón no aguanta la mirada incisiva de su hermana. Ya al inicio de la jornada expresa el mismo sentimiento: “¡Quién por no verte y oírte,/ sordo quedara y sin ojos.” (II, vv. 1017-1018), compárese esto con lo anterior y se verá una constante significativa en la imagen de los ojos. Cuando se habló de la vergüenza y la culpa, se dijo que nace de hacer algo que está prohibido y, por lo tanto, de la falta moral de saberse culpable ante la mirada del afectado (a). Amón no puede vivir en plenitud su presente y retornar a sus pasiones con la sombra de Tamar que lo persigue, como un recordatorio de sus pecados: “No podemos vivir con cierta plenitud el presente si el pasado se convierte en una de las formas de la culpa [...] y tampoco podemos vivir en paz si el futuro se convierte en una de las formas de la urgencia [...] Remordimiento y urgencia son las dos formas más comunes y tremendas de asesinar el presente.” (Ferrero, 2009: 136). Amón pretende dar nuevamente rienda suelta a sus pasiones, pero enseguida que ve el rostro de Tamar huye de la culpa que su mirada incriminatoria le produce, nuevamente una *anagnórisis*, un reconocer su yerro y en lugar de enfrentarlo huye despavorido, como sucedió al inicio de la jornada, cuando dice a Tamar: “Voyme por no atender.” (II, vv. 1069). Prefiere huir de la responsabilidad que enfrentarla, error que pagará con la vida. No olvidemos al final de la tirada la insinuación que hace con la comida y su relación con la lujuria -de nuevo-, la cual ya analizamos, no creemos necesario retomarlo aquí por su obviedad, si es importante por su reiteración.

La imagen de la comida adquiere relevancia aquí, pues no sólo se refiere a la lujuria de Amón, sino que tiene otras connotaciones referidas al pago de una deuda, cuando dice Tamar: “Peor postre te han de dar,/ [...] / pues será el último plato/ la venganza de Tamar.” (II, vv. 1822; 1824-1825); y Absalón le impele: “La comida has de pagar/ dándote muerte, villano.” (II, vv. 1830-1831).

Amón dice: “¿Por qué me matas, hermano?” (II, v. 1832)¹¹⁸ cuando es acuchillado en una escena terrible, digna de la tragedia de horror renacentista, dice la didascalía: “(Descúbrese una mesa con un aparador de plata, y los manteles revueltos, Amón echado sobre ella con una servilleta, ensangrentado.)” El símbolo de la comida adquiere múltiples significados, Álvarez Sellers lo identifica: “La violencia *dentro* da paso al senequismo en escena; se descubre el cadáver ensangrentado de Amón sobre los manteles revueltos. La metáfora de la comida, tan ligada al incesto y la deshonra, adquiere ahora su pleno y definitivo significado.” (III. 1997: 775). La comida se convierte en pago de la deshonra y Amón mismo como vianda, dispuesta por Absalón, al hambre de venganza de Tamar. Los papeles cambian, si antes era Tamar un manjar para el apetito lujurioso de Amón, ahora es Amón el platillo de la restitución de la honra de Tamar.

Con este cambio radical se cumple con una parte más de la tragedia, o sea, el cambio de situación vital, la peripecia entendida como suceso inverso o cambio de acción en sentido contrario al que se esperaba. ¿Qué esperaba Amón estando en Balhasor? De entrada, como lo había prometido Absalón a David, la paz para sus ánimos en un espacio bucólico, hacer un acuerdo con sus hermanos, olvidar el suceso con su hermana, todo sin dejar de ser el heredero legítimo al trono. Todo cambia cuando se encuentra con Tamar y halla la muerte y el pago de su deshonra.¹¹⁹ Claro, también se produce el lance patético o *pathos*¹²⁰, en el momento de ser asesinado y expuesto su

¹¹⁸ Rememoremos la cita del Antiguo Testamento apreciar el grado de verosimilitud que Calderón pretendía dar a su tragedia: “Absalón mandó preparar un convite regio. Y ordenó a sus criados: «Estad atentos: cuando el corazón de Amón esté alegre por el vino y yo os diga “Herir a Ammón”, le mataréis. No tengáis temor, por que os lo mando yo. Cobrad ánimo y ser valerosos.» Los criados de Absalón hicieron con Ammón lo que Absalón les había mandado. Entonces todos los hijos del rey se levantaron y montaron cada cual en su mulo, huyeron.” (*La Biblia*. Cfr. *II Samuel*, XIII, 27-29).

¹¹⁹ “No se trata de un simple cambio de situación (*metábola*) que pueda llevar al héroe de la dicha a la desdicha o viceversa, requisito de toda tragedia concebida como acontecimiento de desarrollo progresivo, sino de un efecto paradójico de la intención, es decir, de una acción que, emprendida en determinado sentido, alcanza, sin embargo, un resultado opuesto.” (Bobes, *et. al.*, 2003: 112).

¹²⁰ “[El *pathos*] es una acción destructora y dolorosa, como las muertes en escena, tormentos, heridas y acciones de índole semejante. Es la parte esencial de la tragedia ya que, según Aristóteles, la peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas; sin ellas puede haber tragedia, pero no así sin *pathos*, que sería la característica indispensable de las fábulas simples.” (Bobes, *et. al.*, 2003: 116).

cadáver como trofeo. Las muertes en escena provocan estupor al condimentarse con parlamentos patéticos y aciagos, configurando una verdadera “tragedia del horror” (como la llama Alfredo Hermenegildo¹²¹) la cual crea una situación inquietante y desconcertante.

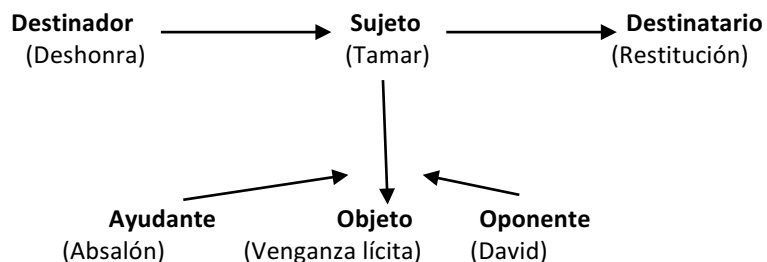
Finalmente Amón cumple su destino y halla la muerte como castigo, pues si bien han sido varios los anuncios y las advertencias que se le han dado, hace caso omiso de estos, y prefiere optar, mediante el impulso de su entusiasmo incontrolable, por el fluir de sus pasiones. Siempre tuvo la opción de decidir, lo ha hecho, Calderón no niega a su personaje este importante elemento de su construcción, por tal motivo, alcanza su destino irremediabilmente, gracias al fluir de su libre albedrío. Así, la gran tragedia cristiana de Amón es ser responsable de alcanzar su propio destino, pues es un drama donde “[...] lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino.” (Ruiz Ramón. *Tragedias*, 1967: 12). El destino, elegido por él, ha sido forjado por las acciones del mismo, las cuales incluyen la desobediencia al mandato divino, social y familiar, o sea, a la realización del mal. Las pasiones, los vicios, la desmesura y los desenfrenos son tan fuertes que cede a ellos. No es que no posea la fuerza suficiente para lidiar con ellos y vencerlos, sino que opta por estos, generando una culpa trágica por la disposición a sus pecados. Es un personaje trágico, aquel que posee tanto virtudes como vicios, bondad como maldad, su caída ha sido responsabilidad de él mismo por su disponibilidad al lado más oscuro del ser humano -pese a que hubiera podido elegir otro camino-: la realización de sus pasiones y la ejecución del mal.¹²²

¹²¹ Esta tragedia cultivada en España en el siglo XVI es de influencia senequista, estos autores “[...] escriben tragedias que persiguen una enseñanza moral, con amontonamiento de muertes y truculencias. [...] generalmente buscaron la lección final y, para conseguirlo, no dudaron en multiplicar las peripecias sangrientas y refinadas crueldades [...] En general supeditan la acción trágica a la acción moral y convierten al héroe trágico en personaje anormal.” (Hermenegildo, 1973: 160).

¹²² La realización del mal no surge de la perversión y/o mala intención del personaje, sino de la tensión que se produce entre la naturaleza y la razón, entre el deseo y la pasión y el juicio, como menciona Safranski: “El mal brota de la relación tensa entre la naturaleza y la razón, no es un acontecer natural del hombre, sino una acción de la libertad. Hay en efecto una «inclinación» al mal, pero no una «coacción» al mismo, pues nosotros, como seres racionales, seguimos teniendo en nuestras manos el espacio del juego de la decisión para dictaminar qué impulsos han de fluir en las «máximas» de la acción.” (2000: 168). La dimensión del mal yace en la decisión libre, como en el caso de Amón.

2.3. Tamar y su venganza

Nos acercamos a uno de los conflictos principales que sirvió de título a la pieza de Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, la cual versa sobre la reparación del desagravio de Tamar realizado por Amón.¹²³ Siendo el acto que reelaboró Calderón de la tercera jornada de Tirso, el tema principal es la venganza de honor y restitución anhelada por Tamar y realizada por Absalón. También hay un énfasis en las decisiones del rey David en relación a este suceso, las cuales desencadenan los hechos catastróficos posteriores. En el apartado 2.3 una de sus particularidades es el ritmo en la construcción de estos personajes. Cada uno posee una cadencia distintiva que parte de sus acciones individuales, mismas que ofrecen movimiento y evolución, ya sea acelerada o tarda. En el caso de Tamar y David, sus actos en escena son pocos, llevan un ritmo distinto al de Amón, éste sucumbe rápidamente pues lo vemos asesinado en la segunda jornada. Tamar y David poseen una construcción que parece contribuir poco en la trama por su relativa y breve aparición en escena, no obstante, sus actos tendrán una importancia sin parangón. Los acontecimientos en esta jornada son consecuencia de la anterior. En la jornada I vimos a Tamar violentada, esta inicia con el desprecio de Amón y la súplica de Tamar para que sea restituido su honor. Todo el acto refiere al tema del honor, el reclamo de la princesa es un suceso que desencadena la acción de los demás. Debemos iniciar esta pesquisa con los móviles de Tamar expuestos en los modelos actanciales:



¹²³ La obra referida fue publicada en la *Tercera parte* de sus obras en Tortosa (1634).

Parece que este modelo actancial resume el movimiento dramático de nuestra protagonista. Vemos que su principal motivación y hacia lo cual tienden sus actos es la honra perdida acaecida por la violación de Amón y su posterior desprecio.¹²⁴ De lo anterior nace el reclamo de Tamar:

Mayor ofensa e injuria
es la que haces contra mí
que si fue la amorosa furia
de su torpe frenesí.
[...]
¿Dónde iré sin honra, ingrato,
ni quien me querrá acoger,
siendo mercader sin trato
deshonrada una mujer? (II, vv. 1010-1013; 1020-1023).

El reclamo es justificado pues la regla en las cuestiones de honor era estricta al tratarse de una mujer deshonrada. Es tema preferido de las piezas trágicas ya que el amor conflictivo entre hombres y mujeres genera innumerables enredos, donde las heroínas con frecuencia son tratadas con injusticia, tanto desde la perspectiva familiar como social.¹²⁵ Dice Rodríguez Cuadros:

Serán las tragedias de honra donde se prefiere con más nitidez la forma personal que Calderón quiere dar al género. [...] los héroes -y las heroínas- de los dramas de honra se ven obligados a disolver su

¹²⁴ El libro bíblico de Samuel dice: “Después Amón la aborreció con gran aborrecimiento que fue mayor su aborrecimiento que el amor con que la había amado. Y le dijo Amón: «levántate y vete». Ella dijo: «No, hermano mío, por favor, porque si me echas este segundo mal es peor que el que me hiciste primero». Pero él no quiso escucharla. Llamó al criado que le servía y le dijo: «Échame a esta fiera y cierra la puerta tras ella». (*Samuel II*, 15-17). En este momento tanto el texto bíblico como el drama calderoniano coinciden perfectamente.

¹²⁵ Baste recordar las tres principales piezas dramáticas que se gestan alrededor del conflicto del honor: “A secreto agravio secreta venganza”, “El médico de su honra” y “El pintor de su deshonra”, las cuales conforman un triángulo del honor pero enfocado en la venganza del marido o deudo agraviado. Erick Coenen en su edición a la primera identifica que son estas piezas las que más han despertado el interés crítico, aunque de también han llenado de mayor espanto a la moral principalmente de los acercamientos ingleses: “Son estas, a fin de cuentas, las que a Calderón le ganaron la reputación de defensor de la barbarie más inhumana; y es por ellas que se acuñó el término «honor calderoniano» para designar un sentido del honor cruelmente severo e inflexible, en cuyo nombre la venganza letal es siempre lícita.” (Intro., 2011: 12). En estas obras vemos que no precisamente en la venganza la toma la mujer por su propia mano por la restitución de su honra, como sucede en el caso de Tamar, quien conspira junto con su hermano Absalón, de lo cual se infiere que no es una víctima de las situación de honra, sino un ente activo y eficaz por la búsqueda propia de la restitución. Este es un vuelco interesante que tomaremos en cuenta en el transcurso del análisis.

ser y libertad personales en la titánica máxima del sistema social que los rodea. Todos ellos sacrifican su conciencia y su perspectiva de seres humanos con derechos a sentir [...] sometiéndose al imperativo de una ciega y titánica ley (la de la *honra*) que los encierra en un fanático “soy quien soy”, durísima expresión con que la ideología imperante en los Siglos de Oro exigía un comportamiento entregado a la *opinión*, al qué dirán social. De esta forma alcanza su sentido auténtico la culpabilidad y la responsabilidad colectivas que, además del error o la imprudencia individual, caracterizan la tragedia española del periodo. [...] Amor y honor se convierten así en términos incompatibles y el valor moral de las protagonistas femeninas de estas obras estriba en la heroica –y al cabo trágicamente inútil- elección del honor [...] (Calderón, 2002: 101; 104).

Como tema preferido de la tragedia áurea funciona a la perfección el honor, mismo que posee una estructura definida repetida y reelaborada de modo regular tanto por Calderón como por los autores de la época. Y si bien no necesariamente es el tema principal de *Los cabellos de Absalón* sí es un argumento estereotípico secundario que mana de las condiciones dramáticas de la tragedia en cuestión.¹²⁶ Este código de honor impregna la conciencia social y familiar de Tamar, de ahí su efusivo reclamo, considerándose ella misma un objeto sin valía social, un “mercader sin trato” es lo mismo que una mujer sin honra. De esta manera Tamar reconoce un estereotipo fijado cultural y literariamente de la fémina deshonrada en defensa de su mancillada virtud. No sólo eso, como se vio en la cita anterior, el drama calderoniano coincide afortunadamente con la historia bíblica y el personaje de Tamar, ya que el desprecio de Amón supera la primera falta contra su persona, o sea, la violación. La infracción sexual es un mal que puede tener algún reparo, pues Amón y Tamar son medios hermanos y las leyes conceden cierta permisibilidad. Recordemos las palabras de Tamar

¹²⁶ Alfonso de Toro ofrece una esquematización de la tragedia de honor muy útil para nosotros: “El drama de honor español está construido de modo más pregnante, exclusivo y estereotípico que el italiano por un 'caso de honor' que hay que resolver. Al principio del drama los personajes se encuentran en posesión de su honra, o de su dicha privada (= estado A), que pierde en el curso de la acción, o que corren peligro de perder (= estado A/C, A'/A''). A su final pueden los personajes recuperar el honor y/o la dicha familiar haciendo uso de la venganza, un proceso u otros medios. Al respecto es la solución de los conflictos de honor mediante recurso a esos 'otros medios' la más extendida, y la forma de restablecimiento del mismo por el camino de procesos y duelos la más infrecuente.” (*De la similitudes y ...*, 1998: 353). El crítico también nos recuerda que estos dramas se dan independientemente de la posición social de los personajes, siendo una estructura que se da en los diferentes subtipos superiores, es un código estricto al que se debe responder.

antes de ser agredida al final de la jornada I: “En nuestra ley se permite/casarse deudos con deudos,/ pídeme a mi padre.” (I, vv. 963-965). Pero el rechazo que se realiza al despreciar a Tamar siendo gozada es más gravoso. Ella se siente burlada y utilizada al arrancarle la virginidad por una transgresión antes del casamiento, tanto que preferiría estar muerta:

Quítame la vida y todo,
pues ya lo más he perdido.
[...]
Resto hay de la vida, ingrato;
pero es la vida sin honor,
y así de perderla trato:
acaba el juego, traidor,
dame la muerte en barato. (II, vv. 1032-1033; 1039-1043).

Le suplica la muerte a su agresor, pues la condición del honor es que la mujer llegue virgen al esposo, perdida la virtud se disipa lo más importante en la vida y no vale la pena vivirla. Tamar toma la resolución de amenazar con su venganza a su hermano, siendo presa de la ira más cruenta, pues lo hace a su propio hermano y por lo cual se desprenden las acciones posteriores, dice: “Presto, villano, has de ver/ las venganzas de Tamar.” (II, vv. 1072-1073). En estas palabras de Tamar se evidencia cómo apetecerá una venganza, porque ha amenazado a su hermano con realizarla, como el objeto para alcanzar finalmente la restitución del desagravio, su destinatario. La venganza tiene la función de restituir el honor.

Sale del aposento en busca de su padre para clamar el castigo para Amón. En el teatro de los Siglos de Oro español la venganza por el honor mancillado de una mujer, recae directamente sobre la figura masculina protectora. En el caso de las mujeres casadas es el esposo quien debe responder ante la ofensa, en las mujeres solteras es el padre y después los hermanos quienes deben

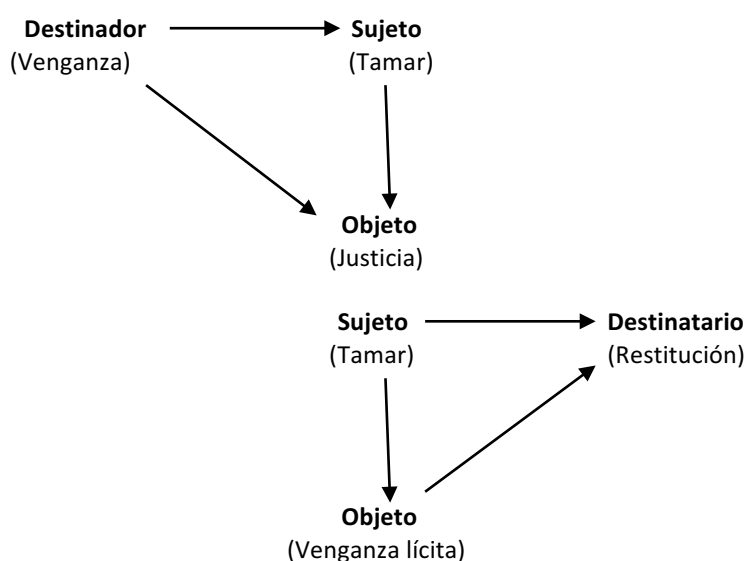
hacer frente a todo tipo de ultrajes deshonrosos.¹²⁷ De esta manera, la venganza lícita para recuperar el honor es permitida y justificada, pero en el caso de un resarcimiento en el seno familiar, donde el agresor de la injuria contra la mujer es el hermano y quien debe vengar el honor de la víctima es David, el padre, que al mismo tiempo es el rey que debe responder a las complicadas cuestiones de honor, las cosas se tornan difíciles. Amón yerra al no responder a la injuria y Tamar pudo callar y conciliar, pero el carácter de cada personaje lo arrastra, toman decisiones libres y nunca traicionan su propia índole natural, su individualidad y su carácter. Carlo Gentili y Gianluca Garelli en su texto *Lo trágico*, donde realizan un exhaustivo resumen de la condición de la tragedia y de lo trágico desde la antigüedad hasta la modernidad, nos recuerdan la investigación de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) titulada *Sobre lo sublime y lo cómico: una contribución a la filosofía de lo bello* (Tublinga, 1837):

Conforme a la tradición idealista, Vischer distingue entre tragedia antigua y tragedia moderna, que se diferencian por su diversa mezcla entre lo absoluto y el sujeto, entre la necesidad y la libertad: «En el modo antiguo de intuir el destino, la necesidad a la cual debe someterse el hombre está establecida *por adelantado*, y el hombre, *aunque no inocente*, sin embargo no hace casi sino *aplicarse a sí mismo* el destino anticipado. [...] En el mundo moderno, al contrario, se parte de la subjetividad, del héroe que actúa de forma libre e inconsciente; el destino que irrumpe en su vida *surge* solo [...] a través de su acción.» [...] En el primer nivel el sujeto se somete a lo absoluto «como al fondo oscuro de un infinito poder natural». En un segundo nivel, donde, según Vischer, comienza «lo trágico propio y verdadero» domina el destino «como justicia». (2015: 182-183).

Parece que es el carácter lo que define al personaje trágico moderno, lo cual es susceptible a la justicia social y divina, y por ende a la *culpa* que emana de sus decisiones. Así la tragedia actual y moderna se define por su acercamiento indiscutible al sujeto, a la libertad de sus actos y a sus acciones, por ende a lo que Hausser llama carácter trágico (1974). De hecho, la tragedia cristiana se

¹²⁷ Desde esta perspectiva, es lógico y justificables pensar en su hermano directo Absalón como aquel que tomará la venganza de la deshonra en sus manos, a pesar de ser su medio hermano el agresor.

le puede nombrar también tragedia de la culpa, ya que aquello que define al ser trágico es la culpa por sus acciones, pero también la culpa intrínseca de haber nacido hombre, la culpa del Pecado Original de imbricaciones teológicas.¹²⁸ ¿Cómo se relaciona todo esto con el carácter de Tamar? Porque el objeto de Tamar como sujeto es la obtención de la justicia, esto se ha convertido en su finalidad, por supuesto, impulsada por un deseo de venganza que la estimula a desear el desquite contra su agresor. Esto genera un par de triángulos actanciales rígidos por el peso ideológico que demuestra los actos de Tamar:



La imperante de Tamar es la venganza lícita como medio para alcanzar la restitución legítima, se destinatario. Para obtenerla corre a decirle entre llantos a David:

Por los ojos vierto el alma
 luto traigo por mi honor.
 [...]
 La mortal enfermedad

¹²⁸ “[...] en la mente de Calderón parece obrar un libro en concreto: el *Theatrum mundi* de Pierre Boaistuau, en el cual la vida humana se pinta como una tragedia, y en el que se recogen dichos de los filósofos antiguos sobre la miseria del hombre. La primera escena de *La vida es sueño* dramatiza la gestación y nacimiento del hombre; y el monólogo de Segismundo es el dolor de comprobar la inferioridad de esta criatura con respecto a los demás animales.” Y podemos agregar que el mayor, como dice Segismundo: “[...] qué delito cometí/ contra vosotros, naciendo; [...] pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido.” (*La vida es sueño*, ed. C. Morón, 1986: I, vv. 105-106; 111-112). El delito y la culpa de haber nacido se inscribe en las enseñanzas del cristianismo como un pecado previo y heredado al momento del nacimiento.

del torpe príncipe Amón
peste de mi honra ha sido,
su contagio me pegó.
Que le guisase mandaste
alguna cosa a sabor
de su villano apetito:
¡ponzoña fuera mejor!
Sazonéle una sustancia;
mas las sustancias no son
de provecho, ni se oponen
accidentes de pasión.
Estaba el hambre en mi alma
y en mi desdicha guisó
su desvergüenza mi agravio:
sazonóle la ocasión;
[...]
Véncete, rey, a ti mismo:
la justicia a la pasión
se anteponga, que es más gloria
que hacer piezas un león.
[...]
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.
(II, vv. 166-1167; 1178-1193; 1238-1241; 1254-1259).

