



La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



Unión Europea
Fondo Social Europeo

La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

296 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 46)

ISBN: 978-84-9044-487-0

1. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico –anil.es–

Impresión: MG Color

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-487-0 (edición impresa)

D.L. CU 167-2021

ISBN: 978-84-9044-488-7 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Rafael González Cañal	
Palabras preliminares	9

Programa	12
----------------	----

Protagonistas y personajes femeninos

Rosa Navarro Durán	
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina	19

Esther Borrego	
Inocente y calumniada. <i>Lucinda perseguida</i> y otras damas lopescas	39

Marco Presotto	
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope	69

Roberta Alviti	
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»: el papel de Tamar en <i>Los cabellos de Absalón</i>	87

Javier J. González Martínez	
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio	145

Dramaturgas

María Luisa Lobato	
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en <i>La firmeza en el ausencia</i> de Leonor de la Cueva	163

Francisco Sánchez Ibáñez	
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: <i>El muerto disimulado</i> de Ángela de Azevedo	195

Actrices

- Piedad Bolaños Donoso
Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez,
esposa de Juan Bautista Valenciano 207

Crónicas de los coloquios

- Óscar García Fernández
Las directoras ante el teatro clásico español:
Helena Pimenta y Eva del Palacio 221

- Alberto Gutiérrez Gil
Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con
Pepa Pedroche y Paula Iwasaki 241

- Óscar García Fernández
Crónica del coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*,
por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico 249

Libros en escena

- Daniel Migueláñez
*Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y
sor Marcela de San Félix* 259

- Almudena García González
*Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.
XLII Jornadas de teatro clásico* 262

Romance de ciego

- Fernando Aguado
«Ojos que no ven...» (Romance de ciego)
Espectáculo de calle o kale-barroca 271

**«POR LOS OJOS VIERTO EL ALMA
LUTO TRAIGO POR MI HONOR»:
EL PAPEL DE TAMAR EN *LOS CABELLOS DE ABSALÓN*¹**

Roberta Alvitì

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
E DEL LAZIO MERIDIONALE
Orcid: 0000-0002-7739-2327

http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.04

Per Clara, fatta di primavera e di venti.

Los cabellos de Absalón, texto para el que Hilborn [1938: 70] indica el año de 1634 «as the most probable date» para su composición, se publicó por primera vez en una suelta que se incluye en un volumen facticio. Dicho volumen, que recoge trece piezas, está titulado *Comedias Nuevas. Parte IX*, no presenta paginación o foliación,

¹ El presente trabajo se enmarca en dos proyectos: *La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato; el proyecto de investigación *EscenaÁurea (II). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): análisis y base de datos*, dirigido por el profesor Francisco Sáez Raposo (Financiado por la Universidad Complutense de Madrid y el grupo Santander.

Quiero agradecer a la estimada colega y querida amiga María Rosa Álvarez Sellers los preciosos consejos y sugerencias que me brindó durante la redacción del presente trabajo.

ni colofón y, desde luego, tampoco fecha de publicación². Sin embargo, Rodríguez Cuadros [1989: 112] supone que se debió de publicar alrededor de 1650. Sea como fuera, la propuesta de fechación avanzada por Hilborn, muy anterior a la de su publicación, está respaldada por unos datos proporcionados por *CATCOM*, s.v. *Los cabellos de Absalón*, donde se señala que la comedia fue puesta en escena en el Corral de la Montería en Sevilla, por la compañía de Pedro de Cobaleda, Francisco Vélez de Guevara y Francisco Álvarez de Vitoria, en el mes de septiembre de 1641, aunque, según consta en el mismo banco de datos, la tragedia calderoniana se hubiera tenido que representar en el Coliseo de Sevilla, por la compañía de Francisco Álvarez de Vitoria, en el mes de diciembre del año anterior.

Según ha ampliamente demostrado la crítica³, *Los cabellos* guarda un parentesco muy claro con *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, escrita en 1621 y publicada en la *Parte Tercera de las Comedias de Tirso* de 1634. A pesar de la incontrovertibilidad de las estrechas relaciones entre las dos obras, ya a partir de sendos títulos se aprecia que Tirso y Calderón, a pesar de emplear las mismas fuentes, o sea el *Libro II de Samuel*, 13-19 y *De Antiquitate Judaica*, VII, 8-10 de Flavio Josefo, se focalizaron en tramos diégeticos diferentes. De hecho, el mercedario construye su intriga alrededor del asunto de la violación incestuosa: la Princesa, por lo tanto, representa la protagonista del conflicto dramático principal que está basado, esencialmente, en la cuestión de su honra mancillada, para la que Tamar pretende venganza. Por el contrario, en la trama calderoniana el acontecimiento central de la pieza tirsiana se despliega solo en las dos primeras jornadas y a partir de ello se origina la acción dramática principal que se bifurca ulteriormente en dos ramas: *in primis*, don Pedro escenifica el enfrentamiento entre los dos hermanastros, Absalón y Amón. El conflicto aparentemente se centra en el deseo del primero de castigar al segundo por haber violado a Tamar, que es hermana de padre y madre de Absalón; en realidad, este deseo de venganza oculta la sed de poder de este y su voluntad de desembarazarse de Amón y ascender, de esta manera, al trono de Israel. De esta primera rama procede una segunda que se basa en el conflicto

² El volumen se conserva en el British Museum bajo la signatura C.108.bbb (9); la suelta lleva el título *Los Cabellos de Absalón./ Comedia/ Famosa/ De Don Pedro Calderón*; véase Reichenberger [1979: I, 157, n° 525].

³ El segundo acto de *Los cabellos* coincide casi al pie de la letra con el tercero de *La venganza*, lo que ha llevado a los especialistas a formular muchas y diversas hipótesis para explicar las razones de tan meridiana analogía; véanse O'Connor [1983]; Pedraza Jiménez [2011] y sobre todo Álvarez Sellers [1997] que ofrece, además, un esclarecedor panorama de las distintas posturas críticas [1997: III, 714-715].

paterno-filial, que es un dramema muy aprovechado en el *corpus* trágico calderoniano [Parker: 1966 y 1987]: en este caso se trata de la oposición entre Absalón y el rey David. Las desavenencias entre padre e hijo desembocarán en un enfrentamiento bélico, un *vulnus* insanable, cuya envergadura trágica acabará por difuminar la gravedad de la violación padecida por Tamar.

El presente trabajo se centra precisamente en el personaje de Tamar: si se repasa la bibliografía sobre *Los cabellos de Absalón*, se comprobará que, hasta la fecha, la crítica especializada ha propuesto aproximaciones y análisis dirigidos exclusivamente hacia los personajes masculinos y a múltiples aspectos de la tragedia calderoniana⁴; en cambio, con la excepción de la contribución de Bazán Bonfil [2010], los estudios sobre la figura de Tamar son prácticamente inexistentes, y la crítica se ha interesado en ella solo por lo que se refiere a sus relaciones con su padre y sus hermanos, a los que se les otorga un papel axial.

Tabla 1: resumen, tiempo, espacio y versificación

A continuación adjuntamos un esquema en el que se ofrece una sinopsis⁵ de la obra en relación a la articulación en cuadros⁶, a la forma métrica empleada y a las referencias espacio-temporales.

⁴ Arellano [2003, 2009 y 2011]; Benabú [2017], Campbell [2002, 2004 y 2005], Dixon [1976 y 1984], Edwards [1971, 1973a y 1973b], Fernández Peláez [2003], Fischer [1976 y 1987], Foss [2016], Giacomani [1967 y 1971], Gordon [1980], Holzinger [1978], Kaufman [2015], Kesen de Quiroga [2003], O'Connor [1983], Ortega Mañez [2017], Pedraza Jiménez [2007], Ruiz Ramón [1977], Sáez [3013] y Sirias [1987].

⁵ Un resumen más detallado y articulado de *Los cabellos de Absalón* se encuentra en el base de datos *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro Calderón*. Enlace: <http://calderondigital.unibo.it/record/929> (fecha de consulta: 25 de febrero de 2021).

⁶ Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza [1994: 291-294], con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/ o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado.

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
Primera	1	vv. 1-134 Silva de pareados vv. 135-360 Romance <i>ó-o</i>	Jerusalén, palacio del rey David. Día. Aposento de Amón. Día.	Vuelve el rey David y sus hijos le acogen festosamente. Falta Amón y David y los demás van a visitarle. Todos le interrogan sobre su mal.	David, Absalón, Salomón, Adonías, Tamar , Aquitofel, Joab, Aquitofel, Joab
		vv. 361-590 Décimas	Pasillo cerca del aposento de Amón. ¿Tarde? Aposento de Amón. ¿Tarde?	Tamar se dirige hacia su cuarto; Amón la detiene. Escena de amor metateatral. Amón, acaba por confesarle su amor a Tamar; ella le rechaza y se marcha	David, Absalón, Salomón, Adonías, Tamar , Aquitofel, Joab., Aquitofel, Amón, Jonadab Tamar , Amón
		v. 591-698 Romance <i>é-o</i>		Jonadab confabula con Amón.	Amón, Jonadab
				David visita a su hijo. Amón le solicita que sea Tamar quien le prepare y le traiga las viandas. Amón sale del tablado acompañado por Jonadab.	Amón, David, Jonadab

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				Tablado vacío	
	2	vv. 699-886, Romance <i>é-o</i> (con versos cantados)	Parte no precisada del palacio. ¿Tarde?	Llegada de Semey con sus naves desde Ofir. Está acompañado por una pitonisa etíope, Teuca. Pronósticos de Teuca. Discusiones entre los hermanos. Aquitofel asegura a Absalón su fidelidad. Los dos oyen tocar instrumentos y se marchan.	Absalón, Salomón, Joab, Aquitofel, David, Semey y soldados, Teuca
				Tablado vacío	
	3	vv. 887-988, Romance <i>é-o</i> (con versos cantados)	Pasillo hacia el aposento de Amón. Noche Aposento del Príncipe. Noche	Tamar va hacia el cuarto de Amón. Unos músicos están tocando, mientras damas, «con platos y toallas», acompañan a Tamar. Salen Amón y Jonadab. El Príncipe despacha a los músicos y a Jonadab y se queda solo con Tamar. Cuando esta le rechaza, él la viola	Tamar , damas y criadas, músicos Amón Jonadab Tamar Amón, Tamar

