

La estructura de la tragedia calderoniana

por Enrique OOSTENDORP
(Universidad de Groninga)

En este coloquio nos ocupamos del tema "Horror y tragedia en el teatro español del Siglo de Oro". En mi ponencia quisiera tratar de la estructura de la tragedia en general y aplicar el modelo propuesto por mí a la tragedia calderoniana. Esto me lleva necesariamente al problema de los efectos que causa la tragedia en el lector o público.

Desde Aristóteles dichos efectos se resumen bajo el término de *katharsis*, que tiene como objetivo limpiar las pasiones del alma por medio de *éleos* y *phobos*. Los neoplatónicos españoles traducían la palabra *phobos* por miedo, horror, terror y *éleos* por *compasión*, *conmiseración*, *misericordia* sin hacer ninguna distinción semántica (1). Pinciano, probablemente, tomó prestado el término

(1) Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, 1974, p. 110; Henry W. Sullivan y Ellie Rag-

de horror de Tasso que lo usa en su *Discorsi dell'Arte Poetica* (2).

Sabido es que desde hace muchos siglos los teóricos discuten de la significación exacta de estos términos griegos, pero queda en pie que reina una opinión común sobre el significado básico de los mismos (3). También se planteaba otro problema, a saber : ¿ cómo hay que despertar estos efectos en el público ? La tragedia senequista encontraba una solución bastante sencilla. Llevaba a la escena toda clase de atrocidades y el teatro europeo del siglo XVI da testimonio de esta técnica (4). Pero, bajo la influencia de la poética aristotélica y un mejor conocimiento de la tragedia griega, la escenificación de horrores va disminuyendo a partir del siglo XVII.

Esto reza también con el teatro español y ciertamente con Calderón. Sabido es que este dramaturgo estiliza la intriga y la lengua de tal modo que sus obras poseen una cohesión casi perfecta, por más complicadas que parezcan. Además, Calderón es ante todo hombre de teatro y de ahí que apele a todos los sentidos del público mediante sus versos, la música, el baile y el montaje. Tiene el talento de evocar plásticamente sus ideas y éstas no se limitan a reflejar las opiniones reinantes en su época. Añá-

land-Sullivan, "Las tres justicias en una" of Calderón and the christian catharsis, en Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal (editors), *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, Nebraska, 1981, pp. 118-140 y en particular 120-125.

(2) Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1962, p. 125.

(3) J.M. Bremer, *Hamartia*, Amsterdam, 1969, pássim.

(4) F.T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy (1587-1642)*, Princeton, 1942; Raymond Lebègue, *Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVIe et XVIIe siècles*, en *Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen, 1950, pp. 35-46; Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961; Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, 1962; *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, Paris, 1964; Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el renacimiento español*, Barcelona, 1973.

dase a esto que ve con gran agudeza la grieta entre el ideal y la realidad y percibe la trágica suerte del hombre que incluso puede sucumbir a su sentido del deber engañado por las apariencias.

Al caracterizar de tal manera el teatro de Calderón me adhiero a las ideas básicas defendidas por los calderonistas ingleses acerca de las obras del dramaturgo español. Pero esto no impide que ponga algunos reparos en la elaboración de las mismas. Formulé mi crítica sobre todo en una conferencia dada en el coloquio sobre el tema "Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro", organizado por el departamento de español de la Universidad Municipal de Amsterdam en mayo de 1981 (5). En dicha ponencia intentaba evaluar las diferentes teorías defendidas actualmente por destacados hispanistas acerca del carácter de la tragedia calderoniana.

En cuanto a estas teorías, se pueden distinguir por lo menos dos escuelas, la inglesa y la española. Las ideas de la escuela inglesa son lúcidamente resumidas por Gwynne Edwards en el libro en que analiza *El mayor monstruo los celos, la hija del aire, El médico de su honra, Los cabellos de Absalón y Las tres justicias en una* como ejemplos de la tragedia calderoniana. Esta clase de tragedias demuestra, según Edwards, la derrota del hombre. Si en *La vida es sueño* el ser humano resulta un ser libre que, debido a su capacidad de actuar racionalmente, evita acciones apasionadas e impulsivas y, por lo tanto, consigue liberarse del laberinto o de la cárcel que constituye la vida para tanta gente, la tragedia calderoniana muestra la otra cara de la moneda :

En la tragedia calderoniana la naturaleza del hombre resulta incapaz de vencer los problemas con que se ve enfrentado o que le son creados por otra gente o fuerzas externas. Su capacidad de buscar una salida mediante la razón y la circunspección es insuficiente, las posibilidades para esto demasiado limitadas y su