La vehemencia de la súplica deja claro el objetivo que reclama, pero hay que dejar en claro que es un sentimiento legítimo al clamar justicia por la agresión que se ha hecho contra ella. Tamar pide justicia, pero el encargado de realizarla (David) no la ejecutará. Si bien es cierto que estamos ante un personaje que puede aspirar a ser considerado trágico –en el transcurso de esta investigación

trataremos de demostrarlo—, pero trágico cristiano, también pertenece a la tradición y pensamiento judíos. Es la suma de dos concepciones ideológicas distintas pero no contrarias. Esto lo traemos a colación por la actitud de Tamar ante su agresor, misma que es consentida por un sistema de valores judaico, en el cual permite cierta violencia en el ejercicio de la justicia. Hablamos de la ley del talión: “ojo por ojo, diente por diente”.¹²⁹

Esta función y actitud de Tamar define su existencia como beneficiaria de una doble tradición ideológica, cultural y teológica, misma que la hacen más rica para la investigación. Aún así parece que la ira es un ayudante con una doble vertiente de interpretación: 1) la permisibilidad de la ideología judía; 2) la justificación de la venganza por el honor, impera la doctrina cristiana que critica una actitud colérica, ya que esto es una de las varias causas que conducirán a la catástrofe a los involucrados. Tamar no es perversa al ambicionar la venganza, ni completamente inocente al ser una víctima de las circunstancias, para definirla, es un personaje medio. Recordemos la cita que hemos realizado del texto de Marina sobre la ira: *Pequeño tratado de los grandes vicios*, donde sugiere que la ira se puede convertir en una pasión o vicio cuando conlleva un elemento impulsivo, violento e incontrolable, y por ello aceptado, momento en que se convierte en un *leitmotiv* de las acciones del sujeto actante (2011: 88). Es este elemento de sinrazón, de apasionamiento, de agitación interna irracional lo que lleva hacia el denominado mal. Si no se reprime o elimina la pasión se puede caer en el extremo del arrebato descabellado y “A partir de ahora lo irracional, las pasiones que no se esclavizan, pasarán a ser parte del mal.” (Safranski, 2000: 153-154). Por lo tanto, la falta de razón atrae al apasionamiento, y esta a su vez al mal, del que es víctima, a la vez que victimaria, Tamar. No obstante, ante todo debemos considerarla un personaje que está frente a una situación

¹²⁹ La *ley del talión* es un principio jurídico de justicia, en el que la norma imponía un castigo que se identificaba con el crimen cometido, o sea reciprocidad. El término "talión" deriva de la palabra latina *talis* o *tale* que significa "idéntico" o "semejante". La expresión de la ley del talión aparece en el pasaje bíblico "ojo por ojo, diente por diente".

difícil, donde su honor está en juego. Entonces, la cólera es un sentimiento latente, digamos, potencial, que surge de la injusticia cometida contra su persona, por ende, justificable.¹³⁰

Por otro lado, no debemos olvidar las reiteradas alusiones a la comida, la gula y la lujuria en unión constante en la acusación. Respecto a este punto, o sea, la unión entre la lujuria de Amón y la gula en estrecha relación significativa y simbólica, ya hemos referido en otro lugar, no obstante aquí se vuelve a repetir la fórmula, ahora en el discurso de Tamar y no de Amón. Sólo hay que resaltar la inminente concordancia entre dos pecados y a los cuales Calderón prefiere llamar *pasión*: “[...] accidentes de pasión.” (II, v. 1189), que es una variante del texto de Tirso, el cual dice: “[...] accidente de *afición*.” El cambio es revelador al identificar mejor el pecado y la pasión a la cual se sucumbe, como nos lo hace saber Rodríguez Cuadros: “Aquí, sin duda, preferimos la variante calderoniana, porque es algo más que apresuramiento o defecto en la copia; determina exactamente el concepto filosófico transcóporal; más allá de lo puramente físico la enfermedad de Amón es espiritual, atenta a la perversidad de la transgresión de un tabú.” (Nota, 1989: 188). Tamar busca un ayudante para efectuar su venganza: David, para ver recuperada su honra, cosa que funciona como el destinatario de todo el esquema actancial, ya que esto es el elemento beneficiario virtual que anhela. No obstante, aquello que considera una esperanza se revierte y toma la casilla del oponente, ya que no toma cartas en el asunto y prefiere omitir el castigo destinado a Amón y no se opone a que Absalón se lleve a Tamar hacia Balhasor:

Mi hacienda está en Efraín,
granjas tengo en Balhasor,
casas fueron de placer,

¹³⁰ Respecto a la ira Bodei dice: “Hoy estamos mucho más acostumbrados a la imagen de un Jesús que nos invita a evitar la cólera y la venganza por las ofensas recibidas, a amar a nuestros propios enemigos, a no resistir al malvado, a poner la otra mejilla (Mt. 18, 22). Estamos acostumbrados al Jesús del Sermón de la Montaña que llama bienaventurados a los mansos (Mt. 5, 5: en griego, *oi praesis*, el mismo término que utiliza Aristóteles). También somos más propensos a conceder importancia a preceptos como éste: “El que se enoja con su hermano será susceptible de ser juzgado. [...] De modo que si estás presentando tu ofrenda en el altar y allí recuerdas que tu hermano tiene algo contra ti, deja tu ofrenda en el altar y corre a reconciliarte con tu hermano [...] (Mt. 5, 22-24). (La ira, 2013: 51).

ya son casas de dolor.
Vivirás conmigo en ellas,
que mujer sin opinión
no es bien que en la corte habite
muerta su reputación. (II, vv. 1278-1285).

Parece que David opta por callar y no resuelve los problemas familiares. De esta manera, su padre y rey se comporta de forma inapropiada y no da paso a las esperanzas de restitución de Tamar, pues sólo promete hablar con Amón y no se opone a que Tamar se ausente de la corte con Absalón. Ante esto Tamar queda desolada sin el apoyo de su padre que parece no querer mover los acontecimientos. Visto así David es un oponente evidente a los anhelos del actante Tamar, pues no hará nada para apoyarla. Al contrario, Absalón se comporta como un ayudante adecuado para restituir su honor, mismo que por el momento queda sólo como un guiño del futuro, pues al final asesinará a Amón, Tamar accede a su invitación:

Bien dices: viva entre fieras
quien entre hombres se perdió;
que, a estar con ellas, es cierto
que no muriera mi honor. (II, vv. 1290-1293).

Con estas palabras nos quedamos hasta su nueva aparición, cuando la corte y los hermanos van a Bahlsor para calmar los ánimos enfermizos de Amón. Tamar para disimular su vergüenza sale de “tapada”, cubierto el rostro a manera de pastora acompañada de Teuca. No obstante, no ha olvidado su dolor, cuando los pastores la adulan ella les contesta: “Aunque hermosa me llamáis,/ tengo una mancha afrentosa:/ si la veo, he de llorar.” (II, vv. 1571-1573), y no olvida el anhelo de desagravio: “Si agua esta mancha quitara,/harta agua mis ojos dan:/ sólo a borralla es bastante/ la sangre de un desleal.” (II, vv. 1586-1589). En el campo la tristeza se apodera de Tamar, al verlo Teuca le ofrece diversas flores, pero Tamar contesta: “Todas las que abril esmalta/ pierden en mí su color,/ amiga, porque la flor/ que más me importa me falta.” (II, vv. 1630-1633). Sus palabras identifican la

figura de la flor con el *objeto preciado o más valioso*, mismo que se puede relacionar con el delicado honor perdido, pero también pensamos que se corresponde con la virginidad arrebatada.¹³¹ Nos parece que ambas significaciones pueden desempeñar valores parecidos en el espectro semántico. La connotación sexual y el valor social del honor van de la mano cuando se trata de la figura de la mujer.

También debemos recordar la estructura semiótica en la que se mueven los protagonistas. Como lo hemos afirmado, Tamar desea cubrir la vergüenza que ha generado la deshonra del incesto, por ello cubre su rostro como un signo de su retraimiento deshonoroso. Por tal sus acciones responden a ese destinador que surge de la deshonra. Aquí impera un sentimiento de humillación emanado de la afrenta.

Al entrar a escena los príncipes se topan con Tamar y Teuca y las confunden con serranas. Amón la confunde al no reconocerla y ante sus requerimientos la princesa prefiere callar y evadir, pero él no cesa y pretende admirar su rostro. Tamar contesta sus invitaciones con un sentido irónico recordando siempre al espectador los actos del príncipe. Cuando le dice que se descubra el rostro, vale la pena transcribir el diálogo aquí:

Amón: Yo, serrana, estoy picado
de esos ojos tan lisonjeros
que deben de ser fulleros
pues el alma me han ganado.
¿queréisme vos despicar?

Tamar: Os cansará el juego presto,
y, en ganando el primer resto,
luego os queréis levantar.

Amón: ¡Buenas manos!

Tamar: De pastora.

¹³¹ Covarrubias y Orozco en su *Tesoro de la lengua castellana* ofrece una definición de la flor donde aparece esta connotación: "Flor en la doncella, se dice la virginidad y entereza, que como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante; en cortándola luego se marchita." (1995, *sub. voce.*: Flor).

Amón: Dadme una.

Tamar: Será en vano

dar mano a quien da de mano
y, ya aborrece, ya adora.

Amón: Llegaréla yo a tomar

pues su hermosura me esfuerza.

Tamar: ¿A tomar? ¿Cómo?

Amón: Por fuerza.

Tamar: ¡Qué amigo sois de forzar!

[...]

Amón: ¿Flores traéis vos también?

Tamar: Cada cual, humilde y alta,
busca aquello que le falta.

Amón: Serrana yo os quiero bien:

dadme una flor.

Tamar: ¡Buen florero

os traéis! Creed señor,
que hasta perder yo una flor
ni siquiera el mal que veo.

Amón: Una flor he de tomar.

Tamar: Flor de Tamar, diréis bien.

Amón: Forzaréos, dadla por bien.

Tamar: ¡Qué amigo sois de forzar! (II, vv. 1778-1794; 1798-1809).

Nuevamente aparece la referencia de la virginidad con la flor, aunque en relación con el mundo del juego, Rodríguez Cuadros comenta en una nota al pie en su edición: "Parece jugarse con varios significados de flor (la entereza virginal, el dicho agudo o elegante o el engaño o trampa). Todo ello conjugado con el contexto semántico del juego de naipes extendido como barniz metafórico desde el principio de las tensas relaciones de Amón y Tamar." (1989: 220). El sentido irónico impera en todo el diálogo, constatando el carácter agresivo y violento de Amón y el deseo de restitución de Tamar. Amón, cansado por las negativas de la supuesta serrana la destapa a la fuerza descubriendo sorprendido a su hermana. En este momento también se descubre la complicidad de Tamar con

Absalón para asesinar a su mutuo hermano, ya que las últimas palabras de Tamar a Amón, cuando cree que asistirá a un convite, denotan esta confabulación:

Peor postre te han de dar,
bárbaro, cruel, ingrato,
pues será el último plato
la venganza de Tamar.
Amón, ya ha llegado el día
en que tu muerte has de ver,
[...] (II, vv. 1822-1827).

Aquí Absalón lo apuñala tras la cortina, convirtiéndose así en el ayudante adecuado del sujeto actante tras la obtención de su objeto. Este suceso nos hace ver a Tamar poseedora de al menos dos inclinaciones en su carácter, una podríamos catalogarla como positiva y una más como negativa: la primera refiere a la complicidad para devolver o restituir el honor de una mujer ultrajada mediante el asesinato del culpable violador. Desde esta perspectiva su venganza está justificada socialmente por el código de honor, ya que se resuelve según las reglas donde la honra es similar a la virtud femenina, y para recuperarla interviene un familiar cercano, pese a que el agresor es otro de sus hermanos. Alfonso de Toro nos recuerda: “En este [...] drama de honor la vulneración de la honra femenina y la solución del caso de honor se encuentra en el centro de interés. Aquí el hombre (padre, hermano o marido) pierde el honor por la pérdida supuesta (por la mera sospecha o por indicios) o de hecho de la integridad sexual de la mujer (hija, hermana o esposa).” (*De las similitudes y...*, 1998: 358). Como existe una deshonra familiar efectuada por un miembro de la misma familia la trama se complica más, pues se trata de un conflicto intestino e interno que al final se resuelve con la muerte del culpable. Las últimas palabras de Tamar muestran la restitución del agravio:

Gracias a los cielos doy,
que no lloraré desde hoy
mi agravio, Absalón valiente.
Ya podré mirar la gente

restituido mi honor,
que la sangre del traidor
es blasón del inocente.
Quédate, bárbaro, ingrato,
que en venta lo tiene puesto
su sepulcro el deshonesto:
en la mesa, taza y plato. (II, vv. 1847-1857).

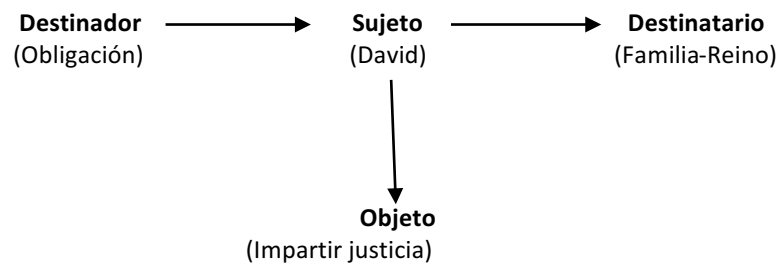
La implicación y complicidad de Tamar con Absalón para llevar a cabo la conspiración del asesinato de su hermano, incluso antes de verse injuriada por Amón como lo dice a Absalón en la jornada I: “Aunque su muerte sintiera,/ me holgara verte en su trono; [...]” (I, vv. 219-220), pero no sólo eso, también amenaza a Amón con su pronta venganza, como ya se vio, de estos sucesos se infiere la relativa inocencia de Tamar y su ceguera pasional, igual que ocurre a los demás protagonistas. Tamar no es necesariamente una inocente víctima, al contrario, mueve los hilos de su propio destino mientras opta por ver satisfecha su venganza, como nos lo recuerda Bazán Bonfil: “La tesis de Giacomán [la edición de Helmy Giacomán ya nos hemos referido con anterioridad (1967)] sobre la inocencia bíblica de Tamar se derrumba al ver que «su relación con Amnón [*sic.*] invita a conjeturar una complicidad [mientras su] clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente antes incluso de verse injuriada» por el primero.” (2010: 440). Así, Bazán Bonfil la considera como personaje presa del deseo de venganza. Estas dos tendencias en su carácter ayudan a definir una estructura dramática que oscila entre el vicio y la virtud, lo positivo y lo negativo, aquel que no es ni totalmente bueno ni malo y que posee tanto cualidades positivas como negativas.

El conflicto de honor que se desprende en la trama es esencial para entender la tragedia en su conjunto, ya que es un catalizador de las acciones de los protagonistas actantes, de esta manera generan el juego de sus actos, donde las acciones emprendidas por Tamar ponen en marcha los actos de los demás, principalmente las de Absalón y las del rey David. El primero ya vimos cómo se

mueve en el espacio dramático, veamos ahora la participación del segundo en el juego de las acciones actanciales.

2.4 La decisión del rey David.

Lo hemos repetido, el ritmo en la construcción de cada protagonista es distinto, pues responde al equilibrio de la trama en conjunto. Por ello, a pesar de que David parece tener poca injerencia en el juego de acciones de los demás personajes -los cuales abarcan un campo de acción más amplio-, sus intervenciones son de suma importancia, pues sin ellas, los movimientos dramáticos se darían de manera distinta. David también posee ciertas motivaciones que dirigen sus actos. Él mismo, como sujeto actante posee un objeto particular, veamos esto en un modelo actancial:



Debemos traer a la memoria que su objeto cambia radicalmente de una jornada a otra. En la primera su finalidad era consolar a Amón y obtener mediante esto y como destinatario la concordia familiar y por ende del reino. Ahora su obligación y deber como padre y rey es castigar a Amón por la deshonra familiar de su hermana, este es su objeto, la impartición de la justicia a la que lo orilla su obligación social, esta obligación es el destinador principal, y así efectuar equidad para las partes afectadas. El objeto es impartir justicia, pues las normas sociales y de honor dejan claro cómo debe proceder; sin embargo, sabe que es un miembro de la familia contra quien debe proceder, esto obstaculiza la imparcialidad. Aquello que se ve afectado directamente por estas acciones son la

familia y el reino, ya que David, al ser tanto padre como rey, sus actos afectan ambos rubros de la sociedad, esto es el destinatario.

Antes de que Tamar acuda a él para implorar justicia, vemos a David preocupado por la conducción del reino y por poner en el trono a un heredero digno de tal misión. Su preocupación principal es, tanto en la primera como en la segunda jornada, la concordia familiar y política del reino, para la cual si bien Amón es el hijo preferido y más amado, opta por prometer a Salomón sin que nadie más se entere de esta disposición:

Betsabé, vuestra madre, me ha pedido
por vos, mi Salomón: creced, sed hombre,
que si amado de Dios, sois el querido,
conforme significa vuestro nombre,¹³²
yo espero en El que al trono rey subido
futuros siglos vuestra fama sobre. (II, vv. 1138-1143).

Sea uno u otro el legatario, ya existía en la Biblia un referente a la pugna política por el poder, mismo que hace a David prometer a Betsabé que su hijo será el próximo rey, como nos lo recuerda Rodríguez Cuadros en nota al pie de su edición: “[...] Betsabé en efecto le ha recordado la promesa de nombrar a su sucesor a Salomón tras los rumores de la conspiración de Adonías. Llamó la atención sobre la sutileza de la información que va incluyendo Calderón en orden de justificar el giro de la acción hacia la pura ambición política.” (1989: 186). La disputa política por la obtención de la corona ya se venía gestando en el seno familiar antes de la violación de Tamar, misma que responde a la maldición de la casa de David a la que hemos referido. Yace en el conflicto una sombra de presagio sobre la inminente desgracia familiar. Elemento vaticinador que aprovecha Calderón. Maldición que ha provocado David con sus pecados, el libro bíblico de *II Samuel*, XII, 9-11, dice: “Así

¹³² En una nota al pie en la edición que hace Rodríguez Cuadros comenta: “Dios y profeta Nathán (*Samuel II*, VII, 12-16) había bendecido el nacimiento de Salomón, que se llamaría *Yedideyah* (amado de Jehová, *II Samuel*, XII, 25). De ahí que David hubiera prometido a Betsabé que reinaría (*I Reyes*, I, 17)” (1989: 186).

habla Yahveh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti.” De esta forma parece que ninguna de las tragedias calderonianas omite este elemento pronosticador, herramienta imprescindible para que se genere la tragedia de destino, aunque irónicamente los personajes respondan por sus actos libres, estableciéndose una tragedia de la libertad humana.

Volvamos al modelo actancial. Al enterarse de la deshonra familiar que ha causado Amón al violentar a Tamar lo llama inmediatamente para castigarlo, esto como su principal objeto a alcanzar y así restituir la honra a su hija, obligado por la función social de padre y rey, y con ello el destinatario, o sea, la justicia como distribuidora de la equidad del reino. No obstante en el momento de llamarlo comienza a titubear por el extremado amor que le tiene a Amón:

Llamadme al príncipe Amón.

¿Esto es, ¡cielos!, tener hijos?

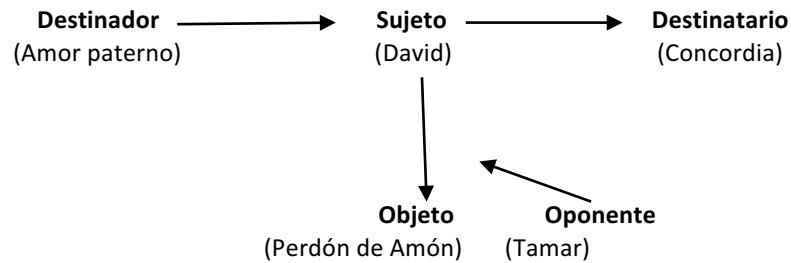
Mudo me deja el dolor:

lágrimas serán palabras
que expliquen al corazón.

Rey me llama la justicia,
padre me llama el amor,
uno obliga y otro impele:

¿cuál vencerá de los dos? (II, vv. 1261-1269).

David se ve en la encrucijada de actuar como rey, infringiendo un justo escarmiento a Amón o como padre en exceso amoroso, perdonando sus faltas y abandonando a Tamar con su vergüenza. Para detrimento suyo optará por lo segundo. Esta acción tendrá terribles consecuencias, pues omite la justicia de rey que debería respetar, y procede indulgentemente, optando por una actitud pasiva ante un crimen. Indiferente ante el dolor de Tamar, la deja en la soledad de su dolor. De esta manera sacrifica la imagen de rey justo por la de padre condescendiente. Así, su primer objeto, el cual era el castigo de Amón, se transforma en perdón de sus pecados, desprendiéndose un modelo actancial distinto del anterior al verse truncado y no efectuado:



David fue, en un momento, del castigo justo al tolerante perdón en el mismo acto, esto es el objeto de David como sujeto de la oración actancial. Lo que provoca este comportamiento es el excesivo amor que profesa por su hijo Amón, el cual es un obvio destinador de sus móviles, buscando, en última instancia, la concordia familiar, la cual aparece en la casilla de destinatario, y su claro objeto es conceder el perdón para su hijo sin importar el agravio que provocó. De esta forma, la persona más afectada por tal decisión y por lo mismo se opone al perdón –pues busca la venganza y la justicia a su afrenta–, es Tamar. Por tal ella ocupa la casilla del oponente. Esta acción del rey va a desencadenar las acciones de su familia, ya que si se hubiera comportado respetuoso con las leyes como su rango le exige y hubiera castigado al violador, no se vería Absalón en la necesidad de asesinar a su hermano para llegar al poder. Hubiera bastado con desheredar a Amón. No sucede así. El exceso de amor, que se convierte en su *hybris*, que David profesa a su primogénito le hace incurrir en un error, que será su *hamartia*, mismo que ya lo había anunciado, como ya lo hemos mencionado. David, al momento de interpelar a Amón, opta por arrepentirse del castigo justo y decide perdonarlo en un aparte:

(No ha de poder justicia
aquí más que la aflicción.
Soy padre. También soy rey.
Es mi hijo. Fue agresor.
Piedad sus ojos me piden,
la infanta satisfacción.
Prenderéle en escarmiento
de este insulto. Pero no.
Levántese de la cama:

de su pálido color
sus temores conjeturo.
Pero ¿qué es el valor?
¿Qué dirá de mi Israel
con tan necia remisión?
Viva la justicia, y muera
el príncipe violador.)
[...]
En mirándole, es de cera
mi enojo desecho al sol.
Adulterio y homicidio
siento tal, me perdonó
el justo Juez, porque dije
un pequé de corazón.
Venció en él la justicia
la piedad; su imagen soy:
el castigo es mano izquierda,
mano derecha el perdón;
pues sea el izquierdo el defecto.
[(Alto)] Mirad, príncipe, por vos,
cuidad de vuestro regalo. (II, vv. 1322-1337; 1344-1356).