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
En-treacto: algunas horas					
Segunda	1	vv. 998-1073 Quintillas	Aposento del Príncipe. Día.	Amón, ya satisfecho, rechaza a Tamar; entran Jonadab y Eliazer, otro criado suyo. El Príncipe les pide que echen a Tamar. Tamar no se marcha y jura vengarse de él.	Amón, Tamar , Jonadab, Eliazer
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	2	<p>vv. 1074-1138 Octavas reales</p> <p>vv. 1139-1153 Octavas reales</p> <p>vv. 1154-1369 Romance <i>ó-o</i></p>	Parte no precisada del palacio. Día	<p>Disputas entre Absalón y Adonías.</p> <p>Entran, hablando, David y Salomón. El Rey declara una vez más que será Salomón su heredero. Tamar entra llorando con la cabeza cubierta de ceniza, se dirige al Rey y le cuenta lo sucedido. El Rey manda llamar a Amón. Absalón promete a Tamar que podrá vivir con él en su quinta de Balhasor. Se marchan Tamar, Absalón, Adonías y Salomón.</p>	<p>Absalón, Adonías,</p> <p>David, Salomón</p> <p>Absalón, Adonías, David, Salomón, Tamar</p> <p>Absalón, Adonías, David, Salomón</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 1370-1353 Décimas		<p>David concede su perdón a Amón.</p> <p>Absalón, al paño, se siente ofendido e incitado a vengar a Tamar. Se pone la corona y declara que será Rey, aunque esto implique matar a Amón y a su padre. Sale David y le pregunta a Absalón si es cierto que quiere asesinar a su padre. Absalón niega e invita al mismo David, a Amón y a los demás hermanos a la fiesta del esquilmo en sus posesiones en Balhasor. David no irá y, con muchas dudas, consiente que Amón también les acompañe.</p>	<p>David, Amón</p> <p>Absalón</p> <p>David, Absalón</p>
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	3	<p>vv. 1354-1357 Octosílabos y dodecasílabos</p> <p>vv. 1358-1613 Romance <i>á</i></p> <p>vv. 1614-1833 Redondillas</p> <p>vv. 1834-1863 Décimas</p>	<p>En el campo de Balhasor, cerca de la quinta de Absalón. Día</p>	<p>Interludio musical</p> <p>Diálogo entre Tamar, Teuca, las dos con la cara tapada, y un pastor.</p> <p>Profecías florales de Teuca a los hijos de David. Amón se fija en una pastora que lleva la cara tapada y la requiebra. Cuando descubre que la pastora es Tamar huye, horrorizado al interior de la casa. Absalón mata a Amón: se descubre una mesa en la que yace Amón ensangrentado.</p> <p>Absalón le dice a Tamar que beba la sangre de Amón. Absalón huye a Gesur, a la casa de su abuelo materno. Tamar se marcha.</p>	<p>Pastores</p> <p>Tamar, Teuca, un pastor</p> <p>Absalón, Adonías, Amón, Salomón, Aquitofel, Jonadab, Teuca, Tamar, un pastor</p> <p>Absalón, Tamar</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				Tablado vacío	
	4	vv. 1864-1923 Romance <i>é-o</i>	Jerusalén, Palacio del rey David. Tiempo indeterminado.	Sale el Rey que presiente la muerte de Amón. Salomón y Adonías se lo confirman desesperados. <i>Planctus</i> de David. El Rey ordena buscar a Absalón.	David, Salomón, Adonías
En-treacto:					
dos años. Es el tiempo que, según Joab (v. 2033), ha pasado desde el asesinato de Amón					

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
3	1	<p>vv. 1024-2018 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2019-2133 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2134-2165 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2166-2183 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2184-2200 Romance <i>é-a</i></p> <p>vv. 2201-2284 Romance <i>é-a</i></p>	<p>Jerusalén, Palacio del rey David. Tiempo indeterminado.</p>	<p>Dos años después, aparecen Joab, Semey y Jonadab. Joab y Semey han urdido una estratagema, que involucra a Teuca, para que David se convezca a perdonar a Absalón.</p> <p>El Rey sale con Aquitofel. Finalmente, David decide otogar su perdón a Absalón. Despide a Teuca que sale del escenario junto con Semey y Jonadab.</p> <p>David quiere que Absalón vaya a Palacio.</p> <p>En toda la ciudad se celebra el perdón de Absalón.</p> <p>Sale Ensay que pide un encargo a David, quien se lo niega. Ensay se marcha.</p> <p>Salen Adonías y Salomón.</p> <p>Llegan a palacio con acompañamiento Aquitofel y Absalón.</p>	<p>Joab, Semey, Jonadab,</p> <p>Joab, Semey, Jonadab, David, Aquitofel, unos soldados, Teuca</p> <p>David, Aquitofel,</p> <p>David, Joab, Ensay</p> <p>David, Adonías, Salomón</p> <p>Aquitofel, Absalón, acompañamiento, David, Adonías, Salomón</p>

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 2285-2361 Romance <i>é-a</i>		David habla a solas con Absalón, le da su plena confianza, pero le pide obediencia. El Rey se marcha. Sale Aquitofel; Absalón le revela que no ha abandonado sus propósitos de rebelión. Aquitofel se marcha a Hebrón para organizar la sublevación.	David. Absalón Absalón Absalón, Aquitofel
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	2	vv. 2362-2384 Silva de consonantes	Campo de Hebrón	Sale Jonadab y Teuca quienes encuentran a Tamar, acompañada por soldados. Tamar quiere vengarse de Jonadab.	Jonadab, Teuca, Tamar , Jonadab, Teuca, soldados
		vv. 2385-2513 Silva de consonantes		Llegan los escuadrones de Aquitofel; este informa a Tamar que Absalón está congregando grandes tropas y que, aquel mismo día, desde la campaña de Hebrón se lanzará el ataque sorpresa contra David en Jerusalén. Tamar renuncia a matar a Jonadab y se marcha. Quedan en la escena Jonadab, Aquitofel y Teuca.	Tamar , Teuca, Joab, Aquitofel, soldados, Aquitofel, Jonadab, Teuca Jonadab, Aquitofel y Teuca.
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	3	vv. 2514-2601 Redondillas	Sala del palacio de David. Tiempo indeterminado	Absalón hace un pacto con Ensay En realidad Ensay quiere ayudar secretamente a David. Llega Salomón y los dos se van.	Absalón, Ensay, Salomón
		vv. 2602-2615 Redondillas		Salomón va en busca de su padre.	Salomón
		vv. 2616-2653 Redondillas		En el vestuario se ve a David hablando en sueños: sueña con multitudes entrando en Jerusalén y Absalón que intenta matarle. Diálogo entre David y Salomón.	Salomón, David
		vv. 2654-2675 Romance <i>é-e</i>		Llega Ensay quien advierte a David que la revuelta está a punto de estallar.	David, Salomón, Ensay
		vv. 2766-2684 Romance <i>é-e</i>		Llegan Adonías y Semey que aconsejan al Rey que huya.	David, Salomón, Adonías, Semey
		vv. 2685-2713 Romance <i>é-e</i>		Sale Joab que le aconseja lo contrario	David, Salomón, Ensay, Adonías, Semey, Joab
		vv. 2714-2737 Romance <i>é-e</i>		Estallido de la rebelión y huida de David.	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				Tablado vacío	
	4	vv. 2738-2760 Romance <i>é-e</i>		Llegan Jonadab y Absalón, acompañado por soldados, Ensay y Aquitofel; este relata que Jerusalén se ha rendido y que Tamar está en la campaña, con sus escuadrones. Absalón busca al Rey. Aquitofel y Ensay le informan de que los habitantes de la ciudad están con David. Aquitofel le dice a Absalón que hay un medio para que los súbditos comprendan que nunca David perdonará a su hijo si le hace una ofensa horrible. Absalón acepta mandar a sus soldados que lleven a las concubinas a las calles las violen y les expongan a la vergüenza.	Jonadab, Absalon, Aquitofel, Ensay, soldados
		vv. 2761-2816 Romance <i>é-e</i>			Ensay, Aquitofel
		vv. 2817-2841 Romance <i>é-e</i>			Aquitofel, Ensay, Absalón

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
		vv. 2842-2925 Romance <i>é-e</i>		Ensay reprocha a Aquitofel haberle sugerido a Absalón una acción tan infame. Los dos discuten. Vuelve Absalón. Ensay le dice que hubiera sido mejor ganar el favor de la ciudad y le aconseja que deje de perseguir a David. Absalón acepta la sugerencia de Ensay, despreciando a Aquitofel. Este, viéndose desestimado se ahorca.	Aquitofel, Ensay, Absalón
		vv. 2926-2955 Romance <i>é-e</i>			Aquitofel
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	5	vv. 2956-2986 Octavas reales vv. 2987-2999 Octavas reales vv. 3000-3034 Octavas reales vv. 3035-3075 Octavas reales	Monte fuera de Jerusalén	Salomón, Adonías, Joab ponen a salvo a David; este, solo, le pide a Dios que perdone los pecados de Absalón. Sale Semey con intención de matarle. Ensay impide que se consume el homicidio y quiere castigar a Semey, pero David lo perdona. Semey se va. Ensay relata a David que Absalón se ha coronado Rey y ha ultrajado a sus concubinas. Llegan Salomón, Adonías, Joab: el ejército está listo para la batalla final. David pide que sus hijos no participen en la batalla y pide a Joab que se respete la vida de Absalón. David, Salomón y Adonías se van por un lado; Joab y Ensay, acompañados por soldados, por otro.	Salomón, Adonías, Joab, David David, Semey Davis, Semey, Ensay David, Ensay David, Salomón, Adonías, Joab, Ensay
				Tablado vacío	

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
	6	vv. 3076-3123 Romance <i>é-o</i>	Monte fuera de Jerusalén	La batalla empieza; sale Absalón a caballo e incita a sus tropas. Mientras se lanza para ayudar a los suyos, su cabellera se enreda en la copa de una encina.	Absalón, soldados
		vv. 3124-3177 Romance <i>é-o</i>		Aparecen Ensay y Joab con unos soldados armados de lanza. Joab desatendiendo las órdenes de David, mata a Absalón de tres lanzadas.	Absalon, Ensay, Joab
		vv. 3178-3197 Romance <i>é-o</i>		Salen primero Teuca, Semey y Jonadab y, después, Tamar quien pide que se entierre a su hermano; después anuncia que se alejará del mundo y Teuca dice la acompañará en su encierro; los dos se marchan.	Teuca, Semey, Jonadab, Tamar
		vv. 3198-3231 Romance <i>é-o</i>		Entran Salomón, Adonías y David quien, desesperado, llora la muerte de Absalón, perdona a Joab y a Semey; le dice a Salomón que sus disposiciones para cuando le suceda en el trono estarán en su testamento.	Salomón, Adonías, David, Joab, Semey

Jornada	Cuadro	Versificación	Espacio y tiempo	Resumen argumental	Personajes presentes en la escena
				Finalmente El Rey pide que se anuncie la victoria no con «alegres salvas» (v. 3224) sino con «tristes acentos» (v. 3225), mientras él vuelve a Jerusalén «más que vencedor, vencido» (v. 3228).	

Ahora bien, el resumen presentado sirve para introducir los segmentos diegéticos principales de la *fabula*⁷, gracias a los cuales, lejos de proponer una perspectiva *gender oriented*, se intentará demostrar que Tamar es una figura de primer plano en la jerarquía de las *dramatis personae* de la tragedia calderoniana, aun teniendo en cuenta que el protagonismo de los personajes femeninos es consustancialmente limitado en el teatro áureo en general y en su versante trágico en particular. El propósito del presente trabajo será, además, el de destacar el hecho de que la violación de la Infanta no sea un accidente *per se*, ni una anécdota secundaria; más bien que es indiscutible la función crucial que dicho suceso ejerce en el despliegue de la acción dramática: tras la aparente armonía entre los hijos de David, que acogen festosamente al Rey que vuelve a Jerusalén después de haber derrotado a los enemigos moabitas, se esconde una tupida red de envidias, celos, rencores, que involucran tanto la esfera de los sentimientos per-

⁷ De la tabla se puede observar que Calderón labró para *Los cabellos de Absalón* una armazón versificatoria muy elaborada y brillante, en la que se compaginan formas octosilábicas, que son mayoritarias; a saber: romances, redondillas, quintillas, décimas. También hay una muestra relevante de formas italianizantes, o sea silvas y octavas reales. Cabe señalar, además, que el número de cuadros aumenta progresivamente de una jornada a otra: se pasa de los tres cuadros del primer acto, a los cuatro de la segunda, hasta llegar a seis en la tercera. La división en cuadros permite destacar que el primer acto se desarrolla enteramente en un espacio cerrado, único, o sea el palacio del rey David, mientras que en el segundo, a susodicho espacio cerrado, se alternan dos espacios abiertos: el campo cerca de Balhasor y el campo de Hebrón. En el tercer acto la acción se despliega en Palacio y en un único espacio abierto, los montes alrededor de Jerusalén.

sonales, como la de la ambición y el deseo por el poder o, mejor dicho, por el trono (vv. 1-45).