(5) Enrique Oostendorp, *Evaluación de algunas teorías en torno a las tragedias de Calderón*, en *Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro*, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, número 2, Amsterdam, 1981, pp. 65-76.

libertad para controlar su vida severamente cortada. El hombre es, en efecto, una víctima, encerrado en el laberinto, caído en la cárcel del mundo, mientras que su libertad para influir sus propios actos y los acontecimientos en que se ve enredado es aniquilada. Se encuentra en una situación de desamparo cada vez más grande, en que su vulnerabilidad se muestra cruel y trágicamente y en que le encontramos más digno de compasión, debido por una parte a los esfuerzos que hace para restablecer el balance y por otra por el hecho de que el mismísimo uso de sus cualidades positivas le arrastra más fuerte a su ruina (6).

Esta larga cita hecha en traducción española demuestra a las claras que críticos posteriores a Parker han elaborado el concepto de "responsabilidad difusa" (7), formulado por este calderonista inglés, hasta tal punto que la caracterización de las tragedias calderonianas es poco menos que idéntica a la que define la cosmovisión evocada por las "tragedias problemáticas". Por "tragedia problemática" entiendo una tragedia en que se niega la existencia de un orden superior, de modo que la vida es considerada como un caos. Contrapongo esta clase de tragedias a la tragedia cerrada que evoca una cosmovisión, de cualquier clase que sea, en la cual se considera existente un orden superior. Las tragedias cerradas fueron escritas sobre todo antes del romanticismo, cuando el hombre occidental experimentaba la realidad como un orden regido por fuerzas suprapersonales, tal como el destino, el orden social como expresión de la voluntad de Dios o de los dioses, etc., mientras que las tragedias problemáticas van surgiendo después del romanticismo, porque se va concibiendo cada vez más la realidad como un caos. Huelga decir que esta división no es compulsiva, puesto que también después del romanticismo hay gente que sigue creyendo en un orden superior. Y tampoco es inverosímil la existencia de tragedias problemáticas antes de dicha época (8).

(6) Gwynne Edwards, *The prison and the labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, 1978, p. XXV.

(7) Alexander Parker, *Towards a definition of Calderonian tragedy*, en *B.H.S.*, XXXIX, 1962, pp. 222-237.

(8) Una descripción de tragedias problemáticas, llamadas por él "tra-

El crítico español Francisco Ruiz Ramón, por su parte, al analizar las tragedias de Calderón, sigue otro camino. Bien es verdad que demuestra estar al tanto de las obras de los calderonistas ingleses, pero él mismo, para interpretar a Calderón, prefiere servirse de la teoría sobre la tragedia elaborada por Henri Gouhier. Este crítico francés retoma la distinción entre tragedia antigua y tragedia cristiana de la libertad y precisa que, en todo caso, se trata más bien de direcciones que de definiciones. Y añade :

La verdadera distinción está en otra parte. Hay obras en donde lo trágico expresa la victoria del destino sobre la libertad y otras en donde lo trágico expresa la victoria de la libertad sobre el destino. (9)

Además, Gouhier considera como indispensable que en una tragedia se trasluzca una transcendencia, término por el cual entiende una significación más profunda, la presencia de una fuerza superior, algo relacionado con el más allá. Esto implica que Gouhier defina la tragedia como una obra literaria en que se elabora un conflicto entre la libertad y el destino dentro del marco de un sentido transcendente y cuyo desenlace consiste en la victoria de una de las fuerzas litigantes : la libertad o el destino. De ahí que tanto Gouhier como Ruiz Ramón tengan *La vida es sueño* por una tragedia (10). Al protagonista de *El príncipe constante*, en cambio, le reputa Ruiz Ramón por héroe antitrágico por excelencia, como todos los santos. Porque, según el crítico español, don Fernando es "el hombre máximamente libre; cuya muerte no es sino el último eslabón de una vida ascendente, estribada en la libertad espiritual que lo sitúa, constantemente, más allá de los límites de la condición humana" (11). Por otra

gedias modernas" se encuentra en Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, second impression, 1969, p. 45 y siguientes.

(9) Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, tercera edición, Madrid, 1979, p. 232.

(10) Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, 1952, pp. 55-57; Francisco Ruiz Ramón, ob. cit., pp. 232-239.

(11) Francisco Ruiz Ramón, ob. cit., p. 232. Conviene señalar que el

parte, Ruiz Ramón sostiene que también *La hija del aire*, *El mayor monstruo del mundo*, las tres tragedias de honor, *La devoción de la cruz*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso* y *La cisma de Inglaterra* cumplen con los requisitos exigidos por la teoría de Gouhier y son, por lo tanto, tragedias (12). Como se ve, este concepto de la tragedia de Gouhier y Ruiz Ramón se acerca a la definición de la tragedia cerrada dada por mí más arriba.