Estas palabras reiteran el perdón mediante el exceso de amor paternal. Giacoman concluye que es precisamente este exceso el que lleva a David a errar, pero también realiza un paralelismo con la figura bíblica de Jesús, lo cual lo hace perdonar demasiado:

[...] el rey David parece ser un monarca más bien dentro del concepto cristiano que del Antiguo Testamento. En otras palabras, su juicio causal no se sujeta a la ley expuesta en esa sección de las sagradas escrituras: "ojo por ojo y diente por diente". La actitud del monarca es de completo perdón y amor hacia el proceder de sus hijos. Esta fase cristiana es la que nos interesa ya que su dramático sino ofrece un intenso paralelo con la figura de Jesucristo en sus momentos agónicos de la Pasión. Queremos indicar esa similitud porque creemos que arrojará perspectivas insospechadas en la caracterización de David; características que creemos que no escaparon a la observación profunda de Calderón. ("El rey David en...", 1971: 40).

La relación que hace Giacomani con la figura de Jesús es interesante, pero tal vez equívoca, ya que no puede ser una actitud cristiana por antonomasia aquella que perdona a una en detrimento de la justicia debida a la otra; aunque sí deja constatado el grado de perdón, el cual llega a rogar a dios para que sea indulgente con sus hijos al final de la tragedia, lo cual considera el crítico no es un grado de negligencia, sino de una actitud cristiana perfecta; no obstante, esta actitud va a generar y traer consecuencias terribles en su familia y el reino. Desde nuestra perspectiva, el David de Calderón realiza una serie de equívocos al dejarse llevar por la *hybris*, que en este caso responde a una pasión desmedida de amor, más que a un vicio pasional negativo como lo es un pecado capital. Irónicamente ahora el mal que se produce es por exceso de un sentimiento de amor descomedido. En última instancia, lo que produce el denominado mal es el exceso, la demasía, lo desmedido en el comportamiento, provenga de donde provenga. Es un tipo de amor enajenado distinto al que estamos acostumbrados en las tragedias, no es un amor o apego sexual, sino un amor paternal y excedido por un miembro de la familia, su hijo, no por ello deja de ser una desproporción amorosa la que lo lleva a errar. David se comporta como un poseído por la pasión del amor por su hijo, al grado de verse como un auténtico cautivo por este sentimiento. Tal sentimiento lo impele para tomar decisiones adecuadas a favor de la justicia.¹³³

Contestemos a la pregunta: ¿el amor excesivo puede tener el mismo valor de un vicio o tener parecido significado de la *hybris*? En David, al contrario de sus hijos, su *hybris* no proviene de un vicio, corrupción moral o pecado, como en el caso de Amón y su simpatía por la lujuria, Absalón y su apego por la ambición o Tamar y su ira justificada. A David lo impulsa el destinatario del amor, pero del amor descomunal que lo incita a realizar actos exentos de razón. Hay un apego malsano

¹³³ Eugenio Trías en su clásico libro *Tratado de la pasión* refiere a la sintomatología del amor, vista como una pérdida de voluntad e impedimento en el razonar: “El amor-pasión constituye una posesión de la voluntad [...] que anula la fuerza activa de ésta, privándole de libertad y haciéndola cautiva.” (2006:33). Así, lo priva de la libertad para razonar y decidir adecuadamente, o sea, *hybris*.

que derrumba su capacidad de realizar juicios acertados. El autocontrol que debe tener el hombre -más al tratarse de un rey- se rompe al aparecer la *hybris*, independientemente de la pasión por la que el individuo se incline, es lo que produce el equívoco de David o *hamartía*. Volvamos a la denominación de *hybris* que realiza Kaufmann en *Tragedia y filosofía* ya citado: “*Hybris* es una palabra que se puede *contrastar* [el subrayado es nuestro] con *diké* y *sophrósyme*, dos palabras que se resisten a ser traducidas, pero que la primera sugiere uso establecido, orden y derecho, y la segunda moderación y templanza, (auto) control.” (1978: 114). O sea, moderación y autocontrol chocan con la denominación contraria, lo descomedido, lo que huye de la razón recta, aquello que es peligroso por su descontrol, por su pasión, lo contrario de la sobriedad. Sucede que la *hybris* no sólo refiere a la insolencia, el orgullo o la temeridad, también posee un elemento de arrebato como parte de la irreflexión del personaje. Alonso de Santos, en su *Manual de teoría y práctica teatral*, lo corrobora:

[...] puede entenderse como altanería u orgullo, [...] como impetuosidad y arrebato, es decir, como falta de reflexión del personaje. Todo ello compone los ingredientes propios del peor pecado [...] la falta de «sophrósyme» (prudencia). La *hybris* refleja la falta de control sobre los impulsos espontáneos, lo que lleva al héroe a no respetar la prohibición social de invadir ciertas esferas y no sólo indica exceso, son también ignorancia y ausencia de razonamiento. (2012: 232-233)

El dilema que enfrenta denota una lucha consigo mismo, elemento fundamental para el acontecer trágico, según Ruiz Ramón, ya que a partir de este conflicto se pone de manifiesto el tipo de decisión, mismo que va a definir el tipo de personaje y delimitar el carácter del mismo. Carácter y decisión construyen una diada inseparable de causa-efecto que conecta los actos del protagonista con los sucesos trágicos acontecidos en la trama. En el caso de David puede hablarse de un yerro trágico, de un equívoco patente, de una *hamartía* desde una perspectiva más clásica, donde el personaje para errar realiza un mal involuntario, pensando que el amor desmedido puede llevar a la concordia familiar, pero se equivoca. Díaz Tejera nos recuerda esta relación en *Ayer y hoy de la tragedia*: “[...]”

la investigación moderna ha llegado a la conclusión de que la *hamartía*, el yerro, de que habla Aristóteles, está apoyada, no en una culpa moral y subjetiva como será lo normal a partir del Estoicismo y que fue herencia de la escuela socrática, sino de la ignorancia.” (1989: 61). Díaz Tejera retoma la tradición que relaciona la *hamartía* no a la intencionalidad sino al equívoco, por ello no necesariamente un acto inmoral. No obstante, la pasión que rige a David lo hace tropezar y decidir a favor de su cariño de padre, el apego desmedido y desigual que causa el error.

En David hay una línea nítida entre una virtud y un vicio. El amor paternal es y puede ser un sentimiento positivo, es una virtud si lo vemos tras la lupa del denominador común, trae emociones auténticas y necesarias; no obstante, el exceso de éste puede convertir la virtud en vicio latente, al ser desmandado. De esta manera, una virtud puede convertirse en vicio latente, y un sentimiento considerado bueno por antonomasia puede volverse un mal implícito en potencia. Entonces, toda pasión excedida puede portar el germen del mal, pues produce el mismo desequilibrio moral. Para el neoestoicismo esto es evidente, pues ataca la piedad y la compasión como un auténtico vicio. David utiliza un par de veces la palabra piedad cuando refiere a Amón, por tanto, esta piedad y compasión que lo orillan al perdón delimita su actitud. Para el neoestoicismo demasiada compasión es negativa:

[...] la compasión es algo humano, pero no es correcto desde el punto de vista moral, es un vicio; la misericordia en cambio es una virtud, no solo del sabio estoico, sino también del verdadero cristiano, y por lo tanto debe ser cultivada para nuestro enaltecimiento y consolidación a los ojos de Dios. De hecho, el propio Dios lo que muestra hacia los hombres no es tanto compasión como misericordia. [Existen] tres pasiones muy enemigas de la constancia: la simulación, la piedad y la compasión. (Mañas Núñez, Intro., *Sobre la constancia*, 2010: 45).

El amor, la compasión y el perdón que nace de estos sentimientos y que siente David por Amón es lo que produce el mal, pues es un sentimiento en detrimento de la relación filial con los demás miembros de la familia, pues Tamar se siente desprotegida mientras Amón es perdonado. También

recordemos que a David se le ha presentado un anuncio profético en relación a su familia, una maldición divina, y bien su actitud para con Amón puede responder a esta advertencia. Si lo interpretamos así y nos damos esta licencia, el amor excedido y la compasión manifiesta un deseo de arreglar la discrepancia con su dios, un atisbo en su comportamiento de arreglar las cosas mediante el amor, no sucede así, al contrario, el amor y la compasión convertida en pasión es un desenfreno que puede encaminarse hacia el mal, como indicó Mañas Núñez. Visto así, la compasión es un móvil importante para la configuración de la tragedia y en particular de David.¹³⁴ Silvio Sirias comenta:

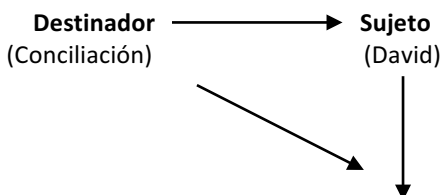
¹³⁴ “La figura del rey David ha sido objeto de gran escrutinio en muchos de los estudios; en particular con respecto a su actitud ante el perdón. Parte de los estudiosos de la obra son del parecer que la piedad que el rey David muestra para los que lo ofenden es contraproducente y que, en esencia, su falta de rigor lo hace responsable por los trágicos eventos que permean la obra. [...] Gwynne Edwards [Habla sobre] la imposibilidad de fundir la habilidad de gobernar y la compasión, y también ve en David el arquitecto de su propia tragedia. El profesor Edwards considera la postura de David como la de un ser sumamente débil. Felipe B. Pedraza Jiménez posee una visión crítica idéntica a la de Gwynne Edwards. Pedraza Jiménez considera la compasión que muestra el monarca israelita es su punto débil y denomina esta tendencia al perdón como una "hipertrofia de la afectividad". ["Sexo, poder y relaciones afectivas en Los cabellos de Absalón". Calderón, 1:549-560]. Patricia O. Connor muestra compasión hacia la difícil situación del monarca; sin embargo, ella también observa que el rey David en su afán de perdonar propicia el advenimiento de las circunstancias trágicas. [Patricia O'Connor "La venganza de Tamar de Tirso y Los Cabellos de Absalón de Calderón: análisis comparativo". Calderón—Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Ed. Luciano García Lorenzo. 3 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983). 3: 1309-17] Francisco Ruiz Ramón pertenece al grupo que ve a la misericordia como una virtud contraproducente cuando afirma que "pese a la actitud básica de David, que es la del perdón, perdón que contribuye, a la realización de la maldición". [Calderón y la tragedia. (Madrid: Alhambra, 1984), p. 35.] [...] Sin embargo, existe un núcleo crítico que considera el perdón como el principal atributo del rey David y que encuentra en la compasión del monarca el elemento victorioso de la obra. Helmy Giacomán es uno de los estudiosos que concuerdan con la previa opinión, al expresar: El David que ruega perdón en el Salmo 51, es el mismo rey cristiano que Calderón ha creado en su drama *Los cabellos de Absalón*. Su sacrificio personal, su ruego a Dios para que perdone la conducta de sus hijos paralela al David del libro de Samuel y Jesucristo. No se trata de negligencia en su conducta sino de una actitud cristiana. ["En torno a Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca", *Romanische Forschungen*, 80 (1968), pp. 343-53]. Victor Dixon, en dos bien documentados estudios de este drama calderoniano, ve en la paciencia del rey David un "parangón" con la paciencia de Dios "ante los pecados de los hombres." Dixon considera que la decisión de perdonar a sus hijos es un acto paralelo a la indulgencia divina. ["El Santo Rey David y Los cabellos de Absalón", publicado por Hans Flasche en *Hacia Calderón: Tercer Coloquio Anglogermano— Londres 1973*. (Berlín: Walter de Gruyter, 1976), pp. 84-98.] Según M. Gordon, David es colocado por Calderón en un alto grado de moralidad. David posee una sabiduría y autoridad que lo convierten en la personificación de la "rectitud cristiana." ["Calderón's *Los cabellos de Absalón: The Tragedy of a Christian King*", *Neophilologus*, 64 (1980), pp. 390-401] Bien podemos observar ahora los dos bandos en que la crítica actual se ha situado en torno a la polémica más candente respecto a la obra, *Los cabellos de Absalón*." (Sirias, "En torno al tema...", 1987: 260-261). Sirias realiza un resumen de las concepciones principales que ven a la compasión como un móvil importante de la tragedia.

El rey David de Calderón no es un individuo que perdona, como se ha sugerido, incondicionalmente. En cada decisión piadosa suya está él completamente consciente de las desastrosas consecuencias que le pueden acaecer debido a su acto y, por lo tanto, intenta interceder para evitar los hechos nefastos. En el caso de Amón, David vacila entre aplicar el rigor de la ley o acogerse a la misericordia. Tras perdonar a su primogénito por la violación de Tamar, hermana uterina de Absalón, éste se muestra colérico ante lo que él considera una injusticia de parte del monarca al no ser riguroso en su cualidad de juez. (“En torno al tema...”, 1987: 262).

Esta falta en la cualidad de juez es lo que entrelaza la siguiente escena con Absalón. Como hemos visto, Absalón escucha el perdón otorgado a Amón y enseguida se indigna. De esto emanan dos acciones de David importantes. Primero: al ver como Absalón se ciñe la corona y tras una discusión en la que lo oye decir: “Matar a mi padre...” (II, v. 1419), David le impreca: “Hástela puesto muy presto:” (II, v. 1426). Al ver la negativa, Absalón incrimina a Amón para que en línea sucesora él herede la corona: “Pienso yo/ que el que su hermana forzó/ también matará a su padre.” (II, vv. 1443-1445). David contesta:

Por ser los dos de una madre
contra Amón te has indignado;
pues ten por averiguado
que quien fuere su enemigo
no ha de tener paz conmigo. (II, vv. 1446-1450).

Las palabras de David no lo hacen ver como personaje débil, muy al contrario. Sin embargo, se deja ver la preferencia por un hijo en particular y rechazo por otro, por ende, la ecuanimidad real los alcanza de formas distintas y desiguales, lo cual genera discrepancia entre David y Absalón. En segundo lugar salta a la vista la ingenuidad de David al encomendar a Absalón el cuidado de Amón en Balhasor, donde Absalón promete que se curarán sus cuitas con la vida en el campo. Esta acción se puede resumir en un nuevo triángulo actancial:



Objeto
(Perdón fraternal)

El deseo de ver a los hermanos juntos y perdonados para alcanzar una conciliación familiar, impulsa al rey a permitir que Absalón lleve a Amón a sus tierras, dice: “Tú fueras fénix del/ si estas cosas olvidaras/ y al príncipe perdonaras/ no vil Caín sino Abel.” (II, vv. 1472-1475). Con esta referencia bíblica del Antiguo Testamento se intuye que lo que busca el rey como sujeto es el perdón fraternal para que alcance su deseo de ver la concordia familiar antes de morir, y por ende, el legado de su sangre en el trono. Esto lo lleva a cabo de forma ingenua pero no sin reservas: “Temo que algún desvarío/ dé nueva causa a mi llanto.” (II, vv. 1511-1512). Su temor es un presagio de la muerte de Amón, al menos así funciona para el espectador versado en el mito. La ingenuidad de David responde a un deseo vehemente de acabar con las pugnas familiares y posibles venganzas entre los hermanos. Al final confía en Absalón pero con una advertencia: “Mira que me llevas/ la mitad del corazón.” (II, vv. 1532-1533). Con estas palabras clama por la vida de Amón, pero el amor por Amón y el deseo de confianza en Absalón lo hacen errar. Parece que de nuevo es su desproporción de sentimiento el que lo hace equivocarse, nueva *hamartía*.

Esta aparición de David sucede al final de la jornada, momento en que se ven cumplidos sus presagios y el presentimiento de la muerte de su hijo, el más amado, así como la huída de Absalón a las tierras de su abuelo, o sea, cuando el *fatum* ya se ha cumplido, en un diálogo patético de enorme intensidad lírica. Hay que insistir en la injerencia de las acciones pasionales de David como eje central de la tragedia, ya que, así como es un personaje marcado por el destino y la maldición, también lo es como ejecutor de sus propias acciones y de su libre albedrío al momento de decidir ya por la justicia o por la pasión amorosa por uno u otro hijo. El caso es que no importa cuál es aquel

a quien favorece, lo que interesa es el favoritismo y la desmesura con que toma sus decretos reales.

Al respecto Ysla Campbell opina sobre la justicia de David que:

En realidad [...] la concepción de David sobre la justicia -quiere predicar con el ejemplo- y el dominio personal es ambivalente. Su itinerario en la tragedia consiste en perdonar violaciones, crímenes y violencia dentro de su propia familia y séquito real. La obra es muy ilustrativa socialmente, ya que de ella se desprende el desmoronamiento familiar y ético, que revierte en el cuerpo social, proporcionándonos una muestra de todo tipo de vicios: la lujuria, la ira, la venganza, el asesinato, la soberbia, la ambición de poder, presentes algunas de ellas en el propio rey, aunque dadas a conocer de forma velada. Es tal su ceguera que a quienes quiere engañar [...] siempre lo encuentran como alguien que quiere ser engañado: Teuca una ocasión, Absalón dos [...] (2009: 295)

David es engañado por Absalón, quien asesina a su hijo predilecto en un acto de violencia, venganza e ira. De hecho, él mismo fue un instrumento utilizado por Absalón para que Amón cumpliera su *fatum* previsto, ya que, como nos recuerda Campbell: “La definición de la tragedia cristiana basada en que la voluntad divina se cumple a través del libre albedrío [...]” (2009: 297). Los actos libres y elegidos, a sabiendas de que perdonaba al culpable y de que, a pesar que su temor y sentido común le avisaba que Amón estaba en peligro, confió en Absalón. La voluntad divina viene a ser como un faro que le avisa al individuo lo que sucederá si no enmienda el camino elegido o por elegir, pero la falibilidad humana, unida a su libre albedrío, siempre corrobora lo anunciado por la voluntad divina, por lo general marcada por aquello que se llama destino, como nos lo recuerda Parker:

[...] Calderón presenta el Sino o Destino como una fuerza que está más allá del control humano, que cumple decretos pre-ordenados en el momento del nacimiento de seres humanos concretos. El horóscopo (o predicción similar) es el recurso normal que adoptan para presentar este concepto. El ser humano, siendo “fiel a su propia naturaleza” [entiéndase en el equivalente aristotélico de “pasiones”], puede implícitamente aceptar el sino, y así, cooperar con su destino. También puede hacer caso omiso de su sino amenazador y resultar vencido en la batalla contra el mismo. [...] Pero Calderón también presenta el sino como una fuerza externa, aparentemente separada por concepto de la voluntad de su víctima. Un personaje puede intentar huir de una condena que teme, pero aunque actúe libre y deliberadamente sus acciones parecen desplegarse en una dimensión diferente. [...] la predicción revela las acciones que se seguirán en un temperamento humano determinado,

puesto que un hombre debe actuar de conformidad con lo que es. Su función dramática es, pues, aclarar por medio de la interacción de la voluntad y la casualidad, tanto la responsabilidad de los personajes por su destino como la ironía trágica de la vida humana. La predicción apunta al hilo que va a través del laberinto del sino. Esto es una fuerza ciega e implacablemente hostil, sino un patrón lleno de significado en el universo, el patrón de la culpa y la expiación. (Parker. 1991: 152/170).

De este modo, comienza a vislumbrar ya el castigo divino de sus culpas, las cuales inician en el momento en que se deja llevar por sus pasiones paternas, pues en estas tragedias el destino se cumple a través de la libertad, pues: “[...] en el origen de toda desgracia había un pecado.” (Parker. 1991: 148). Este conocimiento es lo que lo hace proferir:

¡Pierda el consuelo
la esperanza de volver
al alma, pues a Amón pierdo !
¡[Tome] eterna posesión
el llanto, porque es eterno,
de mis infelices ojos,
hasta que los deje ciegos!
¡Lástima hable mi lengua!
¡No escuchen sino lamentos
mis oídos lastimosos!
¿Ay mi Amón! ¡Ay mi heredero!
[...]
¿Ay Amón del alma mía!
Tú y Absalón me habéis muerto! (II, vv. 1907-1917; 1922-1923).

Así termina la jornada, muestra de lo que la tragedia clásica llama lance patético. Aquí inicia la peripecia, *metábola* o cambio de fortuna de David. Bobes *et. al.*, habla sobre el significado del término: “Según Aristóteles, la mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia [...] por haber incurrido en algún grave error de carácter nocivo (*hamartía*) compatible con el carácter noble que haga posible el sentimiento de compasión por parte del espectador.” (1995: 112). La peripecia que le sucede a David viene de sus propias acciones, o sea, de su carácter

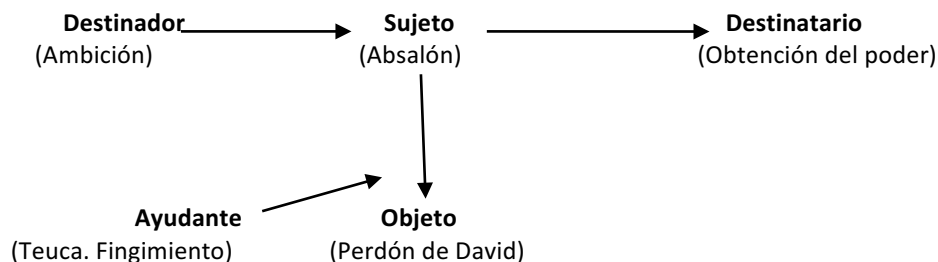
particular, ya que sus actos libres han ocasionado y motivado el devenir de los acontecimientos, tanto los acontecidos como los sucedáneos.¹³⁵ Los últimos se verán en el desarrollo y análisis de la última jornada de esta tragedia.

3. Jornada Tercera. *Anagnórisis* y catástrofe

3.1. La rebelión.

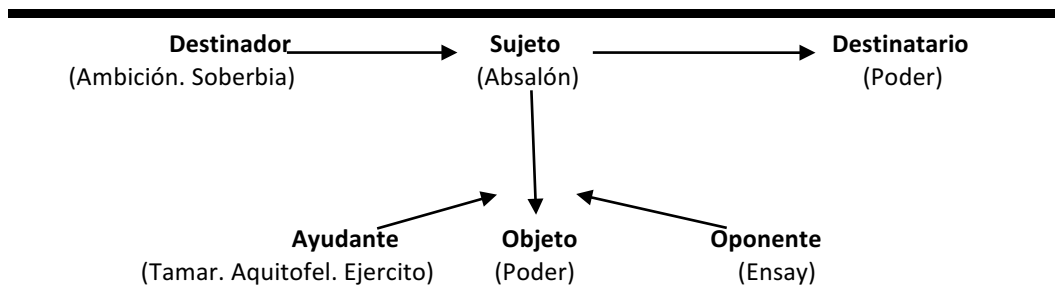
Los cabellos de Absalón parece estar construida en una estructura tripartita. Por obviedad son tres jornadas, aparecen tres personajes que dirigen las acciones: Absalón, Amón y David, con uno más: Tamar (aunque ésta responde a los movimientos dramáticos de los demás, no por ello menos importante para la trama), y se refiere una trilogía de episodios conexos que integran la tragedia: la violación de Tamar por Amón, el asesinato del violador por su hermano y la sublevación de Absalón. Esta construcción cifrada 3-3-3, permite un contacto afectivo por el público que sigue las pautas de su perfecta construcción.¹³⁶

El último episodio es la tercera jornada y refiere a Absalón. Las dos constantes que rigen su comportamiento son: primero el perdón de David, segundo la obtención del poder y conservarlo. En estos movimientos, debemos tomar en cuenta los modelos actanciales, para facilitar una visualización esquemática de las inclinaciones del personaje.