Este frágil equilibrio se quiebra bruscamente cuando Tamar denuncia que Amón ha abusado de ella: dicho episodio, en efecto, funciona como el detonante que hace estallar la hipocresía de las relaciones familiares, que resultan irremediabilmente comprometidas. Por lo tanto, la violación de Tamar desencadena la acción dramática en su totalidad; además, no se configura como una anécdota ‘cerrada’, que al cumplir su función de activador de la sucesión de eventos, desaparece de la *fabula*. Al contrario, se trata un episodio que se prepara y se realiza en el primer acto, prolongando sus consecuencias en el segundo, mientras su presencia en el tercero se desdibuja y el papel de la Infanta no resulta estrictamente funcional a la intriga sino, más bien, ornamental desde el punto actancial. Por lo tanto se trata de un evento que más que *catalizador* se puede calificar de *detonador* de la acción, dado que sus consecuencias, como los fragmentos de un estallido, se esparcen en toda la línea argumental de la pieza.

Otra cuestión puntiaguda es considerar es la de la terminología que a lo largo de los años la crítica ha empleado para definir el episodio erótico protagonizado por Tamar y Amón; ahora bien, en este trabajo se ha deliberadamente utilizado el sintagma «violación incestuosa», en contraposición a la mayoría de los estudios críticos sobre *Los cabellos de Absalón* que al referirse al *casus belli*, privilegian el término «incesto» en detrimento del de «violación». No se trata de una simple cuestión terminológica porque, según se emplee la palabra «incesto» o «violación», se plantea una diferente caracterización del personaje.

En la pulcra edición de Giacomani [1967: iii-86] se hace caso omiso del episodio, si se excluye una brevísima frase sobre la princesa de Israel: «Bíblicamente hablando [Tamar] es la única figura inocente en toda la historia». Algo parecido ocurre en la edición de Edwards, que en su escueta «Introduction» a la tragedia calderoniana escribe unas palabras extemadamente justificatorias hacia Amón: «The assault on Tamar, which concludes the act in both Tirso and Calderón has been tempered in tone of the latter. Tirso's Amón is blunt, direct, lacking in tenderness. Calderón's is at first, more restrained, confessing his love to Tamar, even pleading with her. Only at the very last does he resort to violence» [1973: 10]. Sin embargo, Giacomani en un artículo posterior proporciona nuevas reflexiones sobre Tamar que, en parte, contradicen la afirmación que se acaba de citar [1971: 29]: «su relación con Amnón invita a conjeturar una complicidad [mientras su] clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente antes incluso de verse injuriada» por su hermanastro.

Evangelina Rodríguez Cuadros en la «Introducción crítica» a la esmerada y más reciente edición de *Los cabellos de Absalón* [1989: 69-70] escribe, achacando la responsabilidad de la violación incestuosa a la misma Tamar:

Por el contrario, su relación con Amón invita a conjeturar una complicidad. Y la clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente, antes de verse injuriada por su hermano: «Aunque su muerte sintiera/ me holgara verte en su trono/ que, en efecto, tú y yo hermanos/ de padre y madre somos» (vv. 219-222). De modo que Tamar no escapa al patrón calderoniano de la tragedia según la cual esta procede de la imbricación de la responsabilidad moral que compete a la complejas relaciones humanas. La inclusión de Tamar en esta mancomunidad de culpas, explica la violenta expulsión de la familia junto a Amón y, seguramente, un narcisismo subsidiario a su alianza con Absalón.

Así mismo en la mayoría de los artículos y ensayos sobre *Los cabellos Absalón*, se privilegia el término «incesto», mientras que son contados los estudiosos que hablan más o menos solapadamente de «violación»: entre ellos Arellano [2009: 35 y 2011: 22]; Campbell [2002: 123]; Rull [1998: 332 y 335]; Sáez [2013: 609 y 616]; por otro lado, dejan bien claro que se trata de «violación» y no de «incesto» Álvarez Sellers [1997: 737, nota 25, 800, nota 73, 803] y Kaufmant [2015], quien emplea difusamente el término.

Según se apuntó a principios de este trabajo, la *fabula* escenificada por Calderón en la Biblia se relata en el *Segundo Libro de Samuel*, 13-19; la historia de Tamar y Amón aparece en 13, 1-20 y, en particular, se habla del «encuentro erótico» entre los dos en 10-15:

10 dixit Amnon ad Thamar infer cibum in conclave ut vescar de manu tua tulit ergo Thamar sorbitiunculas quas fecerat et intulit ad Amnon fratrem suum in conclave **11** cumque obtulisset ei cibum *adprehendit eam* et ait veni cuba mecum soror mea **12** quae respondit ei noli frater *mi noli opprimere me* neque enim hoc fas est in Israhel noli facere stultitiam hanc **13** et ego enim ferre non potero *obprobrium* meum et tu eris quasi unus de *insipientibus* in Israhel quin potius loquere ad regem et non negabit me tibi **14** noluit autem adquiescere precibus eius sed *praevalens viribus oppressit eam* et cubavit cum illa **15** et exosam eam habuit Amnon magno odio nimis ita ut maius esset odium quo oderat eam amore quo ante dilexerat dixitque ei Amnon surge vade

10 Entonces Amnón dijo a Tamar: «Trae la comida a la alcoba, para que yo coma de tu mano». Y tomando Tamar las hojuelas que había preparado, las llevó a su hermano Amnón a la alcoba. **11** Y cuando ella se las puso delante para que comiese, *asió de ella*, y le dijo: «Ven, hermana mía, acuéstate conmigo». **12** Ella entonces le respondió: «No, hermano mío, no me hagas violencia; porque no se debe hacer así en Israel. No hagas tal *vileza*. **13** Porque ¿adónde iría yo con mi *deshonra*? Y aun tú serías estimado como uno de los *perversos* en Israel. Te ruego pues, ahora, que hables al rey, que él no me negará a ti». **14** Mas él no la quiso oír, *sino que pudiendo más que ella, la forzó*, y se acostó con ella. **15** Luego la aborreció Amnón con tan gran aborrecimiento, que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: «Levántate, y vete»⁸.

En el texto latino el verbo clave es «opprimere»; en latín, dicho verbo también se emplea como *vox media*, es decir con el significado de «tener relaciones con». Sin embargo, en este caso, teniendo en cuenta el contexto, prevalece la idea de violencia física y moral. De hecho, en la traducción española del verbo infinitivo, Tamar dice: «no me hagas violencia»; asimismo *oppressit* se traduce con «la forzó». Además el contexto léxico está repleto de términos que remiten a un campo semántico de violencia y vejación: *adprehendit eam- asió de ella, obprobrium-deshonra, insipientibus-perversos, praevalens viribus oppressit eam-sino que pudiendo más que ella*. Todo ello soluciona definitivamente la *vexata quaestio* terminológica: según la Biblia lo que ocurrió entre Tamar y Amón no fue «incesto» sino «violación».

No se puede no compartir la opinión de Marc Vitse quien afirma que no se debería «demander aux sources le sens de la pièce élaborée a partir d’elles» [Vitse, 1988: 394]; sin embargo, en este caso no hace falta pedir al hipotexto veterotestamentario «le sens» del texto dramático que ha inspirado, dado que don Pedro sustancialmente recalca la *fabula* relatada en la Biblia.

Sin embargo, es necesario señalar que, a principios de la tragedia, cuando David pregunta a Tamar por Amón, el único de sus hijos que no ha salido a recibirle, la Princesa contesta, con una fórmula que recuerda una *excusatio non petita*: «A mi, señor, pregúntasemelo en vano;/ que, en mi cuarto encerrada,/ vivo aun de los acasos ignorada» (vv. 74-76)⁹. Se trata de una afirmación que parece propia de alguien que tiene la voluntad de ocultar algo: es decir que Tamar ya sospecha que Amón tiene hacia ella intereses que van más allá de afecto entre hermanos. La misma, al entrar en el cuarto de Amón, se queda asombrada cuando lo encuentra tan abúlico y entristecido:

⁸ Las cursivas son nuestras.

⁹ Para el presente trabajo utilizamos la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros [1989].

TAMAR. *cada hermano es un estorbo.
Aunque su muerte sintiera,
me holgara verte en su trono;
que, en efecto, tú y yo hermanos
de padre y de madre somos.* (vv. 191-222)¹⁰

En esta secuencia, que también representa la única ocasión en la que se ve reunida la familia entera, Tamar se muestra afectuosa con su hermanastro, de hecho solo ella le llama por su nombre (v. 192), aunque no dudaría en tomar partido por Absalón, ya que este es su hermano por parte de padre y madre; lo que dice en los vv. 219-221 supone una relación significativamente diferenciada con sendos hermanos: piénsese tan solo que cuando Amón le confiesa a Tamar su amor, esta le dice que puede pedirle en esposa a su padre, según la costumbre de la época. Sea como fuera, el príncipe Amón, según las palabras de Joab, aparece «saturnino e hipocondrio» (v. 242), es decir ‘melancólico y enfermo’. En la antigüedad, de hecho, se tenía la convicción de que los planetas tenían la facultad de influir en los caracteres de los seres humanos y, en particular, Saturno tenía el poder de suscitar melancolía. En realidad, la imagen que Amón devuelve a las otras *dramatis personae* y al espectador es la de un personaje que padece de una melancolía¹¹ o, mejor dicho, una enfermedad erótico-amorosa, que en su caso es causada por su propia hermanastra, Tamar. La morbosidad de dicho sentimiento, que afecta la esfera de lo psicológico y es muy inconveniente en el plano social, lleva a Amón al ensimismamiento, a la cerrazón completa hacia los demás, hasta ser poseído por un desasosiego que le impide descansar, comer e incluso interactuar con otros seres humanos.

Su turbación es tanta que al saber que Tamar tiene que pasar delante del pasillo al que se asoma su aposento para ir al suyo, se esconde y la espera:

AMÓN. *(Escóndese)*
Desde aquí veré a Tamar;
que no he de ser tan medroso,
que he de pensar que en efecto
se haya de salir con todo.

¹⁰ Las cursivas son nuestras.

¹¹ Según Álvarez Sellers [1997, III: 749] «Amón encarna el tipo del melancólico —esa enfermedad que reaparece en la modernidad—, para el que la tragedia reside en su interior, en la imposibilidad de soportar tanto el rechazo del deseo como la satisfacción del mismo poseyendo al objeto amado».

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 riesgo,
se apellidó victorioso.

(Sale TAMAR)

¡Oh bellísima Tamar!

TAMAR.

No *entréis conmigo vosotros*;
esperad en esta puerta.

(A Amón)

¡Cuánto estimo, cuando torno
a mi cuarto, cuando queda
con mi padre el reino todo,
que me hayas, Amón, llamado!

Que yo, aunque *con amoroso*
pecho siento en tus tristezas, (vv. 322-339)

[...] cuando oigo

mi nombre, Amón, en tus labios,

mal haré si no la logro,

suplicándote merezca

ser yo quien del riguroso

dolor que te aflige, llegue

a oír la causa; (vv. 344-350).

[...] y puesto

que yo a feriar me dispongo

a mis lágrimas tus voces,

mi fe es fiadora de abono.

Hagan su oficio tus labios,

harán el suyo mis ojos.