Merece señalarse que, a base de estas diversas definiciones de la tragedia calderoniana, los hispanistas ingleses y Ruiz Ramón concuerdan en considerar como tragedias las obras siguientes: *La hija del aire*, las tres tragedias de honor, *El mayor monstruo del mundo*, *La devoción de la cruz*, *Los cabellos de Absalón*, y *La cisma de Inglaterra*. Pero aquí se separan los caminos. Tan sólo Parker c.s. consideracom tragedias *La niña de Gómez Arias*, *El alcalde de Zalamea*, *No hay cosa como callar* y *Las tres justicias en una*. Ruiz Ramón, por su parte, añade a su lista *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*. Para complementar esta enumeración de concordancias y diferencias entre los críticos conviene destacar que Maraniss clasifica *El príncipe constante* como una tragedia y rechaza el carácter trágico de *La vida es sueño*. Esto no tiene nada de extraño, si se toma en cuenta la perspectiva desde la cual este crítico enfoca a Calderón. En don Fernando, el príncipe constante, reconoce un héroe trágico a quien le hacen sufrir las limitaciones de la vida y la imperfección del mundo. Segismundo, por el contrario, le desilusiona por la ética que se impone a sí mismo y la renuncia que hace a la rebelión. En otras palabras, don Fernando sufre del amor y de la vida, mientras que Segismundo niega ambos y se resigna, sin sentir ningún conflicto, al ascetismo (13). Henry Sullivan y Ellie Ragland-Sullivan, por último, catalogan *Las tres justicias en una* como tragedia,

mismo crítico, en la introducción que precede a su edición de *La cisma de Inglaterra* (Madrid, 1981, p. 38), define a *El príncipe constante* como "tragedia de sacrificio".

(12) Calderón de la Barca, *Tragedias*, edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid I, 1967; II, 1968; III, 1969.

(13) James E., Maraniss, *On Calderón*, Columbia and London, 1978, pp. 43-56.

por ilustrar perfectamente la problemática humana, tal como es descrita por Lacan (14).

*
* * *

Como se desprende de lo antedicho, resulta posible definir el carácter de la tragedia calderoniana desde diferentes puntos de vista. Pero quisiera hacer observar que todas estas definiciones, en términos de Oscar Mandel (15), tienen que ser calificadas de definiciones sustantivas de dirección ética que fácilmente pueden convertirse en definiciones derivativas, definiciones que, en lugar de preguntar lo que expresa la tragedia, fijan la atención en lo que se expresa mediante la tragedia. Corren, por lo tanto, el peligro de estar muy influidas por las cosmovisiones propias de los críticos en cuestión o de su época. A mí me parece que, a partir de Hegel, Nietzsche y Schopenhauer, todas las definiciones de la tragedia pertenecen a la clase de definiciones sustantivas de dirección ética lindantes con las derivativas. Y no es nada extraño que sea así. También el concepto de la tragedia ha sufrido la influencia del romanticismo que estudiaba los textos literarios como expresiones de la cosmovisión de una nación, de una época o del mismo autor.

Además, dado que Hegel, Nietzsche y Schopenhauer y otros veían sucumbir al héroe bajo el peso de un orden superior, afirmando precisamente su libertad en la derrota, consideraban este orden como algo exclusivamente negativo. Partiendo de la idea, propia del siglo XIX, de que el hombre es completamente autónomo y su libertad el bien supremo, consideraban cualquier orden como un yugo. De ahí que simpatizaran con la rebelión contra todo orden, cualquiera que fuera, y no pudieran imaginarse que un héroe trágico se opusiera indebidamente a un orden superior o, al revés, lo afirmara. Cada obediencia al orden traía, según ellos, como consecuencia la enajenación del hombre

(14) Henry Sullivan y Ellie Ragland-Sullivan, art. cit., *pássim*; Henry Sullivan, *Constantes estéticas y originalidad creadora en la comedia española: el bandolero*, en *Las constantes estéticas...*, pp. 77-92.

(15) Oscar Mandel, *A definition of tragedy*, New York, 1961, *pássim*.

y, por eso, les era imposible simpatizar con alguien que quisiera mantener un orden superior. Esta opinión llevaba consigo la negación de la posibilidad de tragedias cristianas, rechazo que fue corroborado por el argumento de que héroes cristianos (por ejemplo mártires) no sucumbían de veras, puesto que eran premiados en el cielo (16).