¹³⁵ Debemos entender el término trágico de peripecia o metóbola apegándonos a la descripción inaugurada por Aristóteles en *Poética*, como aquel cambio en la acción y/o en la fortuna de los personajes inmiscuidos en la trama principal, en sentido contrario al que se había desarrollado hasta cierto momento.

¹³⁶ Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*, dice: "El sujeto elegido escriba en prosa/ en tres actos de tiempo le reparta," (vv. 211-212: 2006). Calderón se amolda a los parámetros lopescos, pero también realiza sus dramas siguiendo los requerimientos y solicitudes que la misma pieza le va exigiendo.



Estos son los dos primeros esquemas que analizaremos, ya que contienen la motivación de Absalón: obtener y mantener el poder político hurtándolo de forma ilegítima. Antes, al inicio de la jornada aparecen Joab y Semey urdiendo una intriga. A ambos personajes Teuca les dictó un presagio, lo recuerda Joab: “Que ha de ser de un testamento/ cláusula la muerte nuestra/ dijo a los dos, yo arrojando lanzas, vos tirando piedras.” (III, vv. 1946-1949), por ello Semey la retiene encubierta hasta que se cumpla o entienda el anuncio. Mientras, el general Joab nos informa las últimas noticias en el espacio diegético con la finalidad de informar al espectador de lo ocurrido después de la muerte de Amón. Han pasado dos años y Absalón ha huido a Gesur, donde su abuelo materno Tolomey reina, evadiendo la ira paterna, pero de Tamar no se sabe nada. Como consejero del rey, Joab pretende que David perdone a Absalón:

Yo, viendo, pues, sospechosa
 con Absalón mi obediencia,
 por sanear la malicia
 y desvelar la sospecha,
 su venida he pretendido,
 sin que mi privanza pueda
 en la clemencia del Rey,
 con ser tanta su clemencia,
 hallar entrada al perdón:
 que le han cerrado las puertas
 en David los sentimientos
 y en todo el reino las quejas. (III, vv. 1976-1987).

Para obtener la clemencia para Absalón se vale de Teuca. Disfrazada de viuda inventa una parábola donde narra una situación similar a la acontecida en la casa de David, y le pide justicia: “[...] tal vez deba la prudencia/ moderar la justicia; [...]” (III, vv.2051-2052). David comprende su error y dicta a Joab: “[...] haced/ que Absalón a verme vuelva;/ que no es justo pronunciar/ yo una cosa por bien hecha/ y hacer otra.” (III, vv. 2134-2138). Así el rey absuelve a Absalón para que ambos hijos no se vean perdidos, al mismo tiempo es alabado por todo el pueblo de Israel. De las acciones de David nos ocuparemos cuando llegue el turno, por ahora sólo queda como una noticia de los acontecimientos de la trama. Vamos a Absalón.

Absalón se halla cerca de Israel, en Hebrón, David manda a por él a Aquitofel. El reencuentro de David con su hijo es celebrado por sus otros hermanos: Salomón y Adonías. El rey pide los dejen solos y aprovecha para perdonarlo en privado, aunque no sin advertencia: “[...] sólo te advierto que sepas/ que yo vivo, que yo reino,/ que la sagrada diadema/ está en mis sienes muy fija, [...]” (III, vv. 2255-2258). Enseguida se va David y dice Absalón un parlamento que deja ver nuevamente su ambición:

¡Qué caduco está mi padre,
pues cuando sé yo que intenta
dar el reino a Salomón,
quiere que yo me enterezca
de sus lágrimas! (III, vv. 2280-2284).

Absalón insiste en obtener el poder, pero para esto necesita estar cerca de David, ya que es dentro del reino donde se puede gestar con mayor eficacia la conspiración y el golpe de estado que pretende realizar. Por ello el objeto principal de Absalón como sujeto es obtener el perdón paterno, que funge como destinatario, para finalmente alcanzar el poder del reino, su destinatario primordial. Por ende, su objetivo es alcanzar el poder con el auxilio de su propio fingimiento y también de Teuca y su parábola familiar, cosa que funge como ayudante. La acción de este primer cuadro actancial es

evidente y sirve a los intereses del príncipe, pues utiliza a conveniencia el perdón obtenido por su consejero Joab y la parábola de Teuca para sus propios fines, sin que éstos se enteren realmente de las intenciones reales de Absalón. Dice a su general Aquitofel:

[...] con todo, he querido
reconciliarme con esta
fingida amistad, porque
hace más segura guerra
un enemigo de casa
solo que muchos de fuera. (III, vv. 2314-2319).

Estamos ante un personaje que ha pasado a un nivel distinto en comparación con su desenvolvimiento en las dos primeras jornadas. Nos referimos a su actitud vital y comportamiento individual. Recordemos que Absalón sí se siente iracundo e indignado al saber que su hermana ha perdido el honor por su medio hermano violador, y actúa como lo haría cualquier personaje del teatro del Siglo de Oro ante tal afrenta, o sea, cobrando la ofensa con legítima venganza. Esta acción no lo convierte necesariamente en un ente dramático malvado o perverso, al contrario, su desquite es genuino y hasta permitido. Por ende, es un personaje medio, que tiene un conflicto interno, una pugna al reconocerse indignado por la afrenta a su hermana realizada por su propio hermano. No obstante también guarda su propia ambición por el poder. Es un personaje escindido entre lo obrar por la legítima venganza y por su propia ambición. Así, en esta jornada ya lo vemos decidido, urdiendo una conspiración y un golpe de estado contra el reino de su padre para adquirir el poder mediante la fuerza. La simulada reconciliación tiene como finalidad acercarse a su enemigo, con intención de conspirar desde dentro del reino y conseguir seguidores a su causa: “Demás de que yo aún no tengo/ bastante gente que pueda/seguirme, y aquí pretendo/ granjearla con mi asistencia.” (III, vv. 2319-2322). En esta jornada estamos ya ante un personaje maquiavélico que destapa sus intenciones sin tapujos, el mal se hace presente en su carácter, ya que es una perfidia intencionada

con un objetivo claro, una intención maliciosa, y por lo tanto hay una adopción o elección del mal mediante la *hybris* y la *hamartia* que yace en su carácter, como dice Covarrubias Orozco: “[...] *malitia*. Es vicio, como dice San Climaco, que está en la naturaleza, aunque no está en ella naturalmente, porque no es Dios creador de vicios, antes crió en el hombre muchas virtudes naturales como la caridad, la compasión, la fidelidad [...] Cuanto es el bien dificultoso de conseguir, es la malicia fácil de deprender y usar.” (*Sub. voce*. Malicia). Si nos atenemos a la definición, el mal surge cuando se opta por el aun teniendo otra opción, más aun cuando se urde con intencionalidad y albedrío. Por supuesto, el tipo de decisión depende del patrón de carácter del protagonista, como dice Bobes, et. al.: “Aristóteles define carácter como «aquello que manifiesta la decisión [*proairesis*], es decir, qué cosas en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita» (6, 50b9-11)” (1995: 121). Esta posición electiva del hombre no está separada de los factores externos, en este caso, la maldición de la casa de David, el elemento del *Fatum* de Tamar, las propias limitaciones del saber humano, etc., todo aunado al carácter narcisista hacen un coctel trágico difícil de eludir. Como recuerda Hauser:

Dado que los caracteres narcisistas son de ordinario incapaces de alzarse sobre sí mismos o, para decirlo en términos psicoanalíticos, dado que la tensión entre el Yo y el Super-yo es insuficiente, se plantea el problema de si son susceptibles de convertirse en soporte de un destino trágico. [...] se pone de manifiesto que caracteres con disposición narcisista [...] pueden elevarse a las más altas regiones de transfiguración trágica. Considerándolo más de cerca, se echa de ver que entre narcisismo y tragedia existe incluso una conexión íntima. Lo mismo que el maquiavelismo, el cual como salida al dilema de la “doble moral”, pide la tragedia y en cierto sentido la prepara, así también constituye el maquiavelismo con su equivalente sociológico, la alienación, un presupuesto de la tragedia moderna. (I, 1974: 297).

Esta cita de Hauser une tanto narcisismo, maquiavelismo y carácter como una ecuación evidente de un destino inminentemente trágico. En este momento, la filosofía del neoestoicismo queda oscurecida por la “luz” de la belleza de Absalón. El terrible mal en el que cae el narcisista Absalón

son las pasiones, como la soberbia y la ambición desmesurada, mismas que lo hacen actuar de forma maquiavélica, artera, así como fingir sin remordimiento una conciliación con el rey, con tal de obtener lo que desea. El maquiavelismo y su postulado de “la astucia” es el opuesto inmediato del neoestoicismo y su premisa de “la constancia”, el cual dice, según Mañas Núñez en su edición a *Sobre la constancia* de Justo Lipsio: “La *astucia* es la virtud que nos proporciona una razón equilibrada, coherente y templanza para el examen de los males internos y externos, es decir, para el análisis de nuestras de pasiones y de la violencia social.” (Intr., 2010: 63). De constancia y prudencia neoestoica carece Absalón, al contrario, se inclina por aquello que cree es la razón de estado, la cual justifica cualquier acto perverso con tal de alcanzar el poder político, esto nos lleva a la siguiente acción de la trama, donde viola a sus madrastras para romper todo lazo con el rey, acto ignominioso pero efectivo al enviar un mensaje de ruptura y nula reconciliación.

Sus intenciones se ventilan al decírselas a Aquitofel. Pretende convencer a la gente de Israel aprovechándose de la mala provisión y las quejas de sus habitantes para ganar simpatías, esto a las puertas de la ciudad, porque: “[...] las audiencias/ de Israel siempre se hicieron/ de la ciudad a las puertas.” (III, vv. 2325-2327), todo con el fin de ganar adeptos a su campaña. Mientras pretende mandar a Aquitofel para que avise a su gente juntarse en Hebrón, donde Tamar está con la gente de Gesur, para cuando llegue el momento atacar Jerusalén y coronarse rey.

En esta conspiración emana el verdadero objeto de absalón-sujeto actancial: el hacerse con el poder de forma ilegítima. Claro, la ambición y la soberbia es su principal motivación, funcionando como destinador, pues es la *hybris* que siempre manipula sus acciones, su pasión primordial. Su destinatario es la obtención del poder sin importar las consecuencias ni la ruptura familiar o los tabús sociales. Absalón quiere aprovecharse de la misericordia de David para conseguir sus fines. Para esto su ayudante es Tamar y su ejército, así como las simpatías que pueda ganar en su conspiración y el auxilio de Aquitofel. Falta el elemento del oponente, este cargo la cumple Ensay.

Cuando el príncipe desea otorgarle un lugar en el consejo, Ensay se consterna, ya que sólo el rey puede otorgar esos puestos, le contesta Absalón: “Todo el tiempo lo mejora:/ aunque no lo tengo ahora,/presto tenerlos espero.” (III, vv. 2539-2541). Ensay aun no está seguro de que David nombre a Absalón su sucesor, le objeta Absalón con soberbia:

Por eso
me quiero nombrar yo a mí,
que nieto de reyes soy;
y pues declarado estoy
con vos, advertid aquí
ya tengo echada la suerte.
Palabra me habéis de dar
De mi persona ayudar
O yo os he de dar la muerte. (III, vv. 2549-2557).

Ensay decide fingir un pacto con el príncipe para que no peligre su vida y al mismo tiempo avisar con premura a David de la conspiración. Aunque Ensay no logra avisar a tiempo es un elemento clave para la huida de David y sus seguidores. Ensay acepta el cargo con intención de traicionarlo: “[...] y me huelgo de que haya/ ocasión en que yo vaya/ vengado del rey, porque/ tan mal premia mis servicios.” (III, vv. 2579-2582). Debemos recordar que David le niega el cargo de consejero para dárselo al traidor Aquitofel. Esto lo veremos cuando analicemos a David. Ensay funge, entonces, como el oponente de la ecuación actancial.

La figura de Absalón se alza con soberbia y seguridad de que alcanzará el trono de una u otra forma, pues está totalmente seguro de los indicios que ha evaluado, como las palabras mal interpretadas de Teuca. Yace en un enajenamiento por el poder y por su narcisismo patente, su tendencia a interpretar la realidad desde sus necesidades, dice Rodríguez Cuadros: “[...] el nervio dramático de su alejamiento de la realidad, el momento de la seguridad en un derecho al poder vinculado a la propia sangre. Con ello tiñe a los principales protagonistas de ese *absalonismo* o

tendencia a leer los indicios de la realidad a la luz de los propios deseos que quizá tiene su momento culminante en la escena, tan shakesperiana, de su autocoronación.” (1989: 66). Absalón está embriagado por la *hybris* y es víctima consciente de sus pasiones. Ha insistido en optar por éstas, donde la *hamartia* es una constante, ya que considera que él es aquel que debería reinar y nadie más, esto por su egocentrismo desmesurado, dice: “[...] a sangre y fuego hago guerra/ a mi padre y a mis hermanos,/ coronando mi cabeza/ de sus laureles.” (III, vv. 2353-2356). La ambición de poder lo lleva a mal interpretar el augurio de Teuca, corriendo libremente hacia su destino funesto y siendo al mismo tiempo cómplice y víctima de su *hamartia*.

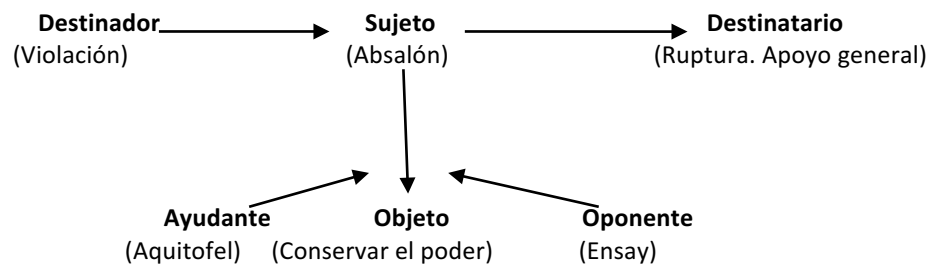
Sucede una escena en donde David tiene un sueño premonitorio¹³⁷ de la guerra que se avecina y mientras está con Salomón dispuesto a contarle el sueño inicia la rebelión con vítores tanto como para Absalón y David respectivamente, y el pueblo tomando bandos. Entonces, el hecho premonitorio onírico es simultáneo al acontecer dramático que sucede en ese momento. En esto entre Ensay, fiel a David, para avisarle que Absalón se ha alzado contra él. Joab aconseja huir para salvar la vida junto con sus generales fieles y sus hijos Salomón y Adonías. Todo aquel que no está de lado de Absalón se convierte en enemigo inmediato, dice a Jonadab: “Entrad, y no quede vivo/ quien a voces no dijere:/ ¡Viva Absalón!” (III, vv. 2748-2750). Todo sucede mientras el príncipe allana el palacio y la ciudad con sus huestes rebeldes. Su verdadera intención es asesinar al rey para que no haya reclamo que valga sin dejar ningún cabo suelto, cuando se entera que el rey ha huido dice: “¡Descuido fue que no hubiese/ las puertas tomado!” (III, vv. 2763-2764). En esto, la ciudad comienza su éxodo siguiendo a David, quedándose sin vasallos, lo cual lo hace preguntar: “¿Cómo haremos que esto cese?/, que los reyes sin vasallos/ no pueden llamarse reyes.” (III, vv. 2771-2773).

¹³⁷ Los sueños en la obra de Calderón siempre contienen una importancia trascendental por su carácter premonitorio, y cumplen una función del anuncio del destino tanto para el personaje que lo sueña como a los implicados en el mismo, aunque, por lo general, siempre contienen un elemento simbólico que alude indirectamente al suceso que acontecerá.

Aquitofel aconseja que realice un acto ignominioso para que el pueblo acepte la rebelión como seria y sin reconciliación alguna nuevamente: violar a las concubinas de David y así no ser perdonado jamás:¹³⁸

[...] y así, para asegurarlos
 más, fuera cierto que hicieses
 una demostración tal
 que no fuere eternamente
 posible volver a ser
 amigos; vieras que, en breve,
 todos tu nombre clamaban. (III, vv. 2782-2788).

Ensay se le opone y le dice en un aparte: “Advierte:/ que de Aquitofel consejo/ no admitas que te despeñe.” (III, vv. 2789-2791). De estas nuevas acciones se desprende un nuevo esquema:



El sujeto-Absalón desea como objeto conservar el poder después de obtenerlo. Para ello se vale de la violación de sus madrastras como destinador, para conseguir la ruptura total paterna a la vez que el apoyo de los que están con él y el convencimiento del pueblo ante la certeza de que no habrá reconciliación, el destinatario. La violación es significativa, como lo ve Pedraza Jiménez: “La única garantía de la definitiva ruptura es que el príncipe se acueste con las concubinas de su padre. Este agravio al honor sexual hará irreconciliables a David y Absalón porque hiere en lo más íntimo al rey,

¹³⁸ La cita bíblica dicta: “Aquitofel dijo a Absalón: “Llégate a las concubinas que tu padre ha dejado para guardar la casa; todo Israel sabrá que te has hecho odioso a tu padre y se fortalecerán las manos de todos los que están contigo.” Se levanto pues una tienda para Absalón sobre el terrado y Absalón se unió a las concubinas de su padre a la vista de todo Israel.” (II Samuel, XVI, 20-22).

y porque la sociedad no habría de consentir componenda alguna tras un acto que transgrede las normas sacralizadas, tabús inviolables.” (2000: 164). Mediante este acto, institucionaliza la transgresión. No hay marcha atrás. Para ello tiene un ayudante (Aquitofel) y oponente (Ensay) de similar elaboración dramática. Mientras que Aquitofel traiciona a David para pasarse a las filas de la rebelión, Ensay traiciona a Absalón para estar finalmente con David. Entre los dos surge una hostilidad, misma que ve desde diferentes perspectivas la violación, mientras que Aquitofel la apoya y anima, Ensay la desdeña. Esto deja en claro un conflicto en la cuestión de la privanza, misma que ha analizado Adrián J. Sáez en su artículo “De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*”, donde asegura:

El mecanismo de la tragedia nace de un poderoso que no contiene su apetito y permite que domine la pasión sobre un cuerpo político. Pero igualmente el error parte en último término de un mal consejero que muestra un posible camino, disipa las dudas restantes y contribuye a la orquestación del infame acto. [...] Aquitofel descubre un poco su influencia sobre el príncipe y sus intrigas. Se mueve por el afán de poder y la envidia, y así, el detonante de su traición es que recibe de David un cargo que no deseaba, para advertirle de la “obligación/ que tienen los que aconsejan” (III, vv. 2025-2026). En reacción incita a la guerra a Absalón cuando este se halla enojado con su padre. [...] Se revela pues como un personaje maquiavélico que sólo actúa movido por la ambición y el resentimiento, al punto que algunos lo han relacionado con Judas Iscariote. (2014: 3-4).

En este aspecto, tanto Jonadab como Aquitofel representan una cara de la moneda maquiavélica al presentarnos dos privados que funcionan tanto para Amón como para Absalón con su intrigosa ayuda, por un lado, para ejecutar la violación de Tamar por Amón y para generar la guerra contra David por Absalón. Su actitud maquiavélica es totalmente opuesta a la enseñanza neoestoica contra reformista que propone pensadores como Justo Lipsio que hemos citado, diferente a la retórica de la razón de estado. En clara oposición, los personajes de Joab y Ensay representan a los personajes

positivos de fidelidad constante al rey David, uno como general, otro como disimulado conspirador al servicio de Absalón.¹³⁹

Cuando Absalón pregunta si debe perseguir a David en su huida, nuevamente se ven los consejos dispares de ambos: Aquitofel sugiere seguirle y darle muerte, mientras que Ensay propone que se quede en el palacio, con la doble intención de dar oportunidad a David a que huya: “[...] advierte,/ que todo en un día no cabe,/ basta una victoria en éste;/ mañana podrás seguirle.” (III, vv. 2905-2907). La retórica de Ensay convence tanto a Absalón que lo hace juez de Israel, cargo que lo tenía ofrecido a Aquitofel, quien ofendido le reclama: “Acreedores reconozco/ que [al] quitar y poner reyes/ podrán...” (III, vv.2920-2922), no termina la amenaza cuando contesta el príncipe:

Mañana hacer otro:

¿Esto es lo que decir quieres?

Vente conmigo, Ensay;

y tú, Aquitofel, advierte

que valerse de un traidor

no es bueno para dos veces. (III, vv. 2920-2925).

Absalón quita el favor real a Aquitofel y lo suministra a Ensay, así como David lo quitó a Ensay para dárselo al otro. Aquitofel desespera al verse privado del apoyo real y ve cumplido el augurio de Teuca. Recuerda el augurio respecto al cordel: “[...] mas viendo/ ese lazo en tus manos hoy,

¹³⁹ No obstante, Ensay también actúa de forma maquiavélica, como lo hace notar Iván Fernández Peláez en “La razón de estado en *los cabellos de Absalón*”: “Los consejos de Ensay a Absalón también pueden ser considerados maquiavélicos. Si bien se oponen a la crueldad de los de Aquitofel y resultan “humanitarios”, no es por razones morales o religiosas, sino por pura razón práctica de estado; sólo se trata, como en el propio *Príncipe* de Maquiavelo, de los mejores medios para conservar el poder. Al responder a Aquitofel que el rey “puede,/ siendo tirano y piadoso,/ no ser tirano dos veces” (vv. 2839-2841), Ensay implica, al igual que Maquiavelo, que el rey puede ser un tirano pero a la vez aparece como un gobernador piadoso si esto beneficia a sus intereses. [...] El hecho de que el “maquiavélico” Absalón acepte los consejos de Ensay por encima de los de Aquitofel (vv. 2909-2912) no hace sino destacar hasta qué punto ambos han operado con los mismos presupuestos y objetivos, que no son otros que los presentados por Maquiavelo en su obra: la conservación del poder por los mejores medios disponibles, sin atender a cortapisas morales ni doctrinales. La tenue diferencia entre estos personajes [Aquitofel/Ensay] no hace sino reproducir las coincidencias de fondo entre los atacantes y defensores de Maquiavelo en la época de Calderón.” (2003: 118-119).

entiendo/ como entre pardas sombras de un sueño/que ese cordel anda buscando su dueño.” (II, vv. 2502-2505). Finalmente dice:

Este áspid que en el seno
[(Saca el cordel.)]
abrigué (¡ay de mí!) me muerde;
no en vano me dijo Teuca
que andaban estos cordeles
buscando su dueño en mí.
Ministro soy de mi muerte. (II, vv. 2940-2945).