Vea yo como tú sientes,

verás tú cómo yo lloro (vv. 353-360)

[...] Si una misma razón halla

en tu pena al padecella,

por quien yo *debo sabella,*

ya me ofende quien la calla.

La curiosidad batalla

en la parte del poder

saberla; y *que soy mujer*

- advierte, y he de insistir
por saberla, y la he de oír,
pues no la puedo saber.*
- AMÓN. Yo amo, Tamar; mi dolor
amor imposible es:
¡mira si es bien grande, pues
es imposible y amor!
- TAMAR. Ya es mi confusión mayor.
¡Di de quién! Que aunque me den
cuenta sus voces, no bien
se explican.
*Yo lo pregunto admirada
de que haya quien, querida
de ti, no esté agradecida,
cuando no esté enamorada.*
- AMÓN. No es ella, no, la culpada;
que aunque yo por ella muero,
no sabe ella que la quiero,
ni lo ha de saber jamás (vv. 381-418)
[...] Fuera de que tanto ha sido
el temor que la he cobrado,
que aventuro el verme amado,
por no verme aborrecido.
Y así, callar he querido,
porque sé que he de ofendella.
Máteme, Tamar, mi estrella,
y su sufrimiento no;
que más quiero morir yo,
que ser la ofendida ella
No haré [quejarme] sino de 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 muero,
tú la causa por quién lloro,
tú a quien explicarme ignoro,
tú la deidad a que aspiro,
tú la belleza que admiro,*

tú la hermosura que adoro.
Compadécete de mí,
hermoso imposible, pues
tan rendido a ti me ves. (vv. 421-463)
[...] decirte que me ha alentado
tanto, que ya me ha quitado
la primer parte del miedo:
y pues olvidado quedo
con el examen que toco,
porque vaya poco a poco
perdiendo el miedo al hablar,
(que engaños han de curar
la imaginación de un loco),
deja, Tamar, que prosiga
este ensayo a mi dolor,
porque lo sepa mejor
cuando a mi bien se lo diga.

TAMAR.

Tanto tu pena me obliga,
que así obligarla espero,
seguirte la tema quiero,
por si algún descanso adquieres.

AMÓN.

*Pues haz cuenta que tú eres
la hermosa por quien me muero,
para ver si a su desdén
sabré declararme yo.* (vv. 472-492)
[...] Hermoso imposible a quien,
desde que en un jardín vi,
la vida y alma rendí,
que ahora de nuevo te ofrezco,
si bien lo que yo aborrezco,
no es dádiva para ti.
Deste atrevimiento mío
no tengo la culpa yo,
porque en mí solo 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»¹².
Mas ¿qué he dicho?
- TAMAR. Tente, espera;
mira que yo haciendo estoy
la dama y Tamar no soy.
- AMÓN. Dices bien; mas de manera
labios y ojos en la fiera
aprensión de mis enojos
confundieron los despojos,
que, equívocamente sabios,
se arrebataron los *labios*
en lo que vieron los *ojos*.
- TAMAR. Pues, siendo así, dese error
ojos y labios absuelvo,
y al pasado engaño vuelvo.
Amón, príncipe, señor,
aunque yo de vuestro amor
vivo muy desvanecida,
el ser quien soy os impida
tan alto empeño, porque
si así habláis, no volveré
a escucharos en mi vida.
- AMÓN. ¿Eso me respondes?
- TAMAR. Sí.
- Mas ¿de qué te afliges, pues
esto fingimiento es?
- AMÓN. Pues si es fingimiento, di.
¿para qué me hablaste así?
¿Qué te importaba, Tamar,
alguna esperanza dar
a rendimiento tan justo?
¿Tenía más costa un gusto
de fingir, que no un pesar?
- TAMAR. No, pero de tal manera
que tus *labios* y tus *ojos*
confundieron tus enojos,
persuadiéndote a que era

¹² Las cursivas son nuestras.

*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 no se puede
de efecto alguno este engaño,
pues vemos que 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 a quien ama,
que Tamar no ha de hacer dama
que no hable como Tamar.
(Vase)*

AMÓN.

¿Quién mayor desdicha vio?
¿Que aun la piedad de un engaño
se convierta en mayor daño
que el que la verdad me dio?
¿Quién me aconsejará? (vv. 495-565)¹³.

En este largo fragmento es evidente que existe una tensión erótica entre los dos hermanastros, una situación en la que lo que se calla predomina sobre los que se dice, en la que las palabras pronunciadas en sentido supuestamente metafórico tienen un valor absolutamente literal. Los fragmentos que van en cursiva son emblemáticos; en este sentido, véanse, en particular, los vv. 345, 356-360, 452-460, 514-520, 518-521. A esto añádase que es muy significativa la presencia de los términos «labios» y «ojos», cuyo alcance, en el ámbito de la semántica del *eros*, es particularmente acusada.

Todo esto implica que ya Tamar es perfectamente consciente de los sentimientos de su hermano hacia ella y de alguna manera se siente halagada e incluso coquetea con él; véanse los vv. 334- 339 y sobre todo los vv. 411-414.

Escribe Álvarez Sellers [1997: III, 741]:

Tamar juega con fuego. Aunque Amón, temeroso ante la posibilidad del rechazo, prefiera permanecer en un platonismo que frene su deseo e impida lo irreme-

¹³ Las cursivas son nuestras.

diable, las palabras de su hermana le van desvelando una esperanza insospechada: la dama podrá no agradecer en atención a su honor, a lo que debe a las apariencias, pero ello no significa que no sienta. El propio objeto del deseo lo está alentando a que se aproxime, menospreciándolo incluso si no lo hace. [...] Amón permanece junto a Tamar, aumentando así la tensión entre sentir y decir, lo cual sólo puede tener una salida: completar la declaración.

La estudiosa destaca la ambigüedad de Tamar, quien «cuando David pregunta por Amón, [...] declara haber estado, como él, enclaustrada» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747] Tamar es la misma «que parece lamentar profundamente el pesar de su hermano [y] accede a verlo a solas» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747] y, luego, «cuando éste la llama al pasar por su puerta, ella despide al acompañamiento; cuando él excusa con sus temores la verbalización de la pasión, ella insiste hasta conseguir que la publique» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747]. Y hay que complementar la información con otro argumento: Tamar es una mujer muy curiosa: «La curiosidad batalla/ en la parte del poder/ saberla; y que soy *mujer*/ advierte, y he de insistir/ por saberla, y la he de oír,/ pues no la puedo saber» (vv. 385-390). Según el *topos* tradicional, la curiosidad, que no representa una calidad propiamente positiva, es una atributo femenino *par excellence*. La afirmación de Tamar, desde luego, representa una visión misógina, textual y ficcional, más que genética. *Ergo*, por un lado, hay una Tamar, seductora, lisonjera que accede a involucrarse en el juego de fingimientos propuesto por Amón, poderoso artificio metateatral por los espectadores.

Pero este personaje tiene otra faceta: cuando Amón declara su amor, el «hermoso imposible» (v. 495), Tamar parece volver en sí, se retira, arrepentida y turbada tan solo con la idea de un vínculo erótico-amoroso que, empero, existe. En palabras de Álvarez Sellers [1997: III, 743 y 746]: «Tamar [...] retrocede; aunque Amón todavía no le ha dicho toda la verdad, lo rechaza. [...] Tamar se excusa diciendo que sus sentidos, como antes los de él, se han confundido, en un intento de recuperar la razón, perdida ante el progreso de la pasión» (véanse los vv. 551-565). Es más, la Princesa se da cuenta de que se trataría de «un incesto, y ello va contra las leyes, atenta contra el decoro que exige el honor. Y el honor es una ley, la pasión un accidente. Por eso sentir es incompatible con obrar» [Álvarez Sellers, 1997: III, 747].

A estas alturas, Amón, encadenado por su pasión, inquieto, no sabe qué hacer. Su capacidad de juicio está ya completamente ofuscada y, entonces, acaba por confesar su secreto a Joab, una figura mezquina y desleal, un criado vulgar. Esta es la primera *hybris* que mancha la conducta del príncipe heredero de Israel: será Jonadab

quien le sugiere la trampa gracias a la que podrá gozar de Tamar. Y así se llega a la segunda culpa que hay que achacar a Amón: él no tiene, ni nunca tuvo un amor honesto hacia Tamar; su único fin es gozarla. Hay que recordar que en sus lamentaciones de amor, Amón nunca habla de una posible compromiso «social» para legitimar el amor hacia su hermanastra: de hecho, las consuetudines de la época permitían que el casamiento entre consanguíneos¹⁴. Y esta es la propia solución que propone Tamar ya en el borde del precipicio: «TAMAR. En nuestra ley se permite/ casarse deudos con deudos,/ pídemme a mi padre. AMÓN. Es tarde/ para valerme del ruego./ TAMAR. ¡Hola!» (vv. 963-967). Luego, la más importante de sus culpas: la violación. Mientras Jonadab traza estrategias para que Amón pueda gozar de la joven, el rey David visita a su hijo y se ofrece a concederle todo lo que desee y Amón pide que sea Tamar quien le traiga y le prepare los alimentos; el Rey se lo concede. Así que Tamar, para obedecer a David, padre y rey, *oborto collo*, tiene que cumplir en deseo de su medio hermano y va con «*las damas con platos y toallas*» (886+) hacia el cuarto de Amón. La joven inmediatamente deja bien claro a un Amón del todo obnubilado por su presencia que no está allí por su propia voluntad: «No me agradezcas, Amón,/ esta visita; que hoy vengo,/ porque mi padre lo manda,/ a servirte» (vv. 889-802)¹⁵. El joven por su parte, empieza a galantearla:

TAMAR.	Música y manjares traigo para lisonjear a un tiempo los sentidos.
AMÓN.	Mucho agravias al mayor de todos ellos.
TAMAR.	¿Cuál es?
AMÓN.	La vista, porque vianda y música trayendo para el gusto y el oído, te has olvidado, (<i>Aparte</i>) (¡yo muero!), de que traes para los ojos hermosura; si no infierno

¹⁴ No obstante, hay que señalar que tanto el *Levítico* como el *Deuteronomio* se declaran abiertamente en contra de las relaciones amorosas entre hermanos y medios hermanos: «El hombre que toma por mujer a su hermana, hija de su padre o hija de su madre, y ve su desnudez y ella ve la de él, es una ignominia, serán exterminados en presencia de los hijos de su pueblo», *Levítico*, 20,17. «Maldito quien yace con su hermana, hija de su padre o hija de su madre», *Deuteronomio*, 27, 22.

¹⁵ Las cursivas son nuestras.

que piensas que no la traes,
porque me imaginas ciego.
TAMAR. Si de aquel pasado engaño
te han sobrado estos requiebros,
mira que los desperdicias
en vano, porque hoy intento
que alivien tus penas más
verdades que fingimientos.
AMÓN. Ea, pues. Cantad vosotros;
y porque vuestros acentos
suenen de lejos más dulces,
cantad deste otro aposento (vv. 925-826).

Cuando los dos se quedan solos, Amón le toma la mano a Tamar y pronuncia dulces requiebros que paulatinamente se convierten en palabras opresivas que quieren subyugar a la doncella:

[AMÓN]. Y así, divina Tamar,
no admires mi atrevimiento,
sino las *leyes que rompo*
del decoro y del respeto.
Esta *hermosa mano blanca,*
permite que, no haciendo
de lirios áspides, sirva
de triaca a mi veneno.
TAMAR. *Suéltame la mano,* Amón,
que ya quejarte es extremo
de un engaño.
AMÓN. Si lo fuera,
dices bien; pero ya es tiempo
de que *la prisión le rompa*
el lazo a mi sentimiento.
ÉL Y
MÚSICOS. Que no tiene amor
quien tiene silencio.
AMÓN. Yo *muero por ti,* Tamar.
No puedo a mayor extremo
llegar que *a morir por ti:*
mi confianza me *ha muerto.* (Aparte.)