Creo que para determinar si una obra literaria pertenece al subgénero de tragedia, hay que partir de la hipótesis de que la tragedia consiste en primer lugar en un modelo de acción que como tal no se limita a presentarse en el subgénero literario que, según la tradición, llamamos tragedia. Sabido es que el mismo Aristóteles —y, a imitación suya, Pinciano— definían la épica a base de la tragedia (17). Quizá es mejor decir que reconocían que el modelo de acción de la tragedia, como todos los modelos de acción, precede y subyace a los modelos de los géneros literarios. De ahí que dichos modelos de acción también puedan ser percibidos en la misma realidad. Por otra parte, las analogías creadas en la literatura nos ayudan a estructurar claramente nuestras percepciones.

Conviene destacar también que el modelo de acción que subyace a la tragedia constituye un fenómeno cultural, un proyecto humano. Por consiguiente, tan sólo podemos establecer una teoría sobre el modelo de acción de la tragedia, si abstraemos este modelo de la mayor cantidad posible de obras literarias que, según la tradición, son consideradas como tragedias. El modelo común que se sustrae de estas obras tiene que convertirse, por su parte, en el modelo ejemplar aplicable a otras obras para verificar si son tragedias o no. Aunque es muy posible que futuras obras nos obliguen a perfeccionar el modelo.

Ahora bien, Oscar Mandel, en su libro *A Definition of Tragedy*, formuló una definición sustantiva basada en la forma del contenido de la tragedia que reza como sigue :

(16) L. Michel, *Die Möglichkeiten einer christlichen Tragödie*, en *Tragik und Tragödie*, hg. von V. Sander, *Wege der Forschung*, CVIII, Darmstadt, 1971, pp. 177-208.

(17) Sanford Shepard, ob. cit., p124.

A protagonist who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering. (18)

A base de esta definición, Mandel intenta determinar exclusivamente los elementos generales y el orden de los mismos que son característicos de la tragedia, haciendo caso omiso de la cosmovisión expresada y los efectos que pueda causar la obra en el lector o público. Luis González del Valle, en su estudio sobre la tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, observa atinadamente que la definición de Mandel no deja de referirse a un efecto determinado en el lector o público cuando califica al protagonista como alguien "who commands our good will" (19). Quisiera añadir que también los demás elementos nombrados en esta definición (como "a certain seriousness and magnitude", "a grave spiritual and physical suffering") pudieran ser calificados de subjetivos. Pero esto no quita para que el enjuiciamiento de estos elementos no dependa de las emociones individuales, sino del significado que tienen o tenían dentro de una sociedad determinada. Si aplicamos lo dicho al término "good will", podemos reformularlo en el sentido de que el texto o la representación de la obra tienen que ser contruidos de tal manera que, a base de los datos suministrados, puede ponerse uno en el caso del protagonista.

Quisiera, partiendo de la definición de Mandel, defender la tesis de que el protagonista de una tragedia cerrada rompe o mantiene el orden superior reinante en el mundo evocado por esta tragedia. Dicha acción le causa necesaria e inevitablemente un gran dolor físico o psíquico. Merece señalarse que desde la perspectiva del público ideal el orden reinante en tal tragedia puede interpretarse positiva o negativamente. Pero incluso cuando desde es-

(18) Oscar Mandel, ob. cit., p. 20.

(19) Luis González del Valle, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, 1975, pp. 19-20, nota 25.

ta perspectiva un orden está evaluado positivamente, el héroe que infringe este orden tiene que ser representado de tal modo que el público ideal comprenda su actitud. Esto lleva consigo que la actitud del público frente a tal orden sufra algún cambio o que, en todo caso, se dé cuenta de que la obediencia a dicho orden pueda causar frustraciones dolorosas.

En las tragedias problemáticas, por otra parte, el héroe no puede hacer más que anhelar un orden superior de cualquier clase que sea. Y también aquí hay que observar que el público puede evaluar este orden negativamente, con tal que esto no influya en su comprensión de la actitud del héroe.

Volviendo a los estudios hechos por Parker c.s. por una parte y Ruiz Ramón por otra sobre las piezas teatrales de Calderón, compruebo una vez más que todos parten de definiciones sustantivas de dirección ética de la tragedia. La definición de Parker, y sobre todo la reelaboración hecha por Edwards, excluye de antemano la posibilidad de la existencia de tragedias calderonianas con protagonistas perfectos. Antes por el contrario, este modelo obliga a buscar en los protagonistas de estas tragedias puntos flacos o cierta ceguera que pudieran explicar su ruina. Además, puesto que, según los calderonistas ingleses, Calderón siempre muestra al ser humano enredado en una telaraña de circunstancias creadas por los actos de sus prójimos, tienden a buscar en todos los personajes de la tragedia calderoniana debilidades. Piénsese, por ejemplo, en la caracterización hecha por Parker de la reina Catalina y de la princesa María en *La cisma de Inglaterra* y en la del David de *Los cabellos de Absalón* según Edwards (20).