Se suicida usando la cuerda para colgarse. La injusticia que hace Absalón con su consejero denota un carácter voluble. Sin duda existen ciertas similitudes en el comportamiento de Aquitofel y la trayectoria mítico-bíblica de Judas Iscariote. Ambos personajes traicionan e intrigan contra aquel que lo consideraba un aliado, David y Jesús. Ambos, al notar su error y verse privados de su relación con este aliado se quitan la vida suicidándose mediante el ahorcamiento. También ambos actúan por la ambición mediante el instrumento de la traición, no sin antes reconocer su error en una sentida *anagnórisis*. Helmy F. Giacomani en “El rey David en *Los cabellos de Absalón*” (1971), al que hemos referido, traza un paralelismo interesante entre David/Jesús y Aquitofel/ Judas. No sólo eso, parece que a Calderón le agrada que sus malos privados y consejeros terminen de la peor forma para el cristiano: suicidándose, lo mismo ocurre con Volseo de *La cisma de Inglaterra*, donde también se suicida ahorcándose al verse privado del favor real. Se puede aventurar aquí una interpretación arriesgada: la herramienta del mal consejero es la intriga mediante la palabra, la lengua y su principal motor, la garganta, de donde emanan las frases de doble sentido y mal intencionadas, tal vez no sea demasiado suponer el ahorcamiento un castigo adecuado para éste personaje, o sea, el cese definitivo de sus palabras mediante el estrangulamiento auto infringido.

Las acciones en esta jornada suceden rápido, avanza la trama y hallamos de nuevo a Absalón montando un caballo en plena batalla con las huestes fieles a David. En el momento en que va a

auxiliar a sus tropas, no obstante, el caballo no le obedece y se mete en un bosque de espesas encinas, momento en que los cardos se enredan en sus cabellos, de tal manera que el caballo huye y Absalón queda colgado de los cabellos, dice:

Mas, ¡hay de mí!, desbocado,
sin obedecer al freno,
por la espesura se entra
de las encinas, que en medio
se me ponen (¡ay de mí!).
¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
¡Que en las copadas encinas
se me enredan los cabellos! (III, vv. 3116-31123).

Con esta escena se cumplen los presagios de Teuca. Analicemos los símbolos aquí ofrecidos. No es gratuito que quede colgado de las ramas de las encinas. Nos dice Covarrubias: “[...] porque los de la primer edad antes de haber hallado el uso de las mieses, se sustentaban del fruto de la encina comiendo bellotas. De sus ramas se hacía la corona cívica y este árbol estaba consagrado a Júpiter.” (sub. voce.: Encina). La corona civil o cívica era la distinción que se daba en Roma antigua a quien salvaba la vida a otro en batalla, consistía en un cerco de ramas de encina. Nos atrevemos a sugerir la siguiente interpretación: Absalón no tendrá la corona real, pero sí una simbólica corona de humildes ramas en su cabeza. Siendo la encina, como dice Covarrubias, dedicada a Júpiter en la mitología romana, dios que suplanta el lugar equivalente de Zeus griego como padre de los dioses, es un árbol cuyo símbolo es el paternal, así, Absalón es detenido por los cabellos por un árbol de emblema paternal.

También el caballo es importante, el clásico ejemplo del símbolo del caballo desbocado se halla en *La vida es sueño*, donde Rosaura es tumbada por un “Hipógrifo violento” (I, v. 1), el cual denota una actitud personal del personaje impulsiva y pasional.¹⁴⁰ Ángel Valbuena Briones asegura:

El caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar esas tendencias. La caída o la estampida significan la pérdida del gobierno de la pasión. El emblema en conjunto significa un mal agüero, pues que los instintos van a arrastrar a la destrucción en el caso de la tragedia [...] (1976: 696).

La falta de atención de Absalón, su falta de raciocinio y de prudencia lo lleva a cumplir su destino. Su principal error ha sido dejarse llevar por las pasiones, a sabiendas de que a aquel que asesinaba era su hermano, y contra quien se rebelaba era su padre. Su tragedia nace de su propia voluntad y albedrío, no de un destino incorregible, sino de un arrebató del carácter y de una intencionalidad como causante de su desgracia. Por supuesto, existe un antecedente de la catástrofe que sucede, la maldición de la casa de David, pero en una tragedia cristiana siempre impera la voluntad de los personajes, esa maldición sólo se cumple gracias a la voluntad de los personajes involucrados en ella. El presagio de Tamar sólo se puede cumplir con la ayuda del implicado, quien gracias a su yerro trágico llega a su cumplimiento. Cada uno es libre y se encarga de llevar a cabo su *destino elegido*, aunque parezca paradójico, como dice Rodríguez Cuadros: “Es la herida abierta en todos y cada uno de los personajes encartados en el dilema de dibujar su destino. [...] en *Los cabellos...* advierte de la difícil mezcla entre lo pasional y la interpretación figurada o, lo que es lo mismo, de la impotencia para descifrar coherentemente la realidad cuando el código pasa por las propias ambiciones.”

¹⁴⁰ Se ha hablado mucho del clásico símbolo calderoniano de la caída del caballo, no quiero repetir aquí lo que la crítica ha indicado, sólo me aboco a un estudio clásico sobre el tema, el cual trata en particular sobre *La vida es sueño*, se trata de el trabajo de Ángel Valbuena Briones titulado: “El emblema simbólico de la caída del caballo”, en *Calderón y la Comedia Nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977. Vuelve a aparecer el tema en su artículo: “El símbolo en el teatro de Calderón”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría. *Calderón y la crítica: historia y antología*, t. II, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.

(Introd., 1989: 40). Debemos recordar que el personaje siempre actúa respondiendo a su propia “naturaleza humana” y carácter, dice Parker: “[...] la predicción revela las acciones que se seguirán de un temperamento humano determinado, puesto que un hombre debe actuar de conformidad con lo que es.” (1991: 170). El círculo se cierra en el personaje de Absalón y la tragedia da cabida, cuando al entrar Ensay y ve el horrible espectáculo avisa al general Joab, mismo que le reclama por qué no le mató al tener oportunidad, pero Ensay, fiel a los designios de David, le recuerda: “Por todo el oro del mundo/ no le tocara ni un pelo;/ que es el hijo de mi Rey, y él/ nos mandó a todos lo mismo.” (III, vv. 3136-3139). O sea, le perdonara la vida al rebelde. Esto no importa a Joab, que justifica su asesinato mediante la razón de estado: “La dura razón de Estado/ no se reduce a preceptos/ de amor: yo le he de matar.” (III, vv. 3144-3146). Joab le atraviesa con tres lanzas entre los gritos de dolor de Absalón.

El símbolo de Absalón es la soberbia personal representado en sus cabellos largos y dorados, de ahí su narcisismo, es un emblema de su altanería y gallardía, su pecado y ambición, su propia sobrevaloración. Simbólicamente tienen un significado especial, como nos dice Eduardo Cirlot: “La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo.” (*sub. voce.*, Cabellos). La fuerza vital representada por su cabellera se traslada a su vanidad, egocentrismo, narcisismo y orgullo. Son precisamente estos males por los que sucumbirá. De hecho, son particularmente tres males y pecados de los que es víctima consiente: la soberbia, la vanidad y la ambición desmedida. Coincide perfectamente con otro juego simbólico más: Joab al verlo pendiente de los cabellos y que no muere con dos lanzas, le atraviesa con una tercera:

Aun con dos lanzas no estoy contento;
tres son las que contra ti
me manda blandir el cielo;
por fraticida una,
la otra por deshonesto,

y la otra por ser hijo
inobediente. (III, vv. 3153-3159).

Las tres lanzas pueden bien corresponder a cada uno de las faltas y males que ha cultivado, tres son los castigos infringidos. No sólo eso, Absalón queda suspenso entre el cielo y la tierra, de la misma forma que los ahorcados, nuevo símbolo que hay que descifrar. Él mismo se reconoce en su *anagnórisis* final:

¡Yo muero,
puesto, como el cielo quiso,
en lo alto por los cabellos,
sin el cielo y sin la tierra,
entre la tierra y el cielo! (III, vv. 3159-3163).

Giacoman hace referencia a una frase de *La rama dorada* de James George Frazer (1890): “entre el cielo y la tierra”, que utiliza para mencionar que los antiguos pueblos depositaban a sus divinidades suspendidas para resaltar su aislamiento divino. De la misma forma Rodríguez Cuadros refiere a esta cita: “[...] el hombre primitivo procura mantener sus divinidades conservándolas aisladas entre el cielo y la tierra, la suspensión en el espacio recrea un aislamiento místico que, en el caso de Absalón, se explica por el carácter inmanente conferido a su belleza en el orden cosmológico creado por su propio yo.” (Intro., 1989: 278). Absalón queda suspenso entre la tierra que lo desdeña y el cielo que no lo acepta, un apartamiento espiritual y un desdén de su persona en el plano cósmico, sin uno y sin el otro. La carga emblemática que conlleva la muerte de Absalón es importante, el caballo desbocado, el árbol de encina, los cabellos enredados y las tres lanzas son símbolos que Calderón pone en escena con un objetivo determinado, que el público los identifique, descifre e interprete, ya que los reconoce fácilmente de las Sagradas Escrituras.

Absalón muere reconociendo finalmente las palabras de Teuca y obteniendo como castigo del que ha realizado el desdén cósmico de no pertenecer más ni a la tierra ni al cielo. Finalmente

Joab llama a todos para que vean cómo terminó el príncipe, entre los clamores de dolor al contemplar suspendido al heredero: “Israelitas, suspended/ los repetidos acentos,/ y venid todos, venid/ a ver tan raro portento.” (III, vv. 3164-3167). Al final es terrible la muerte de Absalón obtenida como un castigo anunciado, una catástrofe digna de un personaje trágico. Al verlo Tamar también emite palabras de desasosiego, viendo sus propias esperanzas quebrantadas, por tanto, debemos analizar a este personaje, ya que también tiene una fuerte carga trágica.

3.2. La venganza inconclusa.

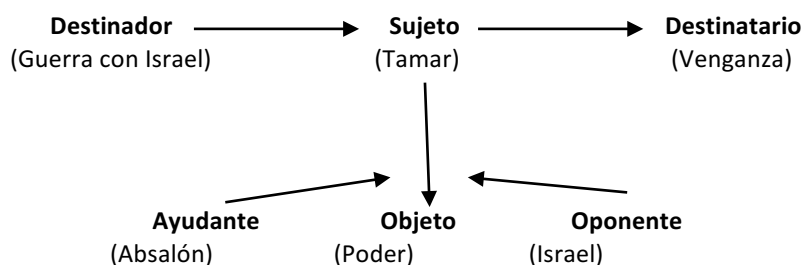
Tamar tiene pocas apariciones en la jornada III. Sólo son dos. No obstante, su casi nula aparición no deja de tener una injerencia cardinal en la trama final. Después de haber obtenido su venganza con Amón fabricada por Absalón al finalizar la jornada II, la vemos aparecer hasta la mitad de la tercera. Contextualicemos: David ha perdonado a Absalón después de pasados dos años de su ausencia, gracias a los ardidés retóricos de Teuca. Absalón, para ganar partidarios decide ofrecer justicia a aquellos descontentos de las audiencias infructuosas del rey, escribe a Tamar, que se haya en Hebrón con el pueblo de Gesur y está preparado el combate contra David. Jonadab se dirige con Teuca donde está Tamar esperando las órdenes de su hermano. La pitonisa no está muy segura de la farsa realizada para obtener la conciliación entre padre e hijo, pues no entiende que el espíritu de odio y rencor que la habita haya podido concordar con la concordia de la familia:

Si el espíritu grande, que ha vivido
en mí, espíritu de odio y de ira ha sido,
de rencor y discordia,
¿cómo viene a hacer esta concordia
de Absalón y David? (III, vv. 2376-2380).

Teuca no comprende cómo el espíritu de la discordia que yace en ella puede generar armonía, siendo su objetivo lo contrario. He aquí un juego irónico donde las fuerzas malignas y el destino de los involucrados se complementan para hallar la catástrofe, pues se necesita de esta fingida concordia para que se geste la traición de Absalón; todo conspira, tanto la maldición divina de la casa de David, el espíritu maligno y pagano que habita a Teuca y la decisión de los personaje involucrados. Al oír el soliloquio de la pitonisa, Jonadab se asusta y dice cobarde: “Entre sí habla:/ el diablo me parece que la endiablá.” (III, vv. 2380-2381). En este momento aparece Tamar reconociendo a Jonadab, quien dice al oír su nombre: “Fuilo algún día/ mas ya no soy, señora, quien solía.” (III, vv. 2386-2387), Tamar aprovecha para decirle:

¿Tú no fuiste el tercero
de aquella afrenta que vengar espero,
como ya en mi enemigo
hoy en todo Israel, siendo testigo
la gran Jerusalén de mis hazañas? (III, vv. 2388-2392)

Este diálogo es significativo porque descubre la intención y objetivos de Tamar en esta jornada. Lo cual nos lleva a descifrar sus propósitos y da pauta para aventurar un modelo actancial:



El personaje ha evolucionado al momento, de una hermana comprensiva y cariñosa de la primera jornada, a una mujer deshonrada y desdeñada tanto por el violador como por la injusticia de su padre, hasta una vengativa llena de ira legítima. Ahora la vemos convertida en una princesa guerrera con fines distintos. Sus palabras dicen mucho, ella espera una *venganza*, misma que ha quedado lograda con el asesinato de Amón pues refiere a una *afrenta* de honra, pero ahora pone como

verdadero enemigo y oponente a sus deseos a todo el pueblo de Israel. No obstante, en sus palabras se asoman sus verdaderas intenciones, o sea, verse beneficiada por el poder que puede adquirir Absalón al derrocar a su padre. Dice Rodríguez Cuadros:

[Estos versos] nada inocente[s] en boca de Tamar y que no pueden explicarse por un lapsus de Calderón, un fallo de *record* en términos cinematográficos: se supone que Tamar ya ha sido vengado con la muerte de Amón. No creo probable que Calderón olvide la escena se sitúa después del asesinato (en la jornada II que copia de, como hemos visto, casi literalmente de Tirso). Más bien señala con claridad que Tamar se ha aupado al carro de la ambición de su hermano Absalón; el proceso de venganza se desnaturaliza así de su burda ética de restitución de la honra y entra en la pasión que al dramaturgo le interesa más explorar: el poder. (Nota. 1989: 245).

Parece que Tamar también la posee una *hybris* de poder, una ambición semejante a la de su hermano, visto así, su verdadero objeto es el poder político como sujeto ambicioso, decisión tomada desde una duplicidad en su carácter, pues agarra de pretexto la deshonor (ya pagada) ahora quiere que su hermano suba al trono y verse beneficiada fungiendo como general de la batalla por venir, como princesa guerrera vinculada al servicio bélico. Así, la acción que pretende llevar a cabo posee un doble rostro: mediante este nuevo objeto ambicioso puede adquirir una nueva venganza como destinatario y viceversa. En este juego, Absalón es visto como un ayudante apropiado a los deseos bélicos contra Israel, su verdadero destinador. El pretexto de la venganza sería su destinatario, porque si bien el legítimo objetivo es la obtención del poder, la consecuencia en la cadena de derivaciones emanada de las acciones de los personajes da como resultado una venganza que atañe directamente a aquél que la abandonó al momento de pedir su ayuda, David y al mismo tiempo al pueblo de Israel al cual considera enemigo y por ende oponente. Vemos cómo en un pequeño diálogo Calderón se empeña en resumir los deseos y aspiraciones de Tamar, lo que sucede posteriormente es consecuencia de esta *hybris*. Tamar se entera de que Teuca ha logrado las paces fingidas con el rey. Al momento emite otro diálogo que refleja sus intenciones:

Mucho gusto me has dado

en decir que quedó conciliado
mi hermano con el rey, porque no dudo
que esta fingida paz disponer pudo
sus intentos mejor y mis intentos,
que han de ser escarmientos,
según nuestra esperanza,
de su hermosa ambición y mi venganza. (III, vv. 2406-2413).

Insiste en la venganza (no necesariamente en la justicia que se le debe) y se alegra de la pronta conspiración que dará cabida la paz fingida pues tiene esperanzas en la guerra por venir. Bazán Bonfil dice que Tamar no busca retribución a su deshonor, sino una venganza consentida por su hermano Absalón: “Ésta puede obedecer igualmente a un deseo de venganza que a uno de justicia.” (2010: 445). Parece que Tamar, como lo hemos mencionado, evoluciona y, como dice Giacomani:

Calderón ha modificado su caracterización en relación a Tirso. El dramaturgo mercedario la había modelado con ternura y delicadeza. Solamente después de su violación por Amón, había cambiado en severa e insistente en su busca de venganza. Calderón la caracterizó más cerca de esta última faceta de la Tamar de Tirso. Esta princesa pasa a ser la confidente de Absalón contra su padre David. [...] Ella es la encargada de revelarnos la naturaleza apasionada de Amón y su propia reacción al sentir injuriado su honor. La violación le permite a su hermano Absalón iniciar su campaña política, tomando como justificación la venganza de su hermana. (1967: 61).

Vista de esta forma, parece que Tamar no sólo forja su propia catástrofe, tanto por su deseo de venganza, por el pecado de la ira que la corroe, como por la ambición que ahora se reconoce en ella, también es quien consolida y cataliza los deseos y anhelos de los personaje involucrados con ella, y por ende, quien da cabida para que los demás actúen de una manera u otra. Tamar pasa de ser una víctima de las pasiones de los otros a convertirse en un ente dramático consolidada, con sus propias ambiciones y decisiones, y con una individualidad que la definen y un carácter particular, aunque sus arbitrios no sean los más adecuados desde la perspectiva neoestoica, la cual apoya la separación constante entre las pasiones negativas y las ambiciones, y la prudencia como forma de

comportamiento apropiado. Tamar opta libremente por su ambición y venganza, hace el mal con consentimiento y beneplácito, a sabiendas de que hará la guerra contra sus otros hermanos Salomón y Adonías, y contra su propio padre, esto la vuelve cómplice complaciente del golpe de Estado que se trama, como lo ve Bazán Bonfil: “La tesis de Giacomani sobre la inocencia bíblica de Tamar se derrumba al ver que “su relación con Amón invita a conjeturar una complicidad [mientras su] clara implicación de la conspiración absaloniana es evidente antes incluso de verse injuriada” [Comillas en el texto original] por el primero.” (2010: 440). Finalmente manda apresar y atar a Jonadab para que no de aviso a nadie de lo que ha escuchado y visto. Estando en eso, ve acercarse un escuadrón por el monte y cree que llega a prenderla:

Si gente aquesta fuera
de guerra, sordamente no viniera
marchando. Pues así llegar previene
donde estoy, a prenderme, ¡ay de mí!, viene.
Pero mi vida venderé primero,
bien recateada a golpes de acero:
que no me dan temores gentes tantas. (III, vv. 1434-1440).

Su actitud denota una cualidad apasionada pero valiente, pues no le teme a la batalla, porta una actitud masculina que la hace atrevida y bélica. Está pronta para la batalla con tal de alcanzar sus ambiciones. Sale Aquitofel y le entrega una carta de su hermano donde le da seña de cómo debe procurarse la conspiración y el inicio de la batalla. Tamar queda satisfecha de las nuevas y manda matar a Jonadab, pero ante los ruegos de Teuca sólo lo apresa para que no diga nada: “[...] quede preso/ porque avisar no pueda del suceso.” (III, vv. 2476-2477).

En el siguiente diálogo se aprecia por demás cómo ha sido el cambio radical del comportamiento de Tamar y su evolución de víctima de las circunstancias a ejecutora de la conspiración contra su propia familia:

[...]

y la gente, esparcida.
marche en pequeñas tropas divididas;
que si con ella a las murallas llego
Jerusalén verá que a sangre y fuego
sus almenas derribo,
sus torres postro, su palacio altivo
ruina sin polvo yace.
Póngase el sol caduco, pues que nace
joven de rayos más bellos
con el crespó esplendor de sus cabellos. (III, vv. 2478-2487).

Tamar describe nuevamente con el símbolo solar a Absalón. Surge algo interesante. Aquitofel al dar la carta a Tamar la llama: "Humano girasol, los rayos sigo/ del sol de su hermosura." (III, vv. 2443-2444), entonces no sólo compara a Tamar con una hermosa flor, sino que pone de relieve dos simbolizaciones: la de Absalón reluciente como un nuevo sol de belleza y poder y a Tamar como un girasol que le sigue donde él vaya, al mismo tiempo beneficiándose de sus logros si le ayuda a alcanzarlos, aunque también ocultándose en la oscuridad cuando él ya no esté.¹⁴¹

Sucedido esto, vemos cómo Teuca se pone de lado de Tamar en todo momento, antes de salir de escena le dice: "Yo te quiero seguir" (III, v. 2469), entre ellas se genera una amistad, Tamar es la única que tiene intimidad con Teuca, la cual está poseída por un espíritu pagano maligno, como ella nos lo hace saber, por ende, es amiga de aquella que tiene amistad y es consolada por una poseída por un espíritu maligno. Hernández-Araico en "Risa y ambivalencia en *Los cabellos de Absalón*: Tamar, el gracioso y Teuca" considera que esta amistad no es gratuita y señala:

[En este] tercer acto [...] se inicia la asociación calderoniana de la agorera con el diablo y con Tamar, la cual en *Los cabellos de Absalón* se elabora mediante los comentarios risibles de Jonadab. [...] En el

¹⁴¹ Rodríguez Cuadros dice: "Posteriormente Aquitofel hablará a Tamar como *humano girasol* [...] afirmando ella que *aquesta es de Absalón*. Absalón, en efecto, nacerá como un nuevo sol o Fénix de Amón, desde cuyas cenizas se elevará al poder. Aquitofel se suicida cuando pierde la luz o guía de su favor, mientras que Tamar se ocultará en el *más oscuro centro de la tierra*. El contraste o antagonismo de esta brillantez con Amón, símbolo oscuro, cetrino, telúrico me parece evidente." (Nota. 1989: 250).

tercer acto, los frecuentes comentarios risibles de Jonadab sobre el color negro de Teuca y su posesión diabólica exageran ese humor iniciado en la escena campestre con el fin de nulificar el aparente determinismo de las profecías precisamente cuando los personajes se aproximan a cumplirlas. (1986: 85).

No en balde pone Calderón a Tamar en íntima amistad con Teuca, la pitonisa negra venida de Etiopía, lugar pagano porque no impera la fe *verdadera* judaica, todo en ella huele a paganismo y, como lo percibe Hernández-Araico, a una poseída por el *diablo*. Visto de esta manera, Tamar tiene simpatía por una mujer que sufre de una posesión diabólica, misma que va a fomentar sus decisiones a favor de un desenlace funesto. Así, Tamar es ambivalente y manifiesta una solidaridad con aquella persona que tiene una relación directa con el mal por antonomasia, Hernández-Araico dice:

[...] el énfasis de Calderón en la ambición de Absalón se manifiesta en esa escena donde él y Tamar expresan su solidaridad. Hay que observar que Calderón pretende además involucrar a la princesa íntimamente en la tragedia delineándola como personaje ambivalente [...] Calderón además liga la ambivalencia maliciosa de Tamar con las predicciones equívocas y la pasión diabólica de Teuca. Finalmente ambas se encierran en una oscura existencia ambigua. (1986: 95).