A pesar de las suaves palabras de Amón, Tamar le pide que le suelte la mano «que ya quejarte es extremo/ de un engaño» (vv. 946-947). Amón le contesta que «ya es tiempo/ de que la prisión le rompa/ el lazo de su sentimiento» (vv. 948-950); nótese que en este momento Amón quiere romper la prisión que tiene apresado su sentimiento, tal y como en los vv. 339-340 quería romper «las leyes [...] del decoro y del respeto». Ya el ímpetu de Amón es inarrestable:

AMÓN.	No he de dejar de gozarte: ¡Jonadab!, cierra al momento. <i>(Dentro)</i>	
JONADAB.	Ya está la puerta cerrada.	
TAMAR.	Mira el riesgo.	
AMÓN.	No le temo.	
TAMAR.	¡Padre! ¡Señor! ¡Absalón!	
Amón.	Tu voz ya no es de provecho con esa dulce armonía. <i>(Cantan)</i>	
TAMAR.	Pues daré voces al cielo.	
AMÓN.	El cielo responde tarde.	
TAMAR.	Pues mataráte este acero si me sigues, porque yo fuerza mucha y valor tengo. <i>(Sácale la espada)</i>	
AMÓN.	Al sacarla me has herido y aunque puede ser agüero, ya no temo cosa alguna, cuando esta violencia intento. La he de seguir, ya una vez declarado, pues es cierto...	
Él y MÚSICOS.	<i>Que no tiene amor quien tiene silencio. [(Éntranse)]</i>	(vv. 969-988)

Amón está ya totalmente convencido de que Tamar tiene que ser suya. Le ordena a Jonadab que cierre al momento. Los músicos no oirán nada o harán como si no oyesen. La música ocultará los gritos de Tamar. Esta le advierte de que es peligroso, porque alguien podría oír, y empieza a clamar por su padre y por su hermano Absalón.

Incluso intenta defenderse con una espada, que Amón le quita muy fácilmente. Al quitársela, se hiere y, posiblemente, se enfurece aún más. Y como en un momento de clarividencia dice: «Al sacarla me has herido/ y aunque puede ser agüero,/ ya no temo cosa alguna,/ cuando esta *violencia* intento./ La he de seguir, ya una vez/ declarado, pues es cierto...» (vv. 9813-986)¹⁷.

Ahora bien, la cita de estas secuencias de versos parece dejar bien claro que la poca cautela de la princesa, el sentirse halagada por la atenciones de Amón, el coqueteo inicial entre los dos desaparecen cuando Tamar se da cuenta de las reales intenciones de su hermanastro, a las que intenta oponerse con sus gritos e incluso con una espada. Y las razones aportadas por algunos estudiosos para emplear la palabra «incesto» en lugar de la de «violación» parecen flaquear e incluso teñirse de matices misóginas y machistas frente a las palabras del mismo Amón: «No he de dejar de *gozarte*» y «cuando esta *violencia* intento». Escribe Hernández-Araico [1986: 102-103 y 107]:

La Tamar de Tirso, [...] no pretende complacer al hermano si persiste en su «humor» amoroso hacia ella (II: 1072-78, pp. 93-94). No obstante su respeto a la autoridad de Amón como príncipe, la renuncia inequívoca de Tamar a darle gusto al hermano lascivo elimina todo rito de complacencia en su visita. No sale «con mucho acompañamiento», como en *Los cabellos* (I: 879-80, p. 63) ni se encarga de llevar un cortejo musical que incite al príncipe a declarar su amor (I: 888-95, p. 64). La clara resistencia de la Tamar de Tirso hace que el hermano se decida a gozarla e inmediatamente despida a los sirvientes [102-103].

En cambio Calderón extiende la ambigüedad al segundo encuentro de los hermanos; hace además que la misma Tamar, sin ningún recelo, repita la orden de Amón de que salgan los músicos. Luego ella lo alienta a comer con fuerte sugerencia sexual. De hecho, es por medio de Jonadab que Calderón subraya inicialmente la connotación sexual de esta comida (*Los cabellos*, I: 641-45, 667-70, p. 56-67). Dada la ambivalencia persistente de Tamar hacia el hermano, la defensa con una daga en contra del acoso de Amón no parece entonces más que un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el príncipe obtenga la aprobación del padre. La Tamar de Calderón inclusive deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente. Y sólo llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta [107].

La interpretación de Hernández-Araico, aunque posea su propia coherencia interna, privilegia un análisis basado en elementos psicológicos y en la metáfora de la

¹⁷ La cursiva es nuestra.

comida como acto sexual; afirma que Tamar abraza la espada no para defenderse sino que este gesto representa «un intento inútil ya de postergar el placer hasta que el Príncipe obtenga la aprobación del padre» [107]. Y francamente la afirmación de que «La Tamar de Calderón inclusive deja pasar la ocasión de pedir ayuda cuando un músico entra momentáneamente. Y solo llama a su padre y a Absalón una vez que Jonadab vuelve a cerrar la puerta» [107], parece ser la alocución del abogado defensor de Amón. Además, el juicio de la estudiosa mejicana se focaliza en la Tamar de don Pedro, confrontándola constantemente con la Tamar del mercedario, hacia la que parece tener una clara preferencia. Y quizás este género de estudio, basado entre dos personajes parecidos pero pertenecientes a dos obras distintas, puede no resultar completamente objetivo.

En el presente trabajo se han dejado de lado las interpretaciones de tipo psicológico, las perspectivas feministas y se ha privilegiado un análisis fundada en el texto, en lo que lo personajes dicen de sí mismos y de los otros, en los movimientos escénicos, que resultan ser, incontrovertiblemente, datos mucho menos arbitrarios.

Sic stantibus rebus, el presente estudio se inclina definitivamente por clasificar lo acontecido entre Amón y Tamar no como «incesto», término que presupondría un consentimiento por parte de la doncella, consentimiento que no emerge en ningún *locum* textual, sino como «violación» o «violación incestuosa».

La primera jornada ha acabado. Amón ha violado a Tamar. Y por supuesto este episodio no se ha representado en el tablado. Empieza la segunda jornada: la acción prosigue sin solución de continuidad. La escena es todavía en el cuarto de Amón, pero la atmósfera ha cambiado completamente:

AMÓN. 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 crüelmente me matas
 con tan mortales congojas.
 ¿Que yo te quise es posible?
 ¿Que 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.
¡Hola! Echádmela de aquí.

TAMAR. Mayor ofensa e injuria
es la que haces contra mí
que fue la amorosa furia
de tu torpe frenesí.
¿Cómo burlan tus antojos
a quién se empleó en servirte
y me das tales enojos?

AMÓN. ¡Quién *por no verte y oírte,*
sordo quedara y sin ojos!

TAMAR. ¿No te quieres ir mujer?
¿Dónde iré sin honra, ingrato,
ni quién me querrá acoger,
siendo mercader sin trato
deshonrada una mujer?
Haz de tu hermana más cuenta,
ya que de ti no la has dado,
que en cadenas del pecado
perece quien las aumenta
en su *yerro* aprisionado.
Tahur de mi honor has sido:
ganado has por falso modo
joya que en vano te pido.
Quítame la vida y todo,
pues ya lo más he perdido.
No te levantes tan presto,
pues es mi pérdida tanta
que, aunque [al] que pierde es molesto,
el noble no se levanta
mientras que en la mesa hay resto.
Resto hay de la vida, ingrato;
pero es vida sin honor,

- y así de perderla trato:
 acaba el juego, traidor,
 dame la muerte en barato.
- AMÓN. *Infierno*, ya no de fuego
 pues *helado* me atormentas,
sierpe, monstruo, vete luego.
- TAMAR. El que pierde sufre afrentas
 porque le mantengan juego:
 mantenme juego, tirano
 hasta acabar de perder
 lo que queda. Alza, villano,
 la mano: quítame el ser
 y ganarás por la mano.
- AMÓN. ¿Viose tormento como este?
 ¡Hola! ¿No hay ninguno ahí?
 ¿Qué desatino es aqueste?
 (*Llega[n] Eliaz[e]r y Jonadab*)
- ELIAZ[E]R. Señor...
- AMÓN. Echadme de aquí
 esta *víbora*, esta *peste*.
- ELIAZ[E]R. ¿Víbora y peste? ¿Qué es della?
 Llevadme aquesta mujer,
 cerrad la puerta tras ella.
- JONADAB. [*Aparte*] (*Carta Tamar vino a ser,
 leyóla, y quiere rompella*).
- AMÓN. Echadla en la calle.
- TAMAR. Así
 estaré bien; que es razón,
 ya que el delito fue aquí,
 que por ellas de un pregón
 mi deshonra contra ti.
- AMÓN. Voyme por no te atender. (*Vase.*)
- JONADAB. ¡Extraño caso, Eliaz[e]r!
 ¿Tal odio tras tanto amar?
- TAMAR. Presto, villano, has de ver
 las venganzas de Tamar (vv. 989-1073)¹⁸.

¹⁸ Las cursivas son nuestras.

Según se acaba de leer, el amor de Amón, su deseo por Tamar, que incluso se habían convertido en una enfermedad, una abulia que le había quitado las ganas de vivir, ya no existe. Ahora, en pleno trastorno de ansiedad por estrés postraumático, altera la imagen de la mujer de la que había estado tan enamorado. No la reconoce: se convence de que Tamar lo había halagado, había actuado de manera falsa e hipócrita para llevarle hasta el *non plus ultra*, 'obligándole' a violarla, de manera que David impusiera un casamiento que devolviera la aceptación social de su hija deshonrada. Escribe Álvarez Sellers [1997: III, 760]:

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 por no verla ni oírla.

La hipocresía es la culpa mayor que Amón atribuye a Tamar: en los vv. 989-993 el Príncipe utiliza sintagmas que destacan su ambivalencia: «veneno en taza dorada,/ sepulcro hermoso de fuera,/ arpía que en rostro agrada/ siendo una asquerosa fiera»; y más adelante «fruta de sodoma horrible,/ en la médula carbón/ si en la corteza apacible» (vv. 1001-1003); en el verso 1003 destaca el término «sodoma», un toponimo sustantivizado, empleado aquí para comparar a Tamar con un receptáculo de los peores vicios y nefandeces. Nótese también que Amón, acude una vez más al campo semántico de lo tóxico, en el verso ya citado «veneno en taza dorada» y, en el v. 990, «ponzoña mirando arrojás». En los vv. 1017-1018, Amón dice: «¡Quién, por no verte y no oírte,/ sordo quedara y sin ojos!»: la sordera que Amón anhela recuerda al áspid que el mismo Príncipe mencionaba, con una intención completamente opuesta, en el v. 943, y es notorio que el áspid es una serpiente sorda. En la invectiva aparece otra serpiente, esta vez fabulosa, el basilisco, que tenía el poder de matar con una simple mirada, que a su vez remite al campo semántico de los ojos y, *a latere*, a la ceguera invocada por el Príncipe. El basilisco no es el único animal fabuloso que aparece en este fragmento: de hecho, en el v. 992 se menciona la arpía, que en la mitología griega inicialmente se le representaba como una hermosa mujer alada cuyo cuerpo era el de una ave de rapiña: «arpía que en rostro agrada/ siendo una asquerosa fiera», vv. 992-993. Por lo tanto hasta aquí aparecen dos serpientes, una real y otra mitológica; a estos dos hay que añadir la «víbora» del v. 1058, que se empareja, en una diptología casi sinónima, con «peste». Estas tres clase de serpientes están cifradas en la «sierpe» del

verso 1046; considérese la enorme carga simbólica que este animal conlleva y que, en este contexto específico, no puede ser sino negativo: de hecho va asociado a la palabra «monstruo».