(20) Alexander Parker, *Henry VIII in Shakespeare and Calderón: An appreciation of "La cisma de Inglaterra"*, en *The comedias of Calderón*, a facsimil edition prepared by D.W. Cruickshank and J.E. Varey, London, 1973, I, pp. 47-83, y particularmente 64, 70 y 74. Para una crítica de esta interpretación de Parker, véase M. Cabantous, *Le schisme d'Angleterre vu par Calderón*, en *Les Langues Néo-Latines*, 62, 1968, pp. 43-58; también Francisco Ruiz Ramón, introducción que precede a su edición de la obra, ob. cit., p. 23 y 58. Para la interpretación de la figura de David véase Gwynne Edwards, ob. cit., pp. 86-

Opongo que la confirmación de un orden superior puede ser considerada como un acto positivo que al mismo tiempo lleva consigo gran sufrimiento. Si el dolor está representado de tal modo que el héroe padece realmente a consecuencia de su confirmación del orden superior y, por lo tanto, suscita comprensión en el público ideal, no veo inconveniente en caracterizar esta obra de tragedia. Por más que el público ideal admire la actitud ejemplar del protagonista, también puede sentir horror y compasión por identificarse con el héroe cuyo sufrimiento demuestra que la realización de un acto perfecto puede ir acompañada de grandes sufrimientos. No tiene, por consiguiente, nada de extraño que los teóricos de los siglos XVI y XVII, entre otros Minturno y Corneille, admitan personajes perfectos como protagonistas de la tragedia y designen la "admiración" como uno de los posibles efectos en el público (21). Esto no reza tan sólo con héroes cristianos, sino también con personajes como Prometeo y Antígona. Lo dicho explica también por qué Goethe consideraba *El príncipe constante* como la tragedia por antonomasia (22).

Resumiendo, concluyo que, a mi modo de ver, una tragedia se caracteriza primordialmente por su modelo de acción que tiene que contener los elementos necesarios para despertar la comprensión del público ideal por la actitud del protagonista, o, en otras palabras, que tiene que inspirar en aquél horror, compasión y, en casos determinados, admiración.

*
* * *

110; anteriormente Edwards dio la misma interpretación en "*Los cabellos de Absalón*" : a reappraisal, en *B.H.S.*, XL, 1971, pp. 218-238; y en la introducción que precede a su edición de la obra, Oxford, 1973, pp. 15-30.

(21) René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, pp. 315-316, 319; André Stegmann, *L'Héroïsme corneilien : genèse et signification*, Paris, 1968, p. 52 y siguientes; Elida María Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern und München, 1976, pp. 232-233.

(22) W. Kayser, *Zur Struktur des "Standhaften Prinzen" von Calderón*, en *Calderón de la Barca*, hg. von H. Flasche, *Wege der Forschung*, CLVIII, Darmstadt, 1971, pp. 321-346.

A mí me parece sumamente importante y necesario someter las obras calderonianas que, a base de las definiciones sustantivas en dirección ética, son catalogadas como tragedias, a un nuevo análisis que aplicara el modelo de acción propuesto más arriba a dichas obras. En tres conferencias dadas respectivamente en Bruselas, Wolfenbüttel y Amsterdam, hice este análisis con respecto a algunas piezas de Calderón, llegando a la conclusión de que *El príncipe consiguiente*, *La cisma de Inglaterra* y *El médico de su honra* corresponden a las exigencias que, en mi opinión, son necesarias para la formación de una tragedia, pero *Las tres justicias en una* no (23). Quisiera aplicar ahora este modelo de acción de la tragedia a *Los cabellos de Absalón*.

Sabido es que tanto los críticos de la escuela inglesa (Sloman, Edwards, Dixon y Gordon) como Ruiz Ramón se han ocupado de esta pieza. Sloman y Edwards reconocen en la obra española el modelo de la tragedia que, según Parker, es peculiar de Calderón; destacan, por lo tanto, la culpa de David que, como hombre débil, no se atreve a impedir ni castigar las maldades de Amón y Absalón (24). Dixon, por el contrario, alega en contra de la tesis de Sloman y Edwards que tanto en la tradición cristiana como en otras obras del mismo Calderón David está representado como una figura ejemplar debido al profundo arrepentimiento que tenía de sus pecados y el amor entrañable que mostraba no sólo por sus hijos, sino también por sus enemigos (25). Gordon, por su parte, hizo un análisis de *Los cabellos de Absalón* poniendo de relieve que en esta obra David simboliza la misericordia divina (26). Ruiz Ramón, por último, opina que

(23) Enrique Oostendorp, *Schreef Calderón tragedies ?*, en *Handelingen van het XXXIe Vlaams Filologencongres*, Brussel, 1977, pp. 190-194; ídem, *Calderón als christlicher Dramatiker*, en *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania, Wolfenbütteler Forschungen*, tomo 13, München, 1981, pp. 143-151; ídem, art. cit., en la anterior nota 5.