Con esta *hybris* apasionada de Tamar nos quedamos hasta su nueva aparición, en el momento de la batalla y muerte de Absalón. Como ya lo analizamos, Absalón hace huir a David de la ciudad y se va con sus generales fieles y sus otros hijos. En la nueva embestida es Absalón quien sale perdedor y es asesinado por Joab. Así, llega pronto la *peripecia* o el cambio de fortuna a Tamar, creyéndose beneficiada por el rápido ascenso de su hermano al poder y obtenida su venganza contra su padre y contra el pueblo de Israel. Al ver a Absalón muerto y suspendido con tres lanzas atravesando su cuerpo siente su propia catástrofe:

Cruelles hijos de Israel
¿qué estáis mirando suspensos?
Aunque merecido tengan
este castigo los hechos

de Absalón, ¿a quién, a quién
ya no le entenece el verlo?
Cubridle con hojas y ramos,
no os deleites en suceso
de una tragedia tan triste,
de un castigo tan funesto;
que yo, por no ver jamás
ni aún los átomos del viento,
iré a sepultarme viva
en el más oscuro centro
donde se ignore si vivo
pues que se ignora si muero. (III, vv. 3178-3193).

Estas son las últimas palabras de la princesa en la obra. Hernández-Araico piensa que:

Estas palabras finales de Tamar reafirman su carácter apasionado así como su aspecto deliberadamente ambiguo. Al principio de la obra, mientras Amón se consume en silencio por ella, la princesa se queja de estar encerrada en su cuarto «encerrada». Ahora se enclaustra con fin de estar ignorada para siempre. Su taimada pasión amorosa que evoluciona en afán vengativo por el desprecio de Amón y la insensibilidad de David la conducen finalmente a una existencia trágicamente nulificada en ambigüedad. (1986: 94).

Obtenida finalmente su venganza y sus aspiraciones de poder mediante Absalón, lo pierde todo precipitadamente. Es una venganza obtenida que no llega a proliferar, que no se concluye, pues es rápidamente arrebatada con la pronta muerte del príncipe traidor. Después de pedir al pueblo de Israel la sepultura de su hermano y reconociendo que merecía un castigo ejemplar como el que ahora contempla, enseguida anuncia que irá a exiliarse a un lejano lugar inaccesible y desconocido, para desaparecer. Este exilio auto-infringido es un castigo impuesto a ella misma al reconocer la culpa de Absalón, viéndose a sí misma con una culpa compartida, una responsabilidad mutua de las desgracias acaecidas en su familia. Prefiere no clamar por el perdón a David y optar por un castigo impuesto al vislumbrar su *anagnórisis* en el cuerpo muerto de Absalón. Como se mencionó anteriormente, el hecho de ocultarse en la oscuridad hace aparecer un símbolo palpable, el cual

refiere a la complicidad de ambos hermanos, como se dijo, Absalón es el símbolo del sol, tanto por su hermosura como por sus cabellos dorados, y ella asume el símbolo del girasol que sigue al sol donde ése vaya. Al morir Absalón, Tamar prefiere ocultarse en la oscuridad por que el objeto de su existencia ha desaparecido, es una estampa muy bella que denota la fidelidad tanto entre hermanos como entre mutuos conspiradores. Así, el aislamiento y exilio de Tamar funciona como una muerte alegórica, pues también implica muerte social.

Teuca al escuchar a Tamar decide acompañarla en su exilio. Si atendemos a lo anteriormente dicho sobre Teuca y su complicidad demoniaca y posesión diabólica, entonces debemos entender que Tamar huye de la luz para entrar en las tinieblas acompañada de un emisario del diablo que es Teuca. Es un castigo terrible el que Calderón depara a este personaje en particular, pues no sólo reconoce su propia desgracia en la muerte de Absalón, también, en su momento de *anagnórisis*, sabiendo que todo para ella está perdido, prefiere huir que clamar por el perdón, y desterrarse y ser olvidada en el lugar más apartado acompañada de influjos malignos, presentes en la figura de la pitonisa. No obstante, Teuca reconoce finalmente el poder del verdadero dios: “Y yo también desde hoy/ en su ley seguirla quiero;/ que es sabio Dios el que sabe/ medir castigos y premios.” (III, vv. 3194-3197). Teuca no cambia de religión ni de dios, sólo reconoce el poder del dios israelita en los hechos acaecidos. Ciertamente la fortuna de Tamar es terrible, pues parece una víctima inocente de las circunstancias, no es así, ella también es culpable y responsable de los hechos que han ocurrido. Rodríguez Cuadros considera:

La crítica más reciente rechaza la hipótesis de Giacoman (ed. cit., p. 25) de que se trata, bíblicamente hablando, de la única figura inocente de toda la historia. Por el contrario, su relación con Amón invita a conjeturar una complicidad. Y la clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente, antes incluso de verse injuriada por su hermano. [...] De modo que Tamar no escapa al patrón calderoniano de tragedia según la cual ésta procede de la imbricación de la responsabilidad moral que compete a las complejas relaciones humanas. (Intro., 1989: 69).

La culpa moral de Tamar es evidente y emana de las imbricaciones y decisiones del personaje en su relación con los demás. No se le puede considerar inocente pues ella, junto con su hermano, trama la muerte de Amón y el derrocamiento de su padre David. Lo mismo piensa Álvarez-Sellers: “No hay [...] personajes inocentes, aunque la crítica haya considerado así en algún momento a Tamar y Salomón. Tamar porque apoya desde un principio la ambición de Absalón y lo que ésta implica [...]” (III, 1997: 803).

En las tragedias calderonianas no hay inocentes y todos tienen cierta culpa en la red de acciones y circunstancias, hay una “responsabilidad compartida calderoniana”, como la llama Parker.¹⁴² La culpa de Tamar nace de su propio albedrío, pues parece que sólo adquiere concreción como personaje en el momento en que comienza a tomar sus propias decisiones, esto es: la Tamar de la violación no es la misma que aquella que trama y aplaude la venganza contra el violador, ni la que resuelve iniciar un golpe de estado contra su propia familia para alcanzar tanto la venganza como un poder político inmediato. Es a partir de estas decisiones que el protagonista pasa de ser una víctima de las circunstancias y eventos que salen fuera de su control a un personaje que toma cartas en el asunto que le concierne directamente. Tamar es una criatura imperfecta que oscila entre la virtud y su legítima petición de justicia por la deshonra y el vicio o la maldad de rebelarse contra su propia familia con la condición de alcanzar su venganza y verse beneficiada subida al carro del poder de su hermano, pues cede a la pasión de poder que al final de su existencia dramática la define. Por supuesto, ella cumple con el elemento aristotélico del personaje medio impuesto a los

¹⁴² “Ejemplo [...] del equilibrio entre el pecado y la culpabilidad. No estamos en un mundo dramático de claros contrastes entre blanco y negro regido por una justicia poética automática que se encargue de resolver todos los problemas. [...] Esta relación entre la causalidad y cierto grado de culpabilidad moral en todos los personajes principales de una obra constituye el centro mismo del concepto calderoniano de la tragedia. los seres humanos deben basar sus juicios y sus actos en «yo soy yo y mis circunstancias», pero las circunstancias de un individuo no son nunca enteramente suyas: constituyen una enmarañada red de relaciones humanas ampliamente abiertas al fluir del tiempo, red en que todos los seres humanos quedan atrapados debido al hecho inevitable de que, si bien son individuos, se mueven dentro de un marco colectivo. [...] En el drama calderoniano los individuos quedan presos en la red de las circunstancias colectivas.” (Parker. “Hacia una definición...”, 1976: 379-380).

héroes trágicos clásicos, o sea, ni totalmente virtuosos o viciosos. No obstante, como hemos apuntado en el transcurso de la investigación, Aristóteles sí habla de un personaje *bueno* en el sentido moral, y sabemos bien que Tamar actúa con una intención perversa o maligna al rebelarse contra la instancia familiar y social. Visto así, no puede considerarse un protagonista bueno moralmente, su carácter se amolda más a la interpretación de Hauser (1974) sobre la aportación del Manierismo en la literatura, donde, desde este momento, comienzan a aparecer entes literarios “modernos”, “problemáticos” y “escindidos” ante sus deberes y obligaciones sociales-familiares y las inclinaciones y deseos del “yo”, o sea, adquiere una personalidad con características contradictorias e irracionales que emana a partir de su pugna constante entre la expansión del yo y el medio en que existe. Ante un conflicto tal, se opta por actuar de forma insensata siempre que sea una condición para alcanzar los objetivos personales, pues: “La egolatría, la orgullosa construcción de un mundo privado que excluye a los demás es, para Calderón, la raíz de la maldad moral.” (Parker. 1976: 380). Parece que la condicionante clásica exigía un carácter bueno para poder realizarse como ente trágico adecuado, la modernidad exige un carácter inclinado en la contradicción interna, el narcisismo, lo irracional. La característica de la bondad del personaje aristotélico encaja adecuadamente con la aportación del neoestoicismo que exige prudencia en los caracteres nobles y cristianos, en la obra hemos presenciado un sinfín de fallas morales, atrevimientos, necesidades, sinrazones, inestabilidad, pasiones exacerbadas, pecados y un catálogo amplio donde el ser humano actúa libremente y en complicidad con el mal en el amplio sentido de la palabra.

No sólo eso, Tamar también cumple con la maldición de la casa de David emitida por el profeta Natán, pues es parte de la profecía divina que se debe cumplir, aunque no responde a un presagio emitido de forma tácita, sí está inmiscuida en el juego del destino, al igual que todos sus hermanos, como lo dice Ruiz Ramón: “Pero, además, en *Los cabellos de Absalón*, Calderón expresa con mayor intensidad y concreción, tal vez, que en *La hija del aire* o *El mayor monstruo del mundo*,

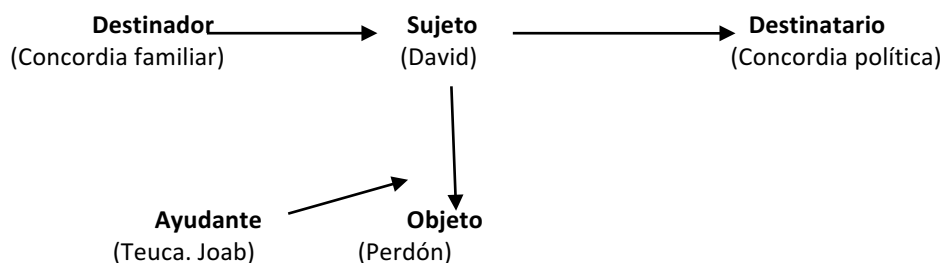
esa dialéctica del destino y la libertad, que es una de las más radicales manifestaciones de lo trágico y tema central en las tragedias de Calderón.” (*Tragedias 3*, Intro., 1969: 29). Más allá de la maldición de su familia y de su propio designio, ha demostrado ser la autora de su destino.

3.3. El perdón: origen del mal.

Concluiremos con un personaje difícil de interpretar, pues su aparición es mínima y sus acciones dramáticas son contadas, no obstante nos esforzaremos por tratar de definirlo como un personaje trágico calderoniano con todos y cada uno de sus elementos constructivos, inmiscuido directamente en la catástrofe final que atañe a todos: el rey David.

David, no por ser el último *dramatis personae* en que enfocamos nuestra atención es menos importante, al contrario, aunque su presencia dramática y su poca aparición en escena fue relativamente escasa, no deja de tener una jerarquía trascendental en el avance de las acciones. De hecho, sus intervenciones y decisiones incumben sobre manera en el destino de todos los demás. También analizaremos el tema del perdón y la misericordia como eje de su personalidad y cómo posee una escala alta de trascendencia en la construcción de la trama.

Son cuatro momentos en los que aparece David: en la audiencia y resolución del perdón de Absalón, en el momento del sueño premonitorio, en la rebelión de su hijo y huida del rey y su arrepentimiento final. De las primeras acciones se desprende el siguiente modelo, nos será una guía del comportamiento de David:



Recordemos que Calderón ofrece un personaje anciano, ha vivido la mayor parte de su vida y ha sido exitoso en los proyectos que ha llevado a cabo, con la ayuda divina, aunque también ha cometido pecados por lo que debe pagar al final de su vida. Rodríguez Cuadros en *La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano*, dice:

[...] es un hecho que Calderón no elige al David homérico y matagigantes que enfrenta a Goliat en el valle de Elah [...] sino al anciano vencido por la lima de los años que, como Saúl [...] debe enfrentarse a su pasado a través de profetas y pitonisas [...] asesino como su hijo Absalón, y mordido como éste, por la violencia, la ambición y la lujuria, que son, precisamente, los ingredientes de la *hybris* trágica que Aristóteles asume de los textos homéricos. Y es que convergencia con lo trágico se verifica asimismo a través de la dolorosa ironía que se deriva del potencial profético de las palabras cuando éstas se interpretan desde la percepción pasional. (2012: 458-459).

En la pieza calderoniana David es un anciano que trata de evadir la profecía de Nathán y la maldición de dios por usurpar el lugar de Urías Hetheo, asesinándolo por la lujuria que siente por su esposa Betsabé, y realizando el pecado de adulterio. Esta culpa de la que es portador y el anuncio profético del que es partícipe lo hacen comportarse de forma singular, portándose de manera misericordiosa y compasiva en la manera de conducirse en su gobierno. Este mismo afán por la misericordia es lo que propiciará el advenimiento de los sucesos trágicos, como lo menciona Ruiz Ramón: “[...] pese a la actitud básica de David, que es la del perdón, perdón que contribuye [...] a la realización de la maldición.” (*Calderón y la tragedia*. 1984: 35). Es precisamente el perdón el primero de los objetos perseguidos por David-sujeto del esquema actancial que proponemos.

Después de pasados dos años (así nos lo hacen saber los diálogos de los personajes) del asesinato de Amón por Absalón en complicidad con Tamar, y de la huída de éste al reino de su abuelo materno en Gesur. Joab intenta recordarle que ya ha pasado tiempo de estos sucesos, y como consejero del rey, pretende que David perdone a Absalón:

Yo, viendo, pues, sospechosa
con Absalón mi obediencia,

por sanear la malicia
y desvelar la sospecha,
su venida he pretendido,
sin que mi privanza pueda
en la clemencia del Rey,
con ser tanta su clemencia,
hallar entrada al perdón:
que le han cerrado las puertas
en David los sentimientos
y en todo el reino las quejas. (III, vv. 1976-1987).

Para obtener la clemencia para Absalón se vale de Teuca, su ayudante en la frase actancial al igual que Joab. Disfrazada de viuda inventa una parábola donde narra una situación similar a la acontecida en la casa de David, y le pide justicia: “[...] tal vez debe la prudencia/ moderar la justicia.” (III, vv.2051-2052). Su relato cuenta que uno de sus hijos mató al otro, buscándolo la equidad ella lo escondió para no verlo encarcelado. La orden es que si no lo entrega, ella morirá en su lugar. David contesta: “[...] pues cosa es cierta/ que hace más el que perdona/ su dolor que el que se venga.” (III, vv. 2105-2107). Teuca aprovecha para hacerle ver su error:

De la ira que muestra
tener hoy contra Absalón;
pues, opuesto a tu sentencia,
muerto uno y ausente otro,
quieres que entre ambos se pierdan.
Vuelve a Absalón tu gracia,
o verá Israel que yerras
en no hacerlo, pues no obras
lo mismo que tu sentencias. (III, vv. 2113-2121).

David comprende su error y dicta a Joab: “[...] haced/ que Absalón a verme vuelva;/ que no es justo pronunciar/ yo una cosa por bien hecha/ y hacer otra.” (III, vv. 2134-2138). Así el rey perdona a Absalón para que ambos hijos no se vean perdidos e intentar unir nuevamente a su familia y que

surja la concordia en su casa, esto es su destinatario, dice: “[...] pues cosa es cierta/ que hace más el que perdona/ su dolor que el que se venga.” (III, vv. 2105-2107). Finalmente, buscando la unidad familiar también se consigue la concordia del reino, su destinatario, se nota cuando, enseguida de perdonar a Absalón todos gritan: “Viva el gran Rey de Judea” (III, v. 2155), dice Joab: “Toda la ciudad, que llena/ de regocijo está/ como ha corrido la nueva/ ya del perdón de Absalón.” (III, vv. 2161-2164). Oyendo esto, enseguida acusa al pueblo de Israel de voluble, pues:

¡Cómo se ve en tus diversas
opiniones, vulgo, que eres
monstruo de muchas cabezas,
pues lo que ayer acusabas
contra Absalón, hoy apruebas! (III, vv. 2161-2165).

Con el perdón otorgado a su hijo asesino, David intenta implantar en su familia el perdón y la unidad, lo hace con Amón, lo realiza con Absalón también, pero ellos no son capaces de responder a la premisa de valor que les es dictada, así lo piensa Silvio Sirias:

La misión del rey David era inculcar en sus hijos la importancia de ser individuos capaces de compartir la noción trascendental de la indulgencia. [...] [Es un tipo de clemencia y piedad] que el rey David intenta implantar en el pecho de su prole. Pero ellos son incapaces de comprender esta lección y, por lo tanto, a causa de su inhabilidad de perdonar ellos dan inicio al desencadenamiento de los acontecimientos trágicos. (“En torno al tema de...”, 1987: 264-265).

El perdón y la misericordia es el tema básico y al mismo tiempo el motor de la *hybris* de David en este momento.¹⁴³ Pero, ¿cómo puede ser un elemento considerado por común acuerdo cultural

¹⁴³ Sirias resume la postura de la crítica respecto al tema del perdón: “Albert E. Sloman comenta que: “David sólo y el tema del perdón podría dar unidad a la pieza, y por esto quizá la intención de Calderón consiste en incluir un número de pasajes recomendados en el perdón.” (*The dramatic Craftmanship of Calderón: His use of Earlier Plays*. Oxford: The Dolphin book Co., 1958) [La traducción es nuestra]. Gwynne Edwards comparte la visión de Sloman de la posibilidad de difundir la habilidad de gobernar y la compasión, [...] El profesor Edwards considera la postura de David como la de un ser sumamente débil. (“Calderón’s *Los cabellos de Absalón*: A Reappraisal”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 1971). Felipe B. Pedraza Jiménez posee una visión crítica idéntica a la de Edwards [él] considera la compasión que muestra el monarca israelita es su punto débil y denomina esta tendencia al perdón como una “hipertrofia de la efectividad”. (“Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*”, *Calderón-Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro*

como *positivo* la causa del mal, como lo es la *hybris* tradicional de los personajes trágicos? La capacidad de misericordia alcanza no sólo a su prole, también a aquellos que componen su corte como los generales, por ello es una acción que lo define. Kessen de Quiroga dice:

[...] existía un conocimiento en el espectador respecto a que, si bien Dios perdona a David, quedaba en pie la maldición expresada por medio del profeta Natán sobre su descendencia. Y esto es lo que descubrirá en el momento final de su anagnórisis. David [...] fluctuará entre el remordimiento por sus pecados y el sentirse víctima de los decretos del Hado. Si bien en el texto de Calderón o aparece dramatizado el episodio del homicidio y el adulterio, si se desarrolla el aspecto de David que puede interpretarse como un dejarse llevar por el exceso de amor al primogénito en vez de plantear una solución guiada por el sentido de justicia. (“La construcción del personaje...”, 2000: 265).

David está, como lo considera Absalón: “ciego por la pasión de amor”. Parece que la misericordia, el perdón y la piedad son una aceptación de la maldición divina creada a partir de su propia culpa, así lo percibe Ruiz Ramón en la introducción que hace a la obra en su edición de *Tragedias 3*: “[...] David perdonará. Su perdón a quienes le ofenden radica en la plena conciencia de su culpa y en la aceptación plena del castigo divino, contra el cual sabe que nada puede hacer, aunque lo intente

Español del Siglo de Oro, Madrid 8-13 de junio de 1981, ed. Luciano García Lorenzo. 3 vols. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983). Patricia O. Connor muestra compasión hacia la difícil situación del monarca; sin embargo, ella también observa que David en su afán de perdonar propicia el advenimiento de las circunstancias trágicas. (“*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo.” Calderón-Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid 8-13 de junio de 1981, ed. Luciano García Lorenzo. 3 vols. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983). Francisco Ruiz Ramón pertenece al grupo que ve a la misericordia como una virtud contraproducente (*Calderón y la tragedia*. Madrid, Alhambra, 1984) [...] Sin embargo, existe un núcleo crítico que considera el perdón como el principal atributo del rey David y que encuentra en la compasión del monarca el elemento victorioso de la obra. Helmy F. Giacomán [...] expresa: “El David que ruega perdón en el Salmo 51, es el mismo rey cristiano que Calderón ha creado en su drama [...] Su sacrificio personal, su ruego a Dios para que perdone al conducta de sus hijos paralela el David del libro de Samuel y Jesucristo. No se trata de negligencia en su conducta, sino de actitud cristiana.” (“En torno a *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca”, *Romanische Forschungen*, 80, 1968). Víctor Dixon [...] ve en la paciencia del rey David un “parangón” con la paciencia de Dios “ante los pecados de los hombres”. Dixon considera que la decisión de perdonar a sus hijos es un acato que paralela la indulgencia divina. (“El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*”, en *Hacia Calderón: Tercer Coloquio Anglogermano – Londres*, 1973). Según M Gordon, David es colocado por Calderón en un alto grado de moralidad. David posee una sabiduría y autoridad que lo convierten en la personificación de la “rectitud cristiana”. (“*Calderón’s Los cabellos de Absalón: The tragedy of a Christian King*”, *Neophilologus*, 64, 1980). Bien podemos observar ahora los dos bandos en que la crítica actual se ha situado en torno a la polémica más candente respecto a la obra [...]” (Sirias, 1987: 260-261).

como lo intenta al pedir a su general Joab que guarde de la muerte a Absalón.” (1969: 27). Así, la pasión y la *hybris* que conduce sus acciones es el perdón exacerbado, la misericordia excesiva y descomunal que suplanta el sentido de justicia. En otro lugar, Ruiz Ramón asegura:

La raíz de su perdón a sus dos hijos y a todos sus ofensores, a la cadena de males sucintados en su casa corresponde en el designio estructural de la tragedia, corresponde la cadena de perdones otorgados por David. Cada vez que David perdona lo mueve a ello el patético deseo de desviar con el perdón el castigo y la justicia de Dios. (Audio-conferencia. “El héroe trágico en *Los cabellos...*”).

Esto se ve cuando pacta la paz con Absalón y le dice:

Forzosa fue, Absalón mío,
no porque en mí no cupiera
valor para perdonarte
mayores inobediencias,
sino porque temo más
las por hacer que las hechas,
según las cosas que todos
de tu condición me cuentan.
No te quiero referir
las malicias, las sospechas,
los escrúpulos, las dudas
que han llegado a mis orejas
por no obligarme a decirlas;
sólo te advierto que sepas
que yo vivo, que yo reino,
que la sagrada diadema
está en mis sienes muy fija,

aunque oprime más que pesa,
y que sabré... Mas no es día
de hablar hoy de esta manera.
Nada temo, nada dudo
de tu amor y tu obediencia.
Seamos, Absalón, amigos:
con amorosas contiendas,
con lágrimas te o pido:
y si no fuera indecencia
desta púrpura, estas canas,
hoy a tus plantas me vieras
humildemente postrado
pidiéndote, puesto en ellas,
pues te quiero como padre
que como hijo me obedezcas;
(III, vv. 2242-2273).