Sin embargo, en la retahíla de injurias que Amón vomita sobre una aniquilada Tamar, el recurso privilegiado es la antítesis, precisamente porque es el más apto para expresar la supuesta hipocresía de la doncella: «Infierno, ya no de fuego/ pues helado me atormentas», vv. 1044-1045. Este «infierno», aunque «helado», remite al «carbón» del v. 1002.

La réplica de Tamar a la invectiva del enfurecido Amón es débil: hace hincapié sobre una serie de metáforas relativas al juego de naipes. Sin duda es mucho menos estructurada y eficaz desde el punto de vista retórico: probablemente esta debilidad tiene el propósito de expresar el estado de impotencia física y mental de la Princesa.

Lo único que consigue Tamar es quedarse: a pesar de las repetidas ‘invitaciones’ de Amón a que salga de su aposento, las órdenes a sus criados para que la echen, ella se queda. Le pide a su medio hermano que le dé la muerte porque: «Resto hay de la vida, ingrato;/ pero es vida sin honor,/ y así de perderla trato:/ acaba el juego, traidor,/ dame la muerte en barato» (vv. 1039-1043). Finalmente, será él quien tendrá que irse para no verla ni oírla. Así que no podrá oír las últimas palabras de Tamar: «Presto, villano, has de ver/ las venganzas de Tamar» (vv. 1072-1073). Los criados se preguntan cómo tanto amor pudo convertirse en un odio tan profundo. Así se cierra el primer cuadro de la segunda jornada.

Tamar vuelve a aparecer bien entrado el segundo cuadro. La acotación del v. 1153+ reza: «Sale Tamar, llorando». A pesar de sus lágrimas y de la turbación de su ánimo, la doncella pronuncia un discurso de 105 versos, que cumple con todos los requisitos del *ars rethorica*, sin que esta construcción de corte judicial afecte su capacidad de ‘mover los ánimos’:

TAMAR.	Gran monarca de Israel, descendiente del león que, para vengar injurias, dio ayuda al nuevo Jacob; si lágrimas, si suspiros, si mi compasiva voz si delito y menosprecio te mueven a compasión, y cuando aquesto no baste, ni el ser hija tuya yo,
--------	---

a que castigues te incita
al que tu sangre afrentó:
por los ojos vierto el alma,
luto traigo por mi honor,
suspiros al cielo arrojé,
de inocencia vengador.
Cubierta está mi cabeza
de ceniza; que un amor
desatinado, si es fuego,
solo deja en galardón
cenizas que lleva el aire;
mas, aunque cenizas son,
no quitan la mancha de honra,
sangre sí, que es buen jabón.
La mortal enfermedad
del torpe príncipe Amón
peste de mi honra ha sido,
su contagio me pegó.
Que le guiasse mandaste
alguna cosa a sabor
de su villano apetito:
¡ponzoña fuera mejor!
Sazonele una sustancia;
mas las sustancias no son
de provecho, si se oponen
accidentes de pasión.
Estaba el hambre en el alma,
y en mi desdicha guisó
su desvergüenza mi agravio:
sazonole la ocasión;
y sin advertir mis quejas
ni el proponelle que soy
tu hija, Rey, y su hermana,
su estado, su ley, su Dios,
echando la gente fuera,
a puerta cerrada entró
en el templo de la fama
y sagrado de mi honor.
Aborrecíome ofendida:

no me espanto; que al fin son
enemigas declaradas
la esperanza y posesión.
Echome injuriosamente
de su casa el violador,
oprobios por gustos dando:
¡paga, al fin, de tal señor!
Deshonrada, por sus calles
tu corte mi llanto vio:
sus piedras se compadecen,
cubre sus rayos el sol
entre nubes, por no ver
caso tan fiero y atroz:
todos te piden justicia,
¡justicia, invicto señor!
Dirás que es Amón tu sangre:
el vicio la corrompió.
Sángrate della, si quieres
dejar vivo tu valor.
Hijos tienes herederos,
semejanza tuya son.
Ea, sangre generosa
de Abraham, que su valor
contra el inocente hijo
el cuchillo levantó:
uno tuvo, muchos tienes,
inocente fue, Amón, no.
A Dios sirvió así Abraham,
así servirás a Dios.
Véncete, Rey, a ti mismo:
la justicia a la pasión
se anteponga, que es más gloria
que hacer piezas de un león.
Hermanos, pedid conmigo
justicia, bello Absalón,
un padre nos ha engendrado,
una madre nos parió.
A los demás no les cabe
de mi deshonra y baldón

sino sola la mitad:
 mis medios hermanos son.
 Vos lo sois de padre y madre:
 entera satisfacción
 tomad, o en eterna afrenta
 vivid sin fama desde hoy.
 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. (1154-1259).

Se lamenta no poder detenerse sobre la magnífica estructura retórica de la oración, pero sí se puede apuntar que el largo parlamento de Tamar está construido siguiendo el molde de la oración jurídica formulado por Marco Tulio Cicerón en la obra *Partitiones Oratoriae*: según el filósofo, dicho tipo de oración tenía que articularse en cuatro segmentos: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Y al leer detenidamente el texto destaca dicha estructura cuatripartita: el *exordium* ocupa los versos 1154-1177, mientras que la *narratio* se explaya desde el v. 1178 hasta el 1209; la *argumentatio* es la parte más reducida, ocupando los vv. 1210-1237; finalmente la *peroratio* se desarrolla entre el v. 1238 y el 1259.

Se trata de un discurso magnífico y conmovedor que apela a la parte más íntima del alma de quienes la están escuchando. Particularmente contundente resulta la parte final: «Padre, hermanos, israelitas,/ cielos, astros, luna, sol,/ brutos, peces, aves, fieras,/ elementos cuantos sois», una ‘recolección’ que prescinde de la ‘diseminación’, en la que brilla la *enumeratio* que en muchas y distintas formas es muy recurrente en la dramaturgia don Pedro: «cielos, astros, luna, sol,/ brutos, peces, aves, fieras».

Desgraciadamente, los que la están escuchando son hombres y no les importa de lo acontecido a Tamar o, mejor dicho, de lo que Amón le hizo a Tamar. No les importa su rabia, su dolor, sus heridas, su vergüenza. Lo que les importa es en qué manera este *acontecimiento* puede afectar las relaciones personales y, en consecuencia, los *affaires* de la casa real. De nadie de la familia llega una caricia o una palabra de consuelo. David se limita a unos pocos versos:

Alzad, mi Tamar, del suelo.
 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? (vv. 1260-1269)¹⁹.

El Rey nombra a Tamar solo de manera incidental: su atención está focalizada en sí mismo, en los efectos que todo ello provoca en su ánimo, en la actitud que tendrá que mantener con Amón. Pero ninguna *empháteia* hacia su hija. Absalón su mismo hermano, hermano de padre y madre, le dice:

Amón es tu hermano y sangre;
a sí mismo se afrentó:
puertas adentro se quede
mi agravio y tu deshonor.
Mi hacienda está en Efraín,
granjas tengo en Balhasor,
casas fueron de placer,
ya son casas de dolor.
Vivirás conmigo en ellas,
que mujer sin opinión
no es bien que en la corte habite
muerta su reputación.
Vamos a ver si los tiempos
tan sabios médicos son
que con remedio de olvidos
den alivio a tu dolor (vv. 1274-1289).

Absalón encuentra la solución perfecta: Tamar tiene que abandonar Jerusalén e irse a vivir en la hacienda que él tiene en Balhasor, dado que una mujer deshonrada no puede vivir en la corte. El tiempo, dice Absalón, aliviará su dolor. Tamar, quien

¹⁹ Confróntense estos versos con los que el rey David había empleado para saludar a su hija que le acogía a su vuelta a Jerusalén: «Y tú no te retires, Tamar mía/ que he dejado el postrero/ tu abrazo, ¡ay mi Tamar!, porque no quiero/ que el corazón en gloria tan precisa,/ viendo que otro le espera, me dé prisa» (vv. 30-34).

ha entendido que allí no encontrará justicia, accede sin pestañear: «Bien dices: viva entre fieras/ quien entre hombres se perdió;/ que, a estar con ellas, es cierto/ que no muriera mi honor» (vv. 1290-1293). Los personajes se mueven en un contexto social tan centrado en valores masculinos que la víctima se convierte en carníface y viceversa. Paradójicamente, David irá al aposento de Amón para perdonarle y, al fin, consolarle, mientras que Tamar, cuya existencia social ha sido borrada, está obligada a marcharse.

La princesa vuelve a aparecer en el tercer cuadro de la misma jornada. La escena se sitúa en Balhasor, en las posesiones de Absalón, donde se celebra la fiesta del esquilmo. El Príncipe ha invitado allí al Rey y a todos su hermanos. David no puede asistir a la fiesta y, a regañadientes, ha dejado que Amón fuera con su hermano, pero se ha quedado intranquilo porque teme que Absalón le pueda hacer daño a su hermanastro.

La Tamar que aparece en Balhasor es una mujer atemorizada, llena de vergüenza y lleva la cara tapada; los pastores le dicen «hermosa» y ella replica: «Aunque hermosa me llamáis,/ tengo una mancha afrentosa;/ si la veo he de llorar» (vv. 1571-1573). Pero los pastores le requieren que se mire en las aguas; Tamar, en un ímpetu anti-narcisista, rehúsa porque teme que las aguas le devuelvan el reflejo de una mujer deshonrada y contesta «Si agua esta mancha quitara,/ harta agua mis ojos dan/ sólo a borralla es bastante/ la sangre de un desleal» (vv. 1586-1589)». Uno de los pastores le insiste: «No vi en mi vida tal muda:/ miel virgen afeitada acá;/ que ya hasta las caras venden/ postiza virgindad./ ¿Son pecas? TAMAR (*Aparte*) Pecados son» (vv. 1590-1594).

Mientras tanto, llegan los príncipes acompañados por Jonadab. Amón se fija en la bella pastora que lleva su cara encubierta; se acerca a ella, la requiebra e insiste a que se destape: «Yo, serrana, estoy picado/ de esos ojos lisonjeros/ que deben de ser fulleros²⁰/ pues el alma me han ganado» (vv. 1778-1781). A pesar de las reiteradas peticiones de Amón, la princesa se niega a descubrirse la cara, hasta cuando es el mismo hermanastro quien se la destapa y, con horror, descubre que se trata de Tamar:

[AMÓN]. ¡Ay cielos! ¡Monstruo! ¿Tú eres?
 ¿Quién los ojos se sacara
 primero que te mirara,
 afrenta de las mujeres?

²⁰ *Fullero*, «jugador de naipes y dados, muy astuto y diestro, que con mal término y conocida ventaja, gana a los que con él juegan, haciendo pandillas y jugando con naipes y dados falsos o compuestos» [*Autoridades*, 1732: III, *sv*], remite al v. 1029: «Táhur de mi honor has sido», dirigido por Tamar a Amón; según *Autoridades*, 1739: VI, *sv*, *tahur* significa «El que continúa mucho las casas de juego o es muy diestro en jugar. Tomábase en lo antiguo por el que jugaba con engaños y trampas odoblesces, para ganar a su contrario»

Voyme y pienso que sin vida,
que tu vista me mató.
No esperaba, ¡cielos!, yo
tal principio de comida.
(Vase)

TAMAR. Peor postre te han de dar,
bárbaro, crüel, ingrato,
pues será el último plato
la venganza de Tamar.
Amón, ya ha llegado el día
en que tu muerte has de ver,
que agraviada una mujer... (vv. 1814-1828).