(24) A.E. Sloman, *The dramatic craftsmanship of Calderón*, Oxford, 1958, pp. 94-127, 284-286; Gwynne Edwards, obras citadas.

(25) Victor Dixon, *El santo rey David y "Los cabellos de Absalón"*, en *Hacia Calderón, Tercer coloquio anglogermánico*, 1973, Berlín-New-York, 1976, pp. 84-98.

(26) M. Gordon, *Calderón's "Los cabellos de Absalón"*, en *Neophilologus*, LXIV, 1980, pp. 390-401.

el móvil de la obra consiste en la maldición que persigue a la casa de David a lo largo de los años, aunque dentro de una sola generación, debido al asesinato y al adulterio cometidos por David (27). Conviene señalar también que algunos críticos, como Shelley, von Schack, Edwards y Dixon, consideran a David como el protagonista de la obra (28).

Para determinar mi posición frente a las interpretaciones de Sloman, Edwards, Dixon, Gordon y Ruiz Ramón, me parece útil aplicar a *Los cabellos de Absalón* el modelo del sistema actancial propuesto por Greimas y el modelo de la tragedia ofrecido por mí mismo. Hay en esta obra dos sistemas actanciales que rezan como sigue :

- A - Absalón (sujeto, remitente, destinatario) ambiciona la dignidad real (objeto) mediante la muerte de Amón y el apoyo de Aquitofel y Tamar (ayudantes) a pesar de las súplicas de David (oponente).
- B - Dios (sujeto, remitente) impone un castigo (objeto) a Absalón (destinatario) con ayuda de Joab (ayudante) y a pesar de que David pide perdón a Dios por los pecados de su hijo (oponente).

Es ocioso decir que estos sistemas actanciales no nos proporcionan más que esquemas muy generales, derivados de la obra concreta cuya estructura es mucho más complicada. Pero, por más abstractos que sean, no dejan de confirmar algunas interpretaciones ya dadas por los críticos. Podemos concluir que la mayor parte de *Los cabellos de Absalón* prepara la rebelión del príncipe. Pero, una vez realizada ésta, el enfoque se desplaza hacia el castigo inminente. David no puede hacer más que esperar que Dios perdone a su hijo (véanse los versos 2980-2986; 3018-3023 y 3025-3026)(29). Pero Joab, al encontrar al príncipe rebelde, lo mata por mandamiento divino :

(27) Francisco Ruiz Ramón, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, 1978, p. 103.

(28) Victor Dixon, ob. cit., p. 98.

(29) Citamos por la edición de Edwards, Oxford, 1973.

*Aun con dos [lanzadas] no estoy contento;
tres son las que contra ti
me manda blandir el cielo;
por fratricida la una,
la otra por deshonesto,
y la otra por ser hijo
inobediente.* (Vv. 3153-3159)

Absalón, por su parte, confirma que es Dios quien lo hace morir :

*Yo muero,
puesto, como el cielo quiso,
en alto por los cabellos,
sin el cielo y sin la tierra,
entre la tierra y el cielo.* (Vv. 3159-3163)

También Tamar (vv. 3177-3183) y Teuca (vv. 3194-3197) reconocen que Dios actuó justamente castigando al príncipe rebelde.

Pero esto implica que la obra calderoniana lleve un carácter sumamente religioso. El autor español pone la razón de Estado al servicio de las intenciones divinas. Joab desobedece al rey David y actúa, por consiguiente, mal. Pero, al mismo tiempo, sirve de instrumento a los planes de Dios. Las palabras pronunciadas por Joab al matar a Absalón aclaran el verdadero sentido de su actitud, pero su propio convencimiento se trasluce en lo que antecede :

*La justa razón de Estado
no se reduce a preceptos
de amor : yo le he de matar.
Desvanecido mancebo,
muere, aunque el Rey me mandó
que no te tocase.* (Vv.3144-3149)

La mezcla de las intenciones divinas y personales en el comportamiento de Joab puede crear una cierta ambigüedad frente a él por parte del lector o público. Pero lo cierto es que el mismo Calderón, en último término, condena la actitud del general de David. Señalamos, en primer lugar, la reacción de Teuca. Cuando ella, en la primera jornada, se encuentra con Joab y Semey, declara :