Esta tirada deja en evidencia el grado de perdón y al mismo tiempo el intento de evadir la maldición divina, mediante el mismo, de la que es acreedor. El amor y el perdón, la misericordia parecen ser el arma con la cual cree poder minimizar el daño que ha realizado, para, de alguna manera, absolver las culpas cometidas las que se están por cometer. El neoestoicismo sugiere autodominio y la razón ante los influjos de la vida, más al tratarse de un gobernante, la eliminación de las pasiones y los

entusiasmos personales en favor de la moderación. La moderación es base de la filosofía de Justo Lipsio en *Sobre la constancias*, la cual dicta medir toda acción mediante la recta razón, el juicio y el entendimiento, sin dejarse llevar por los excesos, e incluye la desproporción en la piedad, la misericordia y la compasión, todo tipo de perturbaciones anímicas y dominio sobre las pasiones. El verdadero conflicto sucede en la inclinación por la pasión personal y el deber público de un gobernante, Rodríguez Cuadros indica: “Lo que se produce, en cierto modo, es una concatenación entre un conflicto de ética privada y otro de ética o cuestión pública.” (1989: 74). Lipsio aconseja la moderación contra el mal de la compasión, pues aquellos sentimientos que por antonomasia son vistos como virtudes o valores positivos, si se maximizan o salen del canon establecido por el cristiano neoestoico, pueden ser considerados vicios o pasiones peligrosas, tal como cualquier otro mal. Dice Lipsio: “[...] compasión, la cual, no obstante, debe estar ausente del sabio y del hombre constante, pues a él nada le cuadra mejor que la firmeza y la robustez anímica. Y estas cualidades no pueden darse si tanto su propio pesar como el ajeno le abaten y le desaniman.” (2010: 120). Para el neoestoicismo esto también tiene el indicativo de un vicio y pasión que se debe combatir. No obstante, la compasión, si bien está hermanada con el perdón, no es necesariamente un sinónimo, aunque pueden estar entrelazadas en su grado de significación o de correspondencia. Lo que queda patente es que sentimientos que pueden considerarse nobles o positivos, no están eximidos de ser percibidos como vicios o pasiones, los cuales se deben eliminar cuando se rige un reino. Ysla Campbell afirma:

Calderón enfatiza en la poderosa influencia de un amor paterno ligado a la pasión, sobre el ejercicio de la justicia, ya que el rey carece de bases para sentirse absuelto. [...] El concepto cristiano de confesión, el sentido de “pecar de corazón”, aparece con frecuencia en la dramaturgia del periodo, como forma eficaz para alcanzar la salvación. Por ello existe la posibilidad de que el “siento mal” no se refiera al arrepentimiento, sino a una apreciación subjetiva sobre el perdón. De ser así, el lector/espectador podría interpretar sin ambigüedad la justificación interesada de David, el considerarse eximido y con derecho a ejercer, a su vez, una legalidad basada en el perdón a imagen

de Dios: Amón, Absalón, Semey y Joab. El rey establece una relación causal entre la contrición y el perdón, propio de la divinidad, que choca con la idea de la ley positiva, fundada en la ley eterna: si Jehová conmuta el adulterio y el crimen y lo deja vivir, él disculpa el incesto y el homicidio alevoso en sus hijos [...] David omite la pena. Séneca sostiene: “no conviene perdonar a todo el mundo, pues cuando se quita la diferencia entre los malos y los buenos, nace la confusión y brotan los vicios.” [*De la clemencia. Tratados morales*, t. II, ed. Gallegos Rocafull, UNAM, México, 1946: 323] La deducción conveniente que ha hecho y la irracionalidad de sus acciones distan mucho de la prudencia y el bien común. Se recurre a un argumento neotestamentario para desarrollar en la trama la actitud individualista e injusticia del rey al colocar la piedad sobre la ley. (*La vida es sueño a la luz...*, 2009: 291-292).

Esta extensa nota deja clara la actitud errónea de David ante la pasión del perdón y el amor, que realizados desde el extremo se convierten en un mal y vicio de carácter. Desde esta perspectiva, la pasión y el mal que aqueja a David es el exceso de amor por sus hijos y el constante perdón de los actos negativos que van realizando, esta es su *hybris*, ya que, como observa Sirias: “[...] la piedad que el rey David muestra para los que lo ofenden es contraproducente y que, en esencia, su falta de rigor lo hace responsable por los trágicos eventos que permean la obra.” (1987: 260). Al mismo tiempo, Ruiz Ramón piensa que la actitud negligente y demasiado tolerante del rey contribuye a la realización de la maldición. (*Calderón y la...* 1984: 35). Este exceso de clemencia para con los suyos (no con todos), lo llevará a la realización de la *hamartia* como un error fundado en la ceguera nacida de su *hybris*, como lo ve Pedraza Jiménez: “El rey tiene un marcado sentimiento de culpa. [...] su conciencia de pecador explica su tendencia al perdón, que es, en buena medida, la culpable de las sucesivas desgracias. [...] David, con su pasividad, es agente involuntario del destino.” (2000: 164). Así, la *hamartia* se deja ver cuando Absalón decide traicionarlo cuando lleva a cabo el golpe de estado. Debemos recordar que la *hamartia* es “[...] la opinión errónea que puede conducirnos a determinadas acciones equivocadas.” (Torres Monreal. *Historia básica del...*, 2014: 34). En el caso del David hay una *hamartia* que emana de la excesiva indulgencia y pensar que con este sentimiento inculcado en sus vástagos podría cambiar el destino de su familia, su error es la descomunal perdón,

pues cada vez que David perdona a cada uno de sus hijos, lo hace tratando de evitar el castigo divino con el que se le ha amenazado, pues la raíz de este perdón está en que cada vez que es indulgente hay un deseo de evitar el castigo del que es responsable. En este aspecto David se relaciona mucho más con el personaje trágico responsable propuesto Hauser (1974), posee un carácter con matices contradictorios y complejos sin dejar de ser responsable directo de las acciones que le acontecen, como planteamos con todos los *dramatis personae*.

En la siguiente escena donde aparece David lo hallamos durmiendo. En un sueño premonitorio emanado del sentimiento de culpa y un indicio divino de los acontecimientos que están por suceder. En esta jornada son varios los avisos y premoniciones al rey y de las cuales decide hacer caso omiso, enfrascado en el tema del perdón. Está la maldición divina siempre patente, la advertencia de su general Ensay respecto a la posible traición de Aquitofel, elevado a rango mayor: “¡Plegue a Dios que no suceda/ que él premiado, y yo quejoso,/ yo os sirva, y él os ofenda!” (III, vv. 2181-2183). A estas se suma el presagio onírico del que es testigo su hijo Salomón: “Hijo, no me des muerte./ [...] Hijo, ¿tú mi ruina tratas?/ ¿Tú me ofendes? ¿tú me matas?” (III, vv. 2615/ 2623-2624). El sueño es premonitorio de los acontecimientos venideros, cuando está a punto de contar su sueño coincide con la entrada de Absalón al palacio y el inicio de la guerra al grito de: ¡Viva Absalón!, de lo cual se infiere que el hijo asesino del sueño es el mismo Absalón. Los presagios en las obras de Calderón siempre se cumplen, aunque gracias a la falibilidad humana y a los errores cometidos por el albedrío. Esta escena tiene su antecedente en aquella donde Absalón cuando ve dormido a su padre se prueba la corona en el momento en que David despierta y lo descubre, aquí Absalón dice: “Matar a mi padre [...]” (v. 1290), y el sueño de David donde Absalón intenta destronar al rey. Rodríguez Cuadros comenta:

Ruiz Ramón (*Calderón y la tragedia*: 55) ve en esta escena la segunda tabla de un díptico que cierra definitivamente el significado de la memorable escena de la auto coronación de Absalón. La acción se subraya con lo que podríamos llamar una *rima icónica*, la corona en el bufete y las palabras de

David que traen a la memoria del espectador las de Absalón: *Matar a mi padre...* Por mi parte ataño una reflexión para completar el sentido unitario que Calderón logra, de modo magistral, respecto al núcleo medular del acto II (supuestamente atribuido a Tirso): si en la escena de la jornada II, Absalón desea despertar a David del sueño en el que lo ha hechizado el amor desmedido a Amón, aquí es Salomón (tacado por inquietudes sospechosamente ambiciosas) el que desea hablar o despertar a David. El héroe bíblico, entre la vigilia y el sueño, asiste impotente a la desmedida inclinación de su casta por sucederle de inmediato. (1989: 254-255).

El sueño de David es equiparable al sueño de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*, pues ambos anteceden a un acontecimiento nefasto por sobrevenir y sirven como un aviso del futuro, ambos monarcas deciden hacer caso omiso del anuncio onírico, y optan por un comportamiento pasional, según la inclinación de cada uno, uno la lujuria, otro la indulgencia. Por fin David vislumbra el error y en un avistamiento de su próxima *anagnórisis* dice: “Ya el pesar es verdadero/ y el contento es el fingido.” (III, vv. 2652-2653), sus palabras indican el advenimiento de la catástrofe. Nos enteramos de los sucesos por la tardío aviso de Ensay el cual dice que Absalón a entrado a la ciudad con sus huestes traicioneras para realizar un golpe de Estado, no sin dejar constancia del cumplimiento de sus palabras anteriores: “Con él Aquitofel viene:/ mira a quien premias allí/ y mira aquí a quien ofendes,/ pues él tu muerte apresura/ y yo defendiendo tu muerte.” (III, vv. 2663-2667). Ensay traiciona a Absalón y se pone de lado de David, al que siempre fue fiel. Inicia una guerra entre ambos bandos, los fieles a Absalón y los de David que tiñe las calles de sangre. Joab le aconseja huir ante la volubilidad del pueblo, misma que ya había indicado David en un diálogo anterior, pues traidores y fieles se confunden en la batalla y la vida del rey peligra ante tal situación.

Joab le aconseja huir por unas puertas que conducen al monte mientras los demás, incluyendo Salomón, le defienden, responde David: “O huyamos todos, o todos/ muramos. [...]” (III, vv. 2725-2726), así deciden huir todos, a lo que pronuncia unas palabras donde se advierte su reconocimiento: “¡Ay mi Absalón, y qué mal/ me pagas lo que me debes!” (III, vv. 2736-2737). Finalmente surge la *peripecia* y es el momento de la *anagnórisis* del personaje al mismo tiempo.

Recordemos que la *peripecia* es el cambio de la fortuna o de situación dramática, en el caso de David, resulta ser un efecto paradójico y contraproducente de su intención, o sea, su acción la emprende para alcanzar un objetivo específico, sin embargo, el resultado es opuesto al que se esperaba: “Según Aristóteles, la mejor peripecia es la que lleva al héroe de la felicidad a la desgracia [...] por haber incurrido en algún grave error de carácter nocivo (*hamartia*) compatible con un carácter noble que haga posible el sentimiento de compasión por el espectador.” (Bobes, *et. al.* 1995: 112). Como se dijo, a partir de la *peripecia* se hace patente la *anagnórisis*, entendida como la información que llega de súbito, dando origen al reconocimiento o revelación de lo que estaba oculto e identificando la propia culpa del error cometido. Finalmente David huye con algunos fieles a él, pero de forma apesadumbrada identificando su catástrofe.

Vemos nuevamente a David refugiado con Adonías, Joab y Salomón después de que Absalón ha decidido violar a las esposas del rey. David no puede creer la peripecia que enfrenta: “¿Quién creerá, ¿ay infeliz!, que desta suerte/ a pie, cansado, solo y perseguido/David camina, de Absalón huyendo?/ Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.” (III, vv. 2960-2963). Este último verso lo repite en tres ocasiones para expresar su dolor ante la situación, es un verso famoso de la *Égloga I* de Garcilaso, y funciona como un epítome, ya que el mismo verso se injerta varias veces generando un ejercicio de repetición rítmica, elemento que utiliza Calderón para dotar al personaje de un patetismo absoluto usando un verso popular por el lector/espectador. No obstante la traición, David se empeña en perdonarlo en un aparte:

¡Ay Absalón, hijo querido mío,
cómo procedes mal aconsejado!
No lloro padecer un error impío,
mas lloro que no seas castigado
de Dios; a él estas lágrimas envío
en nombre tuyo, porque perdonado
quedes de la ambición que a esto te condujo. (III, vv. 2980-2986)

David insiste en el perdón para quien lo ofenden, esto se aprecia con la agresión de Semei al apedrearle: “Será que contra ti me arme de piedras.” (III, vv. 2995), a lo cual dice David: “Tira, pague la pena merecida,/ pues apedrearme es justo mi vasallo.” (II, vv. 2996-2997). Esta escena la saca Calderón del pasaje bíblico del *Libro de Samuel II, XVI*: “Cuando el rey David llegó a Bajurim, salió de allí un hombre del mismo clan de la casa de Saúl, llamada Semei, hijo de Guerá. Iba maldiciendo mientras avanzaba. Tiraba piedras a David y a todos los servidores del rey [...] Semei decía maldiciendo: Vete, vete, hombre sanguinario y malvado. Yahvé te devuelve toda la sangre de la casa de Saúl, cuyo reino usurpaste.” (vid. 5-8). Cuando lo quiere castigar Ensay, David dice: “No lo pretendas,/ y pues yo le perdono, no le ofendas.” (III, vv. 3003-3004). Parece que el tema fundamental en la construcción de este personaje es el perdón, ya que el mismo da cabida para las acciones de los demás en una cadena de circunstancias y reacciones alrededor de las decisiones misericordiosas de David. Entonces, no sólo es una tragedia (la de David), sino una sucesión de tragedias concatenadas unidas en un hilo comunicador de la maldición de dios, que no sólo afecta al rey sino a todo su prole.

En el tercer acto, David tiene una *anagnórisis* que emana a partir del reconocimiento de las distintas catástrofes que han afectado a su familia y que se han ido sucediendo, aceptando el poder de la divinidad, esto se aprecia cuando perdona a Semei: “Ministro eres de Dios, que a castigarme/ envía, y pues que son justicias tuyas,/ en mi vida de ti no he de quejarme.” (III, vv. 3007-3009). En este momento David reconoce el poder invencible de la divinidad y su irrefutable designio. David siempre insistirá en el tema del perdón, aun cuando su general Ensay le dice que Absalón ha violado a sus madrastras: “[...] no lo quiero saber, porque no quiero/ que el dolor a decir ¡ay Dios! me obligue/ alguna maldición, pues aún espero/ que el cielo le perdone y no le castigue.” (III, vv. 3020-3023). Finalmente David se sabe culpable de los hechos: “[...] y así, con un acero/ vendré a morir en confusión tan rara/ si cualquier golpe contra mí se ofrece,/ siendo persona que hace y que padece.”

(III, vv. 3048-3051). El perdón lleva al cumplimiento de la maldición cuando pretende anular la misma en un revés irónico.

El conflicto de David toma tres vertientes importante: un conflicto con la divinidad, el mismo desencadena el perdón y las sucesivas pugnas con su familia y sus hijos, y a su vez genera una disputa con el reino en el ámbito social. La libertad de David es fuente de responsabilidad y culpa, la cual aparece fuertemente trabada a la maldición. La voluntad divina se encadena a la voluntad individual y humana, ambas se complementan. La libertad con la cual actúa para intentar evadir la maldición es la fuente tanto del bien como del mal, pues emana del ser y su singularidad humana, una ambigüedad. Parece que David se acopla más que los demás personajes a la idea generalizada del héroe trágico clásico aristotélico, ya que las intenciones de estos pueden ser “buenas”, es un personaje de propósitos bondadosos que pretende la paz en su familia y la concordia en su reino, el perdón es la prueba fehaciente de ello. No obstante, en el perdón también hay un exceso que se sale de sus bordes, al intentar remediar sus antiguos errores, culpas y responsabilidades. No debemos engañarnos, David sucumbe por las culpas que ha cometido y debe enfrentarlas. También es un personaje que ha cometido males.

En el colmo de la misericordia, David pide a Joab perdone la vida de Absalón: “Mírame tú por él, porque sospecho/ que moriré si alguien le ofende.” (III, vv. 3072-3073). Ruiz Ramón comenta: “David perdonará. Su perdón a quienes le ofenden radica en la plena conciencia de su culpa y en la aceptación plena del castigo divino, contra el cual sabe que nada puede hacer, aunque lo intente como lo intenta al pedir a su general Joab que guarde de la muerte a Absalón.” (*Tragedias 3*, 1969: 27). Sabemos que a Joab no le importa esto y mata a Absalón. Al entrar nuevamente el rey en escena ve a su hijo colgado y asesinado y pide cuentas a Joab:

[...] Terrible Joab,
muchas victorias te debo;
no te puedo ser ingrato,

mientras viva te lo ofrezco.
Tú [(A Semey)] maldiciones y piedras
contra mí animaste fiero;
palabra de no vengarme
en mi vida te di, es cierto,
y aunque tú arrojando lanzas
y tú piedras esparciendo,
los dos me habéis ofendido,
yo os perdono... no me vengo (III, vv. 3210-3221)

Sus últimas palabras confirman el tema de su persona, el perdón ante toda circunstancia, sin omitir que ha desencadenado la tragedia. David es un personaje blando y no cumple con su obligación, su bondad ha pasado al límite, convirtiéndolo en un auténtico vicio que lo ha hecho perder la razón. El perdón es un instrumento de la tragedia. Nos hemos visto tentados a confundir a David con un héroe trágico aristotélico (con base al perdón y sus intenciones positivas), sin embargo, sus verdaderos propósitos emanan de la evasión de su responsabilidad y culpa, de esta manera, se parece (al igual que todos los demás *dramatis personae* de la tragedia) a un personaje trágico moderno, con pasiones, inclinaciones humanas, deseos y males acumulados, entonces, se asemeja al personaje trágico que analiza Hauser, y del cual siempre nos hemos nutrido. David ha fracasado como padre y como rey, pues no es el designio divino lo que movió su mano, sino su propia libertad, como lo menciona Kesen de Quiroga:

Pero el fracaso [De la figura paterna] cobra una dimensión más importante si consideramos que se trata de reyes, categoría de personaje muy frecuente en el género de la tragedia, [En esta pieza] se entretejen los hilos de las dimensiones humanas pero enredados, como los cabellos de Absalón de las ramas de la encina, con designios trascendentes que sigan de algún modo el rumbo de la existencia. [...] queda como trasfondo la conciencia de que existe una justicia divina y de que en forma condicionada, pero real, el hombre posee libre albedrío, sin lo cual se torna imposible hablar de culpa o de responsabilidad. (2000: 267).

El rey David es culpable no sólo de sus actos, sino también lo es de ser responsable directo de la tragedia que le acontece a su familia. Es un personaje portador de una pasión muy específica y personal: la pasión y el desenfreno del amor. De esta forma, David demuestra algo importante: el perdón y el amor también pueden poseer el germen del mal.

4. Conclusión.

El género de la tragedia nace de un conflicto. Muestra una circunstancia donde la decisión o *proairesis* de los personajes está condicionada por intereses encontrados. La confrontación de intereses está comprometida con los deseos, las aspiraciones y ambiciones que portan los protagonistas. Los intereses individuales se gestan en un contexto social y por ende moral, lo cual incluye planteamientos religiosos, ideológicos, filosóficos y políticos que representan a la colectividad de un momento histórico. Así, está condicionada por dos niveles: social e individual. El primero incumbe los elementos ideológicos de la colectividad, valores generalizados, como honor y religión. El segundo es el plano humano, aspiraciones individuales, deseos y apetencias personales, tales estarán en oposición con otras de igual jerarquía, o sea, la del otro, generándose una constante disyuntiva entre el choque de deseos que nacen de entes pasionales. Si se opta por obedecer el impulso, desobedeciendo y negando las enseñanzas morales aprendidas en el marco del valor social, entonces la circunstancia personal lo obligará a transgredir alguna ley o decreto colectivo. No sólo es el universo social e individual el inmiscuido, el plano divino tiene un papel de nivel cósmico, son los principios morales dictados por la religión, la manera en que un individuo respeta la ley de dios mediante la que se debe dirigir.¹⁴⁴

¹⁴⁴ En la tragedia clásica antigua, este plano cósmico es primordial, tanto que alcanza a traspasar la forma del comportamiento; el héroe trágico se convierte en un instrumento y un juguete de los designios de los dioses, una pieza en el tablero, donde sus decisiones responden a los movimientos divinos y sus esfuerzos por una postura personal terminan irónicamente en un fallo anunciado previamente, este es el significado del *fatum* trágico. No sucede lo mismo en la tragedia moderna, pues el plano religioso-ideológico cambia, ahora la idea

La religión es una diferencia entre tragedia clásica y moderna, que evoluciona de pagana a cristiana. Otra surge entre el *fatum* manifiesto y el destino creado o elegido, donde el libre albedrío es una injerencia preponderante.¹⁴⁵ El cristianismo otorga la gracia al individuo antes de morir para la salvación de su alma y se redima mediante el perdón divino (lo cual anula la calamidad de la tragedia clásica, donde se predestina a la desgracia desde el nacimiento, frecuentemente por culpas que no le atañen, generadas por miembros de su prole). Aun así, el cristianismo es fuente de calamidades individuales nacidas de un ideal de perfección moral y auto sacrificio, donde se tolera el sufrimiento y se exige un constante pago por la culpa universal.

En *Los cabellos de Absalón* los personajes portan un carácter individual que los delimita y al mismo tiempo les da la libertad de actuar, siempre que posean virtudes nobles y defectos, un doble rostro como el dios Jano, mediante los cuales se genera un conflicto que los lleva paulatinamente a

del libre albedrío permea en la mentalidad del individuo, el cual responde a una cosmogonía judeocristiana y un marco ideológico regido por la culpa y el perdón. El hombre ya no es un juguete del sino, sino un creador de su destino. Ignacio Arellano piensa lo siguiente: “[...] aunque en el marco ideológico general de Calderón es sin duda el cristianismo, no siempre es operativa en el plano dramático la esperanza del más allá. La acción teatral puede contemplar la destrucción del héroe trágico en términos que provoquen la compasión y el temor del oyente, como pedía Aristóteles y los preceptistas auriseculares. Es más, la concepción aristotélica era contraria a la teoría de una tragedia del absurdo, pues la arbitraria desgracia de héroes virtuosos provoca la repugnancia, lo mismo que el triunfo de los malos provoca satisfacción, no temor ni compasión. De modo que la tragedia mezcla cierta justificación moral con elementos azarosos, mezcla capaz de provocar la catarsis trágica y que Parker ha señalado como esencial en Calderón.” (*Calderón y su...*, 2001: 25-26).