Mientras Tamar pronuncia estas palabras, Absalón acaba de dar las indicaciones para que se cumpla el asesinato de Amón:

(Dentro ABS[ALÓN].)
ABSALÓN. La comida has de pagar
dándote muerte, villano.
[Dentro]
AMÓN. ¿Por qué me matas, hermano?
[Dentro]
ABSALÓN. Por dar venganza a Tamar.
(Descúbrese una mesa con un aparador de plata, y los
mantales revueltos, AMÓN echado sobre ella con una ser-
villeta, ensangrentado)
Para ti, hermana, se ha hecho
el convite: aqueste 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.
Caliente está; tú, vengada,
fácil la puedes sacar.
A Gesur huyendo voy,
que es su rey mi abüelo y padre
de nuestra injuriada madre.

TAMAR. Gracias a los cielos doy,
que no lloraré desde hoy
mi agravio, Absalón valiente.

La Tamar sedienta de sangre y de venganza encuentra paz, aunque provisional, solo cuando, habiendo sido vengada, tras el asesinato de Amón por parte de Absalón, reza: «Ya podré mirar la gente/ resucitando 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» (vv. 1850-1857).

Así que, cuando Absalón la invita a beber la sangre de Amón, Tamar no vacila. Afirma Álvarez Sellers [1997: III, 776]: «Esta escena nos revela un aspecto insólito de la princesa: su vampirismo; solo bebiendo la sangre de Amón quedará satisfecha, solo beber su sangre le ha devuelto el ser social, la honra y la vida».

No cabe duda de que es en la segunda jornada, la jornada central y la más importante, la jornada del *nudo* de los acontecimientos, donde el personaje de Tamar se despliega y llega a su plena madurez. En esta parte del texto, además, se aclara una *quaestio* que es una de las estructuras portantes de esta tragedia: el papel de Absalón en relación con su hermana. Como se citó *supra*, Rodríguez Cuadros [1989: 69-70], haciendo hincapié en los versos «Aunque su muerte sintiera/ me holgara verte en su trono/ que, en efecto, tú y yo hermanos/ de padre y madre somos» (vv. 219-222), supone una complicidad entre los dos hermanos y que su «clara implicación en la conspiración absaloniana es evidente, antes de verse injuriada por su hermano». Según la opinión de la ilustre estudiosa, por lo tanto, Tamar desde el principio confabula con su hermano para destronar a David y se sirve de Absalón para vengarse de Amón. En realidad, según la lectura que se ha propuesto hasta aquí, es más evidente lo contrario: es Absalón quien se aprovecha de la violación de la que ha sido víctima Tamar para proclamar el derecho de vengar a su hermana y matar a Amón, quien no es solo quien ha deshonrado a su propia carne y sangre, sino que es sobre todo un importante obstáculo entre él y el trono de Israel.

El asesinato de Amón es solo el primero de una serie de eventos que tendrían que convertirlo en Rey. Incluso la rebelión en contra de David se explica desde este punto de vista: el Rey no merece ni fidelidad ni afecto, porque ha desatendido sus deberes de padre perdonando a Amón y desterrando a Tamar. El que construye Absalón es un juego de espejismos en el que la realidad es el exacto opuesto del que parece: es Absalón quien instrumentaliza la violación padecida por su hermana para poner en marcha su proyecto de ambición y de revuelta. El mismo texto resulta revelador en

este sentido: en la segunda jornada, cuando Tamar acaba de despedirse, en un aparte Absalón reza: «Incestüoso, tirano,/ presto cobrará Absalón,/ quitándote el reino y vida/ debida satisfacción» (vv. 1295-1297). Su intención de venganza y rebelion se revela claramente en el texto, aunque no a los otros personajes. E inmediatamente después de decirle a Tamar «*Para ti*, hermana, se ha hecho/ el convite; aqueste plato,/ aunque de manjar ingrato,/ *nuestro* agravio ha satisfecho» (vv. 1834-1838)²¹. Para justificar la rebelión que prepara en contra de David dice «nuestro agravio» (v. 1837), atrayendo a su hermana en un restringido e hipócrita círculo de afecto, agradecimientos y propósitos.

Así que, mientras Absalón se prepara para viajar a Gesur, donde vive su abuelo que lo acogerá, dice, de manera muy rápida y tajante: «Heredar el reino trato» (v. 1858); Tamar le contesta con una expresión llena de ternura: «Guíente los cielos bellos» (v. 1859). Y Absalón, al que hay que imaginarse ya *con el pie en estribo*, o ya en calle polvorienta, sin despedirse, sin una palabra de cariño, dice: «Amigos tengo, y por ellos/ como dijo Teuca ayer,/ todo Israel me ha de ver/ en alto por los cabellos» (vv. 1860-1864). El acto se cierra con el *planctus* de David, informado por Adonías y Salomón de la muerte de Amón.

A principios de la tercera jornada, que se desarrolla a distancia de dos años de la segunda, gracias a una estratagema urdida por Joab, Semey, Jonadab, Aquitofel y Teuca, David otorga su perdón a Absalón. El Príncipe vuelve a Palacio, pero su ambición no se ha placado: de acuerdo con Aquitofel prepara la rebelión contra David. La acción dramática de la tercera jornada se centra, de hecho, en este tema. Es muy significativo, además, el hecho de que la última actuación de Absalón en Jerusalén, cumplida, bajo consejo de Aquitofel, para cortar definitivamente las relaciones con su padre, es la de ordenar a sus soldados que violen a las concubinas del rey en la plaza pública. Se trata de un gesto extremo que replica e hiperboliza el estupro padecido por su hermana que, finalmente, dota la obra con un una solapada estructura circular.

La presencia de Tamar en el acto final es muy reducida, ciñéndose solo a dos apariciones; la primera es en el segundo cuadro (vv. 2385-2487), cuando, al mando de unos soldados, se encuentra con Teuca y Jonadab; al reconocer al criado muestra cuánto su índole ha cambiado: no solo no se ha extinguido su sed de venganza, dado que nada más ver a Jonadab manda prenderle y matarle, sino que resulta ser mucho más dura. Se ha convertido en una verdadera *virago* y su función en este contexto es la de informar que:

²¹ Las cursivas son nuestras.

Mucho gusto me has dado
 en decir que quedó reconciliado
 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.
 Sus órdenes espero
 en el Hebrón, ceñido el blanco acero,
 la gente de Gesur capitaneando,
 con las tribus que ya se van juntando;
 aunque la fama diga
 que mi pasada ofensa a esto me obliga (vv. 2406-2419).

Merece la pena subrayar el hecho de que en este fragmento, denso de palabras propias de los campos semánticos de la paz y de la guerra, Tamar pretende dejar bien claro que su involucramiento al lado de Absalón, «[sol] que da rayos más bellos/ con el crespó esplendor de sus cabellos» (vv. 2486-2487), en el alzamiento en contra de David no se debe a su «pasada ofensa». Su único *motus* de afecto es para Aquitofel, «¡Aquitofel, amigo!» (v. 2442), quien es portador de una carta de Absalón para ella.

La segunda y postrera vez que la Princesa aparece (vv. 3178-3193), Absalón está ya muerto, atravesado por tres golpes de lanzas después de pender «de sus cabellos asido,/ teniendo por patria el viento», (vv. 3130-3131), tal y como le había vaticinado Teuca²².

Tamar dirige a los que rodean el cadáver unas palabras rigurosas y al mismo tiempo sumamente conmovedoras:

Cruelles hijos de Israel,
 ¿qué estáis mirando suspensos?
 Aunque merecido tengan
 este castigo los hechos
 de Absalón, ¿a quién, a quién
 ya no le enternece verlo?
 Cubridle de hojas y ramos,
 no os deleitéis en suceso

²² Véanse Campbell [2002] y Dixon [1984].

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. (vv. 3178-3193).

Acto seguido Tamar sale del escenario por última vez, acompañada por Teuca. Es muy significativo por lo que atañe la configuración dramático-textual de la tragedia que en el acto del desenlace, Tamar, si se exceptúa la carta que le manda Absalón, no tenga ninguna interacción con los miembros de su familia, que parece haberse olvidado de ella. Cuando Absalón vuelve a Jerusalén, porque David le ha concedido su perdón, nada más verle su padre le dice: «Por Tamar no te pregunto/ por no despertar en esta/ ocasión algún rencor» (vv. 2212-2214). Tamar tiene que desaparecer porque sigue siendo considerada la culpable, un motivo de deshonor y enfrentamiento. Todo ello, junto al hecho de que en las fuentes Tamar no esté presente en el tramo final de la *fabula*, siendo esta totalmente calderoniana, lógicamente limita su posibilidad de exposición en el tercer acto.

Habrà, entonces, que leer de nuevo *Los cabellos de Absalón* apuntalando las notas y argumentos bosquejados hasta aquí.

Dejando ahora de lado las caracterizaciones del personaje Tamar, y desplazando el análisis al punto de vista que atañe la organización dramaturgica, es innegable la función de Tamar como nudo dramático ineludible en el armazón de la tragedia. Su violación representa el detonador que hace estallar las tensiones afectivas y el afán para el poder en la casa de David.

La paz, la tranquilidad, la serenidad, aparentes, de las relaciones entre los hermanos es muy frágil y Tamar parece actuar de manera que no haya roces entre el Rey y sus hijos y entre ellos mismos.

Según cuentan las Sagradas Escrituras, David tuvo decenas de hijos e hijas, entre legítimos e ilegítimos. En la pieza calderoniana, según se acaba de apuntar, aparecen cuatro hijos varones Amón, el primogénito, hijo de David y de Ahinoam, Salomón, secondogénito, hijo de David y Betsabea, quien finalmente herederá el trono de Israel, Absalón que era su tercer hijo, nacido como Tamar de la unión con Maaca, y Adonías, cuarto hijo de David, que este tuvo de Agghit y que desempeña en la pieza

un papel del todo marginal y anodino; todos y cada uno de ellos tienen aspiraciones, más o menos lícitas, al trono de Israel.

Cuando Amón fuerza a su media hermana, el equilibrio entre los varones de la familia, tan cuidado por la misma Tamar, se infringe y la tragedia se convierte en un acontecimiento inevitable. Ateniéndonos a la terminología aristotélica, es más que plausible afirmar que la violación de Tamar constituye la *peripecia trágica*, o sea el cambio en la *fabula* de la dicha a la desdicha, que no involucra a un personaje único, Tamar, sino toda la casa de David.

Sin embargo, esta función de detonador de la tragedia no es la única desempeñada por Tamar. Para apuntar la relevancia del personaje en la construcción dramática calderoniana se ha estudiado el texto con mucho detenimiento y se han registrados unos datos que han confirmado, incluso a nivel del entramado léxico, la importancia de la princesa de Israel. Quien, dicho sea de paso es la única figura femenina entre las *dramatis personae* de primer plano. Se proponen a continuación varias tablas en las que se presentan las diferentes tipología de datos.

Tabla 2

Los cabellos de Absalón	
Estructura de la obra	
Número de jornadas	3
Total versos	3231
Jornada I	988 vv.
Jornada II	935 vv.
Jornada III	1308 vv.
Total acotaciones	319
Fragmentos en prosa	0

En la tabla anterior se propone la el número de versos por jornada, la cifra total de las acotaciones y de los fragmentos en prosa.