Injusto homicida,

*aparta : de ti iré huyendo,
que tú lanzas arrojando,
que tú piedras recogiendo,
que dais horror, hasta que
de vuestra muerte herederos
seáis, siendo vuestra muerte
cláusula de un testamento. (Vv. 763-770)*

Además, al final de la obra, David declara que Joab le ha ofendido matando a su hijo y anuncia encubiertamente su castigo. Merece destacarse que Calderón se inspira aquí también en la Biblia, puesto que en I Reyes, II, 5-6, David manda a Salomón que mate a Joab. Pero el rey moribundo se limita a alegar como razones de su voluntad el asesinato de Abner y Amasa por parte de Joab. Tampoco Salomón, al efectuar esta cláusula del testamento paterno, habla de la muerte de Joab como castigo de su ofensa de David mediante la ejecución de Absalón (I Reyes, II, 31-32). El hecho de que Calderón interprete la muerte de Joab como castigo de la matanza de Absalón pone en evidencia que el comediógrafo español considera en su obra la razón de Estado como el mejor instrumento de la venganza divina.

Si pasamos ahora a enfocar la obra desde otro punto de vista preguntándonos a qué género literario pertenece, no carece de interés llamar la atención sobre la circunstancia de que en la tercera jornada Tamar, una vez muerto Absalón, incita a los israelitas a que se compadezcan del príncipe rebelde, cuyo cadáver contemplan con horror :

*Cruelles hijos de Israel,
¿ qué estáis mirando suspensos ?
Aunque merecido tengan
ese castigo los hechos
de Absalón, ¿ a quién, a quién
ya no le enternece el verlo ? (Vv. 3178-3183)*

Además, ella usa la palabra "tragedia" que aquí significa "acción fatal", pero que al mismo tiempo lleva la connotación del género literario :

*Cubridle de hojas y ramos,
no os deleitéis en suceso
de una tragedia tan triste... (Vv. 3184-3186)*

Puesto que aquí Calderón alude a los efectos de la tragedia

y al género literario en cuestión nos parece legítimo indagar si *Los cabellos de Absalón* corresponde al modelo de la tragedia propuesto por mí.

En la obra nos encontramos con Absalón, que, con ayuda de Aquitofel y Tamar y después de eliminar a Amón, infringe el orden creado por Dios en el cual el hombre tiene que someterse a leyes determinadas, tal como el respeto por la autoridad real, el padre y su honra. Este orden tiene que ser interpretado positivamente por el público ideal de la obra. Absalón niega este orden positivo rebelándose contra su padre y rey. En cuanto a la deshonra de su padre se refiere, quisiera hacer notar que Calderón se abstiene escrupulosamente de llamar mucho la atención sobre el acto desvergonzado de Absalón. Cuando Aquitofel declara en términos generales que la deshonra engendra siempre una enemistad irreconciliable entre dos hombres y alude, a continuación, a las concubinas de David que se encuentran en poder del príncipe, éste se apresura a interrumpirle diciendo :

*No prosigas, cesa, tente.
Va te he entendido : eso baste,
que hay cosas que no parecen
tan mal hechas, como dichas. (Vv. 2809-2812)*

Además, manda que entren los soldados en el serrallo :

*En él mis soldados entren,
démolos satisfacción. (Vv. 2813-2814)*

Aunque Absalón, por siguiente, entrega las mujeres de su padre al ejército, no le deshonra personalmente a él. Calderón cambia aquí un elemento de la narración bíblica. Bien es verdad que, más adelante, Ensay, hablando con David, presenta a Absalón como el violador de las concubinas :

*Tan tarde ser amigo tuyo espera,
que al culto de tu honor más reverente
se atrevió, pues violando... (Vv. 3016-3018)*

Pero David le ataja antes de que acabe de decirlo todo :

*No prosigas,
y si es lo que imagino, no lo digas :
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 castigue. (Vv.3018-
3023)*

¿ Cómo hay que interpretar esta mitigación del texto bíblico por parte de Calderón ? A mí me parece que el dramaturgo español se arredra ante la mención abierta de la usurpación de los derechos paternos por parte del hijo, puesto que esto iría contra el decoro. Conviene señalar, a este respecto, que Calderón tampoco sigue a Tirso de Molina en cuanto a la relación entre Amón y Tamar se refiere. En *La venganza de Tamar* Tirso presenta el amor de Amón como un acto puramente incestuoso. Cuando Amón está a punto de forzar a Tamar, su hermanastra, ella exclama : "Tu sangre soy", a lo cual Amón contesta cínicamente : "Ansí te amo" (v.1090)(30). En *Los cabellos de Absalón*, en cambio, Tamar, a fin de evitar su deshonra, propone un enlace legítimo entre los dos :