¹⁴⁵ Morón Arroyo dice: “Durante muchos años se discutió [...] si es posible una tragedia cristiana. [...] Una de las conclusiones generalmente aceptadas era la definición de tragedia como acción en que los individuos eran juguetes del destino. La tragedia se definía por la [falta de salida] de las situaciones en que el héroe se encontraba. Desde este principio se negaba la posibilidad de la tragedia en el cristianismo. En efecto, el cristianismo tiene salida para todo sufrimiento hasta el punto de ser el sufrimiento uno de los caminos más seguros a la salvación. [...] En el cristianismo teórico no cabe la tragedia. [...] Para una sociedad cristiana o para un individuo cristiano, el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, es una fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una exigencia de sacrificio. [...] en este punto hay que situar a la tragedia cristiana. [...] Además el cristianismo sufrió en la Edad Media la fusión con la cosmología griega, creándose así la forma de pensar escolástica. Para los dramaturgos del siglo XVI, cuando se enfrentan con temas religiosos, el centro de referencia no es ya el cristianismo del Evangelio, sino la formulación heredada en las cátedras universitarias, el escolasticismo. Las sutilezas producidas por ese sistema se presentaban a tomar incluso conceptos en apariencia cristianos y producir con ellos el efecto trágico.” (1982: 50-51).

la catástrofe.¹⁴⁶ La tragedia cristiana no surge de una predestinación sino de una premeditación, emanada del albedrío y decisiones existenciales que responden a su carácter. La tragedia moderna es una tragedia de carácter pues marca el nivel de decisión y es existencialista, ya que surge un conflicto interno en la vida del personaje, lo cual lo llevan a tomar posturas que acarrear consecuencias y culpas de las que es responsable.

En el carácter se halla el germen de la tragedia. Para Aristóteles el carácter es lo que manifiesta el tipo de la decisión. Los requisitos que debe tener los caracteres son: semejanza, adecuación, consecuencia y bondad. Si el tema de la investigación es la presencia e implicaciones del mal, hay entonces una contradicción entre lo que dice el filósofo y la propuesta crítica, pues un personaje que inviste la bondad, no puede ser malo. Esto funciona en la preceptiva clásica, para el mundo moderno el personaje se enfrenta a otro conflicto que debe solucionar. En ambos casos el protagonista afronta las consecuencias de la transgresión a un orden, cualquiera que sea, pero el personaje moderno afronta otro factor: él mismo. Ahora encarna las pasiones que pueden apropiarse del ser humano, pues son el factor que desencadena el desorden. Es él mismo el agente del peligro. Hauser da la clave que ayuda a entenderlo desde una perspectiva moderna y considera que un carácter “abierto” (y no hermético o rígido, como el clásico, que se mueve mediante las normas religiosas y el manejo del *fatum* como determinante de su actuar) digamos más complejo, impredecible, contradictorio e irracional, responde de manera verosímil a los tiempos modernos de la nueva tragedia que surge a partir del Renacimiento.

¹⁴⁶ “[...] la culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, pero enajenado, poseído por una fuerza interior subjetiva o exterior y objetiva que le lleva a donde no quiere, causa la destrucción de sí mismo o de quienes le rodean: hijos, esposas, hermanas, súbditos. [...] siempre lleva la acción trágica más allá de todo determinismo al centro mismo conflictivo de la libertad humana, cuya existencia, pero no su esencia, es la que está siempre en juego, el aparente cumplimiento del destino que se burla de la prudencia, del juicio, de la razón del hombre mostrando del hombre su irrisoria condición y su falibilidad, que le convierte en su aliado, muestra en la acción dramática la derrota de la libertad, creada por el hombre libre, que queriendo evitar la trampa del destino la crea y prepara su caída en ella.” (Ruiz Ramón. Conferencia. *La tragedia calderoniana*: 2000).

El empuje de las pasiones marca al personaje complicado, más adecuado al mundo moderno. Las pasiones, apetitos, entusiasmos y deseos humanos, que frecuentemente se convierten en pecados por su nivel de culpa personal, la disponibilidad hacia la pasión que abandona la prudencia neoestoica, y la transgresión que generan, es lo que mueve sus acciones. Se convierte en un campo de batalla donde él mismo es su propio contrincante, donde se gesta una lucha entre el obrar bien o dejarse llevar por el mal de las efusiones egoístas, un espacio donde el mal es una presencia endémica de la trama. Para Hauser el elemento irracional define al protagonista trágico moderno, es el componente pasional, irracional y conflictivo en el meollo de las decisiones y movimientos de los personajes invadidos por el demonio de las pasiones imparables, que con frecuencia se relaciona con el motivo moral de la maldad.

Sucedee que la disponibilidad hacia realizar el mal se halla en la libertad y su ejercicio, en la decisión autónoma y el libre albedrío, como dice Richard Bernstein: “La posibilidad del bien y del mal está integrada en la libertad humana.” (2002: 21).¹⁴⁷ Puesto que el carácter marca el tipo de tragedia por su nivel de influencia en la decisión personal, ¿cómo funciona el elemento del mal en cada uno de los protagonistas analizados?

Absalón posee en su carácter tanto virtudes como vicios, es un personaje medio, lo cual lo lleva a emprender una lucha consigo mismo que surge de sus deseos y los obstáculos morales que implican. Es un noble con cualidades que lo distinguen entre aquellos entes dramáticos de baja alcurnia y que pueden llevar a cabo actos perversos, justificados a partir de sus deseos y pecados más viles. No sólo posee la cualidad de vislumbrar de forma más preclara lo bueno de lo malo, sino la capacidad de elegir mediante el albedrío entre uno u otro llegado el momento. No obstante, es

¹⁴⁷ Safranski dice: “En la búsqueda del origen del mal, las antiguas historias narran en primer lugar el nacimiento de la libertad, el despertar de la conciencia y con ello la experiencia del tiempo, por lo cual el mundo se convierte en objeto cuidado. Narra en segundo lugar los embrollos dramáticos que surgen por el hecho de haber diferencias entre los hombres, por el hecho de que estos se hagan conscientes de ellas, de que en adelante quieren diferencias y las diferencias se difundan activa y agresivamente.” (2010: 109).

víctima del vicio de la ambición, del pecado de la soberbia y de la ira; codicia el trono de su padre y gesta una guerra fraternal para alcanzarlo, anteponiendo los intereses propios por encima de los valores morales y sociales. Enviste la soberbia como un arma y una justificación para emprender su campaña de discordia en el seno de la familia. Sin embargo, es válida su ira ante la indignación de ver deshonrada a su hermana Tamar por su medio hermano Amón, el honor de la hermana cae directamente en la pronta recuperación del mismo por su familia inmediata, el padre o el hermano, la venganza es justificada pues sólo así se puede redimir el honor, aunque quien será asesinado es su hermanastro, la disposición hacia el mal se halla en la libertad de elección y él decide matar a Amón, escalando así un peldaño más en la obtención del trono, pues Amón es su obstáculo. Absalón realiza el mal a sabiendas de las consecuencias y culpas que esto acarrea, pero es más fuerte el deseo que su sentido de la justicia. Por otro lado, también cumple con la estructura de los personajes trágicos: posee un carácter o *êthos* que define sus acciones, un *fatum* o anuncio premonitorio que lo pone en alerta ante su situación existencial, la *hybris* o pasión desbordante que lo empuja a la realización de actos imprudentes, una *proairesis* o toma de decisión que lo lleva a la *hamartia* o fallo en la elección, que se suele identificar con el concepto de pecado judeocristiano, el reconocimiento de sus errores o *anagnórisis*, y una *peripecia* o cambio vital en su situación dramática. Absalón no se equivoca necesariamente en el momento de optar por el camino marcado por el vaticinio que le ofrece Teuca, yerra por no usar la prudencia y dejarse llevar por la mala interpretación nacida del pecado de la soberbia. Su catástrofe acaecerá por la ambición desmedida y la soberbia que define su personalidad.

Por su lado Amón posee una *hybris* que es el pecado de la lujuria por su hermana, que lo lleva a realizar el pecado de la acidia o pereza, identificado por la melancolía, al vérselo prohibido su objeto de deseo. No obstante, su melancolía surge de la lucha interna consigo mismo, la pugna personal entre sus deseos y pasiones y la prohibición del incesto, la transgresión que implica amar

a su hermana no es suficiente y opta por violarla para saciar su deseo, para enseguida reprobarla e ignora su deshonra. Nuevamente es un personaje que no realiza el mal sin un cargo de conciencia ni una lucha interna y moral, pero el empuje de las pasiones gana la batalla por la realización del mal y la satisfacción del impulso. Amón también pasa por las características del personaje trágico, está la presencia del hado, posee un *êthos* o carácter bien definido que se distingue por la preponderancia hacia la pasión carnal, su *hybris*, una *hamartia* como consecuencia de su desplante impulsivo y su peripecia y agnición como último momento de su catástrofe definitiva. La disponibilidad tanto al bien como al mal y la elección por uno u otro, demarca su estilo de decisión y su final, lo que significa en el marco de la responsabilidad, pues cada uno es garante directo de las fatalidades acontecidas.

Visto así, Tamar parecería una víctima de las circunstancias: violentada e injuriada por Amón, despreciada por el rey David y exiliada para ocultar su deshonra; sin embargo, la decisión de ser cómplice en el asesinato de su hermano y alegrarse al verlo destrozado por las dagas de sus atacantes y de decidir tramar el golpe de Estado contra su padre para vengarse y verse beneficiada por la ambición de Absalón, la convierten no sólo en una víctima, sino en un personaje que toma decisiones según sus deseos y conveniencias personales. Ella se inclina por hacer la guerra contra su familia sin importar las consecuencias, pero su grado de venganza y ambición es imparable y opta por realizar el mal contra su casta.

David, con casi nulas apariciones, pero con una injerencia mayor en el desenlace trágico, también, de forma irónica, cumple con los momentos de la estructura de los personajes trágicos. De entrada el anuncio de su destino yace en el plano mítico del espacio diegético, no por ello es menos real la maldición de dios que cae sobre su cabeza. Aquí nos enfrentamos ante el exceso de amor y perdón que profiere a sus hijos, que deviene en un elemento negativo que desencadena la

tragedia. El exceso de perdón y amor fraternal también se pueden convertir en un mal por la desproporción y la falta de prudencia en el momento de impartirlos.

Son distintos los impulsos pasionales que los personajes invisten y que dan un motivo para la acción dramática que emprenden, gestándose así una pluralidad de los diferentes tipos de mal que les impulsa, emerge un abanico colorido de la presencia e implicación del mal en la tragedia, ya sea en forma de pecado o de acción negativa, ya por la desproporción del apetito incontrolable y la acción egoísta en detrimento de los otros, ya sea que invista el vicio moral o un exceso de una acción positiva, que por su desproporción se convierte en una actitud maligna, el factor del mal se hace presente en las personalidades de los personajes como sello distintivo, y mueve sus acciones para desatar de la catástrofe final.

Parece que se ha cumplido con el propósito de la investigación, pues demuestra que el exceso y la demasía, la desproporción y la imprudencia, sin importar de donde provenga, si de una pasión desbordante o de una profusión amorosa exacerbada, puede gestar el mal, ya que en el exceso y la libertad en su elección descansa el germen de esta misma maldad. Este insidioso mal encuentra un resquicio por donde puede influir sobre la acción de la libertad humana, pero siempre en contra del individuo. *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca es una tragedia donde se imbrican la decisión libre, la predestinación y el mal como elementos básicos para la gestación de una catástrofe: la tragedia que implica la libre decisión.

Bibliografía.

- Álvarez Sellers, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*, vol. II, Kassel edition Reichenberger, Alemania: 1997.
- Alonso de Santos, José Luís. *La escritura dramática*. 3ª ed., Castalia, España: 2008.
- *Manual de teoría y práctica teatral*. Castalia, España: 2012.
- Aquino, santo Tomás De. *Suma teológica II*. Parte I-II, 4ª ed., Biblioteca de Autores Cristianos, España: 2006.
- Arellano, Ignacio. *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Universidad de Navarra: Iberoamericana-Vervuert, España: 2006.
- *Calderón y su escuela dramática*. Arcadia de las letras. Laberinto, Madrid: 2001.
- Aristóteles. *Poética*. García Bacca edit., 2ª ed., Editores Mexicanos Unidos, México: 1989.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*. Cristina Serna trad., Acantilado, Barcelona: 2007.
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama, Barcelona: 2001.
- Bazán Bonfil, Rodrigo. "Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana" en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Ed. Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno, COLMEX, UAM, AITENSO, México: 2010.
- Bernstein, Richard. *El mal radical*. 2ª ed., Trad. Marcelo Burello, FINEO editorial, México: 2002.
- Bobes, Carmen, et al. *Historia de la teoría literaria I. la antigüedad grecolatina*. Gredos, Madrid: 1995.
- Bodei, Remo. *La ira. Pasión por la furia*. Trad. Juan Antonio Méndez, Libros Antonio Machado, Madrid: 2013.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. 2ª ed., Cátedra, Madrid: 2010.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. 2ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid: 2011.
- Cantalapiedra, Fernando. *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Edition Reinchenberger. Kassel, Alemania: 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Tragedias 3*. ed. Francisco Ruiz Ramón, Alianza Editorial, Madrid: 1969.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid: 1989.
- *Obras completas I, Dramas*. ed. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid: 1969.
- *La cisma de Inglaterra*. Francisco Ruiz Ramón ed., Clásicos Castalia, Madrid: 1981.
- *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid: 1989.
- *Tragedias I. "El mayor monstruo del mundo"*. Francisco Ruiz Ramón ed., Biblioteca, Clásica Castalia, Madrid: 2001.
- *Tragedias III*. Francisco Ruiz Ramón ed., Alianza Editorial, Madrid: 1967
- Campbell, Ysla. *La vida es sueño a la luz del pensamiento neoestoico-tacista*, Colegio de México, México: 2009
- "Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*". En *Ayer y hoy de Calderón*. José Ma. Ruano de la Haza, Jesús Pérez Magallón eds., Castalia, Madrid: 2002, pp. 125-130.
- Cantalapiedra, Fernando. *Semiótica teatral del Siglo de Oro*. Alemania: Edition Reinchenberger. Kassel, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2ª ed., Siruela, España: 1997.
- Coenen, Erik. "Edición e introducción para *A secreto agravio, secreta venganza*". Madrid, Cátedra: 2011.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Ed. facsímil, al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Vervuert, Madrid: 2001.
- De Aquino, santo Tomás. *Suma teológica II*. Parte I-II, 4ª ed., España: Biblioteca de Autores Cristianos: 2006.

- Defourneaux, Marcelin. *La vida cotidiana en la España en el Siglo de Oro*. Trad. Horacio Maniglia, Librería Hachette, Argentina: 1964.
- Delgado, Sandra. "La función de los pecados capitales en los autos sacramentales de Calderón de la Barca". Tesis doctoral dirigida por Enrique Rull, disertada en la Universidad de Illinois, EE.UU.: 1993.
- De Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado, 2ª ed., Castalia, Madrid: 1995.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta de escena*. México, Paso de Gato: 2014.
- De Toro, Alfonso. *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*. Trad. Ángel Repáraz Andrés, Vervuert, Madrid: 1998.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise. *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Universidad de Navarra: Vervuert, España: 1999.
- Díaz Tejada, Alberto. *Ayer y hoy de la tragedia (manifestaciones histórico-literarias de lo trágico)*, Alfar-Universidad, Sevilla: 1989.
- Febres-Cordero, León. *En torno a la tragedia y otros ensayos*, Verbum, España: 2010.
- Fernández, Sergio. *Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII.*, UNAM, México: 1961.
- Ferrero, Jesús. *Las experiencias del deseo. Eros y Misos*. Anagrama, Barcelona: 2009.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Luis López Ballesteros trad., 4ª ed., Alianza, Madrid: 2011.
- Gentili, Carlo; Garelli, Gianluca. *Lo trágico*. Trad. Eric Jalain, Antonio Machado Libros, Madrid: 2015.
- Giacoman, Helmy Fuad. "Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca." Disertación para obtener el grado de doctor en la Universidad del sureste de California, EE. UU.: 1967.
- Greimas, Algirdas. Fontanielle, Jacques. *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. 3ª reimpresión, Gabriel Hernández Aguilar trad., Siglo XXI, México: 2012.
- Giacoman, Helmy Faud. "Estudio y edición crítica de la comedia *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca", tesis doctoral, [pdf], University of Southern California, UU. EE.: 1967.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols, Bolsillo Paidós, Barcelona: 2008.
- Hauser, Arnold. *Origen de la literatura y el arte modernos, el Manierismo crisis del Renacimiento*. Tomo I, Guadarrama, Madrid: 1974.
- Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona: 1973.
- Hurtado Torres, Antonio. "La astrología en el teatro de Calderón", en *Calderón Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español de los Siglos de Oro*, tomo II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 1983.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*, Sur, Buenos Aires: 1960.
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, España: 1978.
- Kesen de Quiroga, Nelly. "La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Inglaterra* y *Los cabellos de Absalón*". En *Homenaje a Kurt Reichenberger*, Navarra: Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, vol. II: 2000.
- La Biblia*. Paulinas, Trad. de los textos originales bajo dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto, Madrid: 991.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*, Acantilado, Barcelona: 2001.
- Lipsio, Justo. *Sobre la constancia*. Estudio, traducción y notas de Manuel Mañas Núñez, Universidad de Extremadura, España: 2010.
- Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedia*. Cátedra, Madrid: 2006.
- López Reyes, Néstor D. "Evolución y construcción del personaje trágico: *La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca*". En *Signos Literarios*, revista del Departamento de Filosofía de la UAM/Iztapalapa, vol. VII, julio-diciembre, México: 2011.
- Marina, José Antonio. *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Anagrama, Barcelona: 2011.
- Marín, Diego. "Sentido y continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte." en *Estudios sobre Calderón* (I). ISTMO, Madrid: 2000.
- Meyer, Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura.*, Siruela, España: 2007.
- Morón Arroyo, Cyriano. *Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, España: 1982.
- _____. Introducción a *La vida es sueño*. Calderón de la Barca. Cátedra, Madrid: 1986.

- Navarro González, Alberto. *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, U. de Salamanca: 1984.
- Newels, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited, London: 1974.
- Nussbaum C., Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, 2ª ed., Libros Antonio Machad, La balsa de Medusa, Madrid: 2004.
- Orlandini, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. 2ª ed., FCE, México: 2000.
- Oyola, Eliezer. *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Puvill-Editor, Barcelona: 1979.
- Parker, Alexander A. *La imaginación y el arte de Calderón*. Devorah Kong ed., Cátedra, Madrid: 1991.
- _____. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid: 1986.
- _____. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, t. II, Manuel Durán, et. al., Gredos, Madrid: 1976.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Calderón vida y teatro*. Alizanza editorial, Madrid: 2000.
- Piña Pérez, Marucha Claudia. "Las virtudes del saber. El propósito didáctico de la versión Alfonso de Calila e Dimna: el establecimiento de un código de conducta relacionado con el empleo del saber", Tesis de licenciatura.: UAM-I, México: 2000.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, II. Destino, Barcelona: 1995.
- Rigotti, Francesca. *La gula. Pasión por la voracidad*, Antonio Machado libros, Madrid: 2014.
- Rivadeneira, Pedro de. "Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y sus secuaces enseñan", en AA.VV. *El arte de gobernar. Antología de textos filosóficos-políticos Siglos XVI-XVII*. Anthropos, UAM Cuajimalpa, México: 2008.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón*. Editorial Síntesis, España: 2002.
- _____. "La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano" en *La Biblia en el teatro español*. Francisco Rodríguez Matito, Juan Antonio Martínez Berbel, eds., Editorial Academia de Hispanismo, Madrid: 2012.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 5ª ed., Cátedra, Madrid: 1983.
- _____. *Calderón nuestro contemporáneo*, Castalia, España: 2000.
- _____. *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid: 1984.
- _____. *Tragedias 3*. Alianza editorial, Madrid: 1969.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Calderón*. Editorial Síntesis, España: 2002.
- _____. "La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano" en *La Biblia en el teatro español*. Francisco Rodríguez Matito, Juan Antonio Martínez Berbel, eds., Editorial Academia de Hispanismo, Madrid: 2012.
- Safranski, Rudiger. *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, México: 2010.
- Savater, Fernando. *Los siete pecados capitales*. 4ª ed., De bolsillo, México: 2008.
- _____. *Los diez mandamientos en el siglo XXI.*, De bolsillo, México: 2005.
- Séneca. *De la clemencia. Tratados morales*, t. II, ed. Gallegos Rocafull, UNAM, México: 1946.
- Sirera Turó, José Luís. *El teatro en el siglo XVII: el ciclo de Lope de Vega*, Playor, Madrid: 1982.
- Toro, Alfonso de. *De las similitudes y diferencias. Honor y drama en los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Vervuert, Frankfurt-Madrid: 1998.
- _____. *Texto. Mensaje. Recipiente. Análisis semiótico estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española, hispanoamericana y francesa del los siglos XVI-XVII y XX*, Galera, Argentina: 1998.
- Torres Monreal. Francisco, et al. *Historia básica del arte escénico*, 13ª ed., Cátedra, Madrid: 2014.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*, De bolsillo, Barcelona: 2006.
- Trueba, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*, Anthropos-UAM-I, México: 2004.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. 3ª ed., trad. Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia: 1998.
- Valbuena Briones, Ángel. *Calderón y la comedia nueva*, Austral, México: 1977.
- _____. "El símbolo en el teatro de Calderón", en *Calderón y la crítica: historia y antología*, t. II, Manuel Durán y Roberto González Echevarría, editores., Gredos, Madrid: 1976, pp. 694-713.

Ynduráin, Domingo. "Calderón", en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, siglos de Oro: Barroco*, Tomo III Crítica, Barcelona: 1983.
Zamagni, Stefano. *La avaricia. Pasión por el tener*, Pecados capitales, Antonio Machado Libros, Madrid: 2009.

Mesografía:

- Aquino, santo Tomás De. *Cuestión 36: De la envidia*, en:
<http://tomasdeaquino.es/corpus/obras-mayores/suma-de-teologia/parte-segunda-ii/cuestion-36>
Encyclopedia Católica on line, en: <http://ec.aciprensa.com/wiki/Absal%C3%B3n#.U8AjOZAg9Ms>)
- Fernández Peláez, Iván. En: "La razón de estado en *Los cabellos de Absalón*". En *Bulletin of the Comediantes*, vol. 55, # 1: 2003, pp. 109-127. <https://muse.jhu.edu/article/389689/pdf>
- Hermenegildo, Alfredo. *et. al.* "Más allá de la ficción teatral: el metateatro." En *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, #5: 2011. pp. 1-16. En:
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>
- Hernández-Araico, Susana. "Risa y ambivalencia en *Los cabellos de Absalón*: Tamar, el gracioso y Teuca", en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 38, n. 1: 1986, pp. 83-98. En:
<https://muse.jhu.edu/article/389689/pdf>
- Heuser, Herman. "Absalón", trad., Giovanni E. Reyes [2011], *Enciclopedia Católica on line*, vol. I, New York: Robert Appleton Company: 1907. En:
<http://ec.aciprensa.com/wiki/Absal%C3%B3n#.U8AjOZAg9Ms>)
- Ruiz Ramón, Francisco, "El héroe trágico en trágico en *Los cabellos de Absalón*", Audio-conferencia, Fundación Juan March: 24/02/1977. En:
<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2957>
- _____. "La tragedia calderoniana", Audio-conferencia, Fundación Juan March: 14/11/2000.
En:
<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2486>
- Sáez, Adrián. "De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*". En *Bulletin of Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. Université de Neuchatel: 2014.
<http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>
- Sirias, Silvio. "En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*". En *Bulletin of the Comediantes*, vol. 39, # 2: 1987, pp. 259-271. <https://muse.jhu.edu/article/389689/pdf>