Tabla 3

Intervenciones de los personajes				
Personajes	Versos completos	Versos partidos	Intervenciones	Densidad de palabra
Rey David	611	74	114	5,68
Absalón	484	51	101	5,03
Tamar	434	49	95	4,82
Amón	391	72	118	3,61

En la tercera tabla se muestra un recuento de las intervenciones, o sea de los parlamentos, de los personajes más importantes, el número de versos totales pronunciado por cada uno de ellos, comprendiendo los versos completos y los partidos, y finalmente el dato que se refiere a la densidad de palabra, o sea el coeficiente que se obtiene dividiendo el número de versos de cada personaje entre el número de sus réplicas²³.

Los resultados que atañen a la densidad de palabras de los distintos personajes se acercan más al teatro de la *Generación del 80* que a los de la comedia nueva propiamente dicha que, mediamente, se sitúan alrededor de tres. Eso depende del hecho de que el número de personaje de primer plano en *Los cabellos de Absalón* es relativamente bajo y que la mayoría de versos está repartida entre ellos, a saber: el rey David, Absalón, Tamar y Amón. Es evidente que cuanto más alta sea la densidad de palabra más relevante es el papel del personaje. Y como se desprende de la tabla la densidad de palabra de Tamar es de 4,82, lo que la coloca en la respetable posición de tercera entre los personajes de primer plano. En particular, la princesa de Israel pronuncia en total aproximadamente 500 versos repartidos en 95 intervenciones (44 en la primera jornada, 35 en la segunda y 16 en la tercera) en un texto compuesto por 3231 unidades métricas. Desde luego, se trata de un cálculo forzosamente viciado por la dificultad de computar los versos partidos; sin embargo, por lo que se refiere a los versos pronunciados por Tamar se puede establecer un porcentaje aproximado del 14,20%.

²³ Véase Hermenegildo [2001: 139].

Tabla 4

Presencia efectiva / presencia evocada				
Personajes	Acotaciones	Mención por otros personajes	Apóstrofes	Automención
Rey David	17	13	4	2
Absalón	16	50	22	4
Tamar	10	40	14	3
Amón	8	34	20	0

En la cuarta tabla se han considerado, además, dos distintos tipos de presencia: una efectiva y una evocada. Por lo que se refiere a la presencia efectiva se acaba de decir que Tamar interviene directamente en 95 parlamentos; por lo que se refiere a su evocación en las intervenciones de otros personajes, se registran 40 ocurrencias; las apóstrofes son 14. En tres ocasiones, además, la princesa de Israel se automenciona, hablando de sí en tercera persona.

Véase también la sinopsis de la comedia: cuando Tamar aparece en uno de los cuadros, en el sentido clásico del término, su nombre está marcado en negrita: Tamar aparece en 5 cuadros de la primera jornada, 6 de la segunda, 3 de la tercera por un total de 14 casos.

En el conjunto de personajes que se han definido «de primer plano», la del rey David es la figura más previsible: cuando Amón llega temeroso y avergonzado, llamando a David «amoroso» (v. 1338) y «piadoso» (v. 1343) padre, este no tiene fuerzas para castigarlo y lo perdona por amor, pero también por el peso del pasado: ve actualizada en la falta de su hijo la suya propia: la relación pecaminosa con Betsabé y el asesinato calculado del marido de esta, Urías, y su conciencia de culpa es más fuerte que el rigor que debe al rango. Recuerda, además, que Dios perdonó sus pecados de adulterio y homicidio porque se arrepintió, y así, él quiere en ese trance ser un Dios en miniatura, y perdona a Amón. David es una figura hierática y precisamente por este motivo estática, un padre bondadoso, incluso demasiado si consideramos el hecho de que estamos en un contexto veterotestamentario [Sirias: 1987; Foss: 2016]; nunca muestra un destello que pueda sorprender a las *dramatis personae* y a los espectadores. Los personajes que incluso a distancia de siglos siguen cautivando a lectores y espectadores son los *malos* o, por lo menos, los que tienen matices insanos en su personalidad: Absalón, ambicioso, presumido, consciente de su hermosura, decidido a vengar

la ofensa procurada a su hermana; pero, tampoco hay que olvidar que su venganza es funcional a deshacerse de Amón, primogénito y legítimo heredero del trono de Israel y que, por este motivo, no vacila en declarar guerra a su mismo padre. Amón, concupiscente e incestuoso, quien tras violar a su media hermana la echa despiadadamente de su aposento; Tamar, inocente y seductora al mismo tiempo, traumatizada y marcada para toda la vida por la deshonra que le ha infligido su medio hermano, que se convierte en una obsesión.

En conclusión, en esta poderosa tragedia, Calderón no tuvo que preocuparse de añadir a una *fabula*, lejana en el tiempo y en el espacio, elementos novedosos; esta antigua historia bíblica ya poseía todos los aspectos necesarios para cautivar la atención del público del siglo XVII: amor familiar, incesto, sed de poder y de venganza, sangre, muerte y destino.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1997]: «*La venganza de Tamar*, (Escrita en 1621. Publicada en 1634). Tirso de Molina. *Los cabellos de Absalón* (1634). Pedro Calderón de la Barca», en *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger («Teatro del Siglo de Oro-Estudios de Literatura», 33-35), vol. III, pp. 713-804.
- ARELLANO, Ignacio [2003]: «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura 75-76), vol. II, pp. 21-34.
- [2009]: «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, II, pp. 15-50.
- [2011]: «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera. Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións, vol. I, pp. 19-34.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo [2010]: «Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los*

- Siglos de Oro*, ed. A. González, S. González y L. von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana, / AITENSO, pp. 439-450.
- BENABU, Isaac [2017]: «Teoría y práctica sobre la construcción del héroe trágico en una comedia de asunto bíblico: *Los cabellos de Absalón* de Calderón», en *Religious and Secular Theater in Golden Age Spain. Essays in Honor of Donald T. Dietz*, eds. S. Paun de García y D.R. Larson, New York, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Oxford, Viena, Peter Lang, pp. 105-111.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1968]: *Los cabellos de Absalón*, ed. H. F. Giacomani, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina.
- [1973]: *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford / New York, Pergamon Press.
- [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos castellanos», Nueva serie, 16).
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro Calderón*. Enlace: <http://calderondigital.unibo.it/record/929> (fecha de consulta: 25 de febrero de 2021).
- CAMPBELL, Ysla [2002]: «Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. J. María Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón. Madrid, Castalia, pp.125-131.
- [2004]: «Comida y violencia en *Los cabellos de Absalón*», *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, ed. S. Poot Herrera. Yucatán, México, Instituto de Cultura de Yucatán, vol. III, pp. 219-237.
- [2005]: «Absalón ¿un personaje maquiavélico anticristiano?», en *Estudios de teatro español y novohispano (Actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 septiembre de 2003)*, eds. M. Romanos, X. González y F. Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Facultad de Filosofía y Letras), pp. 285-291.
- DIXON, Victor [1976]: «El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio angloamericano*, ed. H. Flasche, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 84-98.
- [1984]: «Prediction and its Dramatic Function in *Los cabellos de Absalón*», en *Golden Age Studies in Honour of A. A. Parker*, ed. M. McKendrick, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI: 3, pp. 301-316.
- EDWARDS, Gwynne [1971]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: A Reappraisal», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, pp. 218-238.
- [1973a]: «Introduction» a *Los cabellos de Absalón*, ed. G. Edwards, Oxford / New York, Pergamon Press, pp. 1-33.

- [1973b]: «Sobre la transmisión del texto de *Los cabellos de Absalón*» *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVI, pp. 109-120.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Iván [2003]: «La razón de estado en *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, LV: 1, pp. 109-127.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>; (fecha de consulta: 17 de noviembre de 2020).
- FISCHER, Susan L. [1976]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: a metatheater of unbridled passions», *Bulletin of the Comediantes*, XXVIII, pp. 103-113.
- [1987]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón* and the Semiotics of Performance», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX: 2, pp. 225-244.
- FOSS, Emily [2016]: «Piedad, Rigor, and Kabbalah in Calderón's *La vida es sueño* and *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, LXIX: 1, pp. 131-158.
- GIACOMAN, Helmy Fuad [1967]: «Estudio interpretativo» a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1968]: *Los cabellos de Absalón*, ed. H. F. Giacomán, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, pp. iii-86.
- [1971]: «El rey David en *Los cabellos de Absalón de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII, pp. 39-43.
- Gordon, Mike [1980]: «Calderón's *Los cabellos de Absalón*: The tragedy of a Christian king», *Neophilologus*, LXIV: 3, pp. 390-401.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [1986]: *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac (Maryland), «Scripta Humanistica», 25.
- HILBORN, H. Warren [1938]: *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press.
- HERMENEGILDO, Alfredo [2001]: *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- HOLZINGER, Walter [1978]: «Imagistic Patterns and Techniques in Calderón's *Los cabellos de Absalón* and its indebtedness to Tirso's *La venganza de Tamar*», *Neophilologus*, LXII, pp. 234-239.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie [2015]: «Hacia una lectura estética de la reconstrucción temporal de la historia bíblica en *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, ed. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Aix-en-Provence, PUP. Enlace: <https://books.openedition.org/pup/4571#> (fecha de consulta: 21 de enero de 2021).
- KESEN DE QUIROGA, Nelly: [2003] «La construcción del personaje trágico en dos dramas de Calderón: *La cisma de Ingalaterra* y *Los cabellos de Absalón*», en *Calde-*

- rón 2000. *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. I. Arellano. Kassel, Reichenberger («Estudios de Literatura», 75-76), vol. II, pp. 259-268.
- O'CONNOR, Patricia K. [1983]: «*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», en *Calderón. Actas del primer congreso sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. III, pp. 1309-1317.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J. [2017]: «En torno a la idea de juego a partir de dos escenas de Calderón», *Anuario calderoniano*, X, pp. 199-217.
- PARKER, Alexander Agustin [1966]: «The Father-Son Conflict in the Drama of Calderon», *Forum for Modern Language Studies*, II, pp. 99-113.
- [1987]: «Segismundo's Tower: A Calderonian Myth», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, pp. 247-256.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe [2007]: «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», en *Sexo, poder y justicia en la comedia española (Cuatro calas)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 85-104.
- [2001]: «La atribución del tercer acto de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo», en *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas de Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma (Parma, 7-8 de mayo de 2001)*, ed. L. Dolfi y E. Galar, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos / Universidad de Navarra, pp. 215-236.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1962]: *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímile, Madrid, Gredos, 3 vols.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha [1979-1891]: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberger, vol. I.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Introducción crítica» a CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos castellanos», Nueva serie, 16), pp. 13-130.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1994]: «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, eds. J. María Ruano de la Haza y J. J. Allen, Madrid, Castalia, pp. 247-607.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1977]: «En torno al sentido trágico de *Los cabellos de Absalón*», *Segismundo*, XI: 1-2, 1977, pp. 155-170.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique [1998]: «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana», *Anuario de estudios Filológicos*, XXI, pp. 329-352.

- SÁEZ, Adrián J. [2013]: «Entre el deseo y la realidad: Aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI: 2, pp. 606-627.
- [2015]: «De la privanza en Calderón: *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*», *Bulletin of Spanish Studies*, XCII: 2, pp. 167-177.
- SIRIAS, Silvio [1987]: «En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX: 2, pp. 259-271.
- VITSE, Marc [1998]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie recherche (Thèses et recherches, 17).