*En nuestra ley se permite
casarse deudos con deudos,
pídeme a mi padre. (Vv. 963-965)*

Amón rechaza esta súplica, pero esto no obsta a que el estupro de Tamar pierda algo del carácter perverso que lleva en la obra de Tirso. Bien es verdad que Calderón se adhiere aquí a la Biblia, ya que también en ésta Tamar sugiere a Amón que pida la mano de ella a David (II Samuel, XIII, 2). Pero tanto el respeto por el texto bíblico en el caso de Tamar como la vaga alusión a la deshonra de David sirven para suavizar el carácter repugnante de los dos sucesos. No puedo menos de observar que, por lo que a la relación entre padre e hijo se refiere, Calderón parte en todas sus obras de la convicción de que entre las personas humanas, y ante todo entre padres e hijos, tiene que existir amor, y, por lo tanto, respeto por los derechos de cada uno (31).

(30) Citamos por la edición de A.K.G. Paterson, Cambridge, 1969.

(31) Enrique Oostendorp, *La relación entre padre e hijo en algunas comedias de Calderón*, en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*, Actas del primer symposium internacional del departamento de español de la Universidad de Groningen, Groningen, 1980, pp. 9-24; ídem, *Los*

Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que en *Los cabellos de Absalón* nos encontramos con un príncipe que, con ayuda de Aquitofel y Tamar y después de eliminar a Amón, infringe definitivamente el orden reinante en la obra, rebelándose contra su padre y rey. Esta rebelión clama al cielo, obligándole a Dios a intervenir, como Salomón ya predijo en la conversación mantenida con Absalón en la primera jornada :

*ofensas de un padre, siempre
las toma a su cargo el cielo. (Vv. 849-850)*

Ya subrayamos que Tamar, aunque reconoce la muerte de su hermano como un castigo divino, intenta inspirar horror y compasión en los corazones de los circunstantes y, por lo tanto, del público ideal. Pero a mí me parece sumamente difícil acceder a la petición de ella. Absalón muestra ser a través de toda la obra un hombre ambicioso y desalmado que va hasta el extremo de que, antes de la batalla definitiva con su padre, se declara dispuesto a matar tanto a su padre como a sus hermanos (vv. 3076-3103).

Pero no falta otro personaje en la obra que siente compasión por el príncipe rebelde, a saber el mismo David. Su amor paterno, tal como el afecto de la hermana, perdura a pesar de las vilezas de Absalón. El rey no siente ningún conflicto entre la dignidad real y el amor paterno. Desde el primer momento en que sale a la escena muestra ser un padre amantísimo, dispuesto a perderlo todo en favor de sus hijos. Una vez salido de Jerusalén, se inclina humildemente ante la voluntad divina y no cesa de implorarle a Dios perdón por los pecados del príncipe rebelde. Gordon caracteriza acertadamente al rey David de símbolo de la perfección cristiana. Tal como Cristo, David afirma por encima de todo el valor supremo del amor desinteresado que, en un mundo lleno de pecados y pasiones, termina inevitablemente en un fracaso rotundo (32).

criterios subyacentes a las relaciones entre padres e hijos en algunas comedias de Calderón, ponencia dada en el coloquio organizado por la Universidad de Orléans en mayo de 1982, bajo el título de *Les relations familiales dans la littérature espagnole*. Las actas saldrán en breve.

(32) Gordon, ob. cit., p. 400.

Ahora bien, este fracaso despierta horror y compasión en el público ideal de *Los cabellos de Absalón* y designa a David como héroe trágico. El que el papel desempeñado por el padre en la pieza corresponda tan perfectamente a nuestro modelo de la tragedia aclara por qué Shelley, von Schack, Edwards y Dixon consideran a David como el protagonista de la obra. Dentro de la misma, sin embargo, el padre de Absalón se limita a ser el protagonista de una subtragedia que, a su vez, está supeditada a otro modelo de acción determinado por la relación entre pecado y castigo. El mismo Calderón daba a su obra el título de *Los cabellos de Absalón*, que destaca tanto la ambición como la pérdida del príncipe rebelde.

Resumiendo, quisiera concluir que esta obra calderoniana no puede ser considerada como una tragedia, si la analizamos a base del modelo de acción propuesto por mí como subyacente a cada tragedia. Además, no me parece carente de interés el que nuestro análisis explique satisfactoriamente la estructura de las acciones de esta obra, que hasta ahora quedaba algo confusa.