

LA VENGANZA DE TAMAR: COLABORACIÓN ENTRE TIRSO Y CALDERÓN.

Uno de los campos más desatendidos dentro del estudio del teatro español del Barroco es el de las comedias en colaboración. En el caso de Rojas Zorrilla y de Calderón, los profesores Mc Curdy y Sloman¹ han paliado en cierta medida esta situación, contribuyendo con aportaciones muy notables. Sin embargo, uno de los puntos centrales queda todavía por resolver. Me refiero a esas ocho comedias escritas por Tirso en colaboración con otros autores, a las que hace referencia Cotarelo en su conocida edición de la obra tirsiana².

Nuestro estudio se propone mostrar una vía de investigación para dilucidar, sobre bases metodológicas variadas y demostrables, qué tipo de rasgos de estilo deben ser tomados en cuenta para atribuir uno o varios actos a un autor o a otro, y en qué medida ello atañe al uso ulterior de los temas dramáticos escritos previamente en colaboración. Hemos escogido para ello una obra que sigue siendo considerada como creación de Tirso de Molina, y para la cual vamos a proponer una doble autoría, basada en un buen número de observaciones críticas. El hecho de proponer esta doble autoría aclara una serie de puntos oscuros que se derivan de la consideración de autoría única, y, al mismo tiempo, ofrece un cuadro de análisis capaz de establecer aspectos teóricos de carácter más general.

Como ha señalado atinadamente el profesor Ruiz Ramón, los estudiosos que se han detenido en **La venganza de Tamar** y en **Los cabellos de Absalón**, han tendido a ver la obra calderoniana como un desarrollo de la de Tirso³, ya que llama mucho la atención el que el tercer acto de **La venganza** haya sido retomado prácticamente íntegro por Calderón en **Los cabellos...**

Sabiendo que Calderón tiene especial tendencia a retomar en su madurez los temas dramáticos que había tratado en colaboración con otros autores en épocas más tempranas, como ha demostrado Sloman, y sabiendo que Tirso había escrito varias obras en colaboración hacia los años 1620-25, tal vez no esté de más preguntarse si **La venganza de Tamar** no será una de las obras en colaboración, y establecer qué argumentos y pruebas podemos presentar para ello.

1. Ver SLOMAN, A: **The dramatic Craftmanship of Calderón** y MC CURDY, R: **Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy** Albuquerque, University of New Mexico, 1958. En el Congreso Internacional de Madrid, 1981, sobre el Tricentenario de Calderón, el profesor Mc Curdy tenía prevista una ponencia sobre las obras en colaboración entre Rojas y Calderón, ponencia que no llegó a presentarse.

2. **Comedias de Tirso de Molina. Tomo II** Bailly-Bailliére, Madrid, 1907, pág XV. Ed, int, notas, Emilio Cotarelo.

3. RUIZ RAMÓN, F.: «El héroe trágico de Calderón en **Los cabellos de Absalón**» in **Estudios de teatro español clásico y contemporáneo** Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978.

Desde el punto de vista cronológico, no hay ningún problema. La fechación habitual de **La venganza** es hacia 1622. Como se sabe, Calderón había participado en esa fecha en los certámenes madrileños en honor a San Isidro, a los cuales también se presentó Tirso. Aunque la primera obra fechable de Calderón data de 1623, nada impide considerar que uno o dos años antes hubiera hecho sus primeras armas como dramaturgo, bien sólo, bien utilizando la frecuente costumbre introducida, según parece, por Mira de Amescua⁴, de las comedias de tres ingenios.

Por otra parte, resulta muy sorprendente constatar que nunca, en ningún otro caso, de todas las obras escritas en colaboración por Calderón, ya sea con Rojas Zorrilla, con Mira de Amescua, con Vélez de Guevara, jamás Calderón «robó» un acto entero a ningún otro dramaturgo. Lo que sí hizo fue aprovechar en gran medida el acto que él mismo había escrito. Como señala Albert Sloman «*he took over almost word for word a complete act of Tirso de Molina's La venganza de Tamar. No other example is known in Calderon's work of appropriation on this scale*»⁵.

Partiendo de la razonable hipótesis de que el tercer acto de **La venganza de Tamar** podría haber sido escrito por Calderón, vamos a ver qué tipo de argumentos se pueden presentar para apoyarla.

1. Disparidad métrica entre el tercer acto y los dos primeros.

	I acto	II acto	III acto	Porcentajes
Redondilla	47%	58,2%	23,4%	41,6%
Romance	11%	15,7%	41%	24%
Quintilla	40,3%	0	9,1%	16%
Octava real	0	16,2%	8,4%	8,3%
Décima	0	4,7%	18,2%	8,5%
Soneto	1,7%	4,8%	0	1,6%

Llama la atención el hecho de que la forma predominante del tercer acto sea el romance, en un porcentaje que es casi el doble del usado para la redondilla, cuando en los dos primeros actos el porcentaje de la redondilla es cuatro veces superior al del romance. Al mismo tiempo, la décima alcanza en el tercer acto una importancia casi igual a la de la redondilla. Ciertamente, hay una tendencia a que en el tercer acto de las comedias aumente el porcentaje de romances, pero, en el caso de Tirso, y de las comedias escritas en esos años 20-25, no hay ningún caso en que el aumento del romance para el tercer acto reduzca de forma drástica la redondilla. En **Antona García**, obra de hacia 1621-22, el porcentaje de romances y redondillas es este:

	I acto	II	III
Romance	30,2%	24,6%	46%
Redondilla	61,6%	55,1%	54%

4. Según señala James A. CASTAÑEDA, en su edición de **El esclavo del demonio**, Madrid, cátedra, 180.

5. SLOMAN, A.: Op cit, pág 94

En **La fingida Arcadía**, también en la misma época⁶, los porcentajes son:

	I acto	II	III
Romance	39%	29%	39,8%
Redondilla	53%	49%	32%

Estos son los dos casos en donde el aumento del romance es más fuerte y el descenso de la redondilla más acusado. Métricamente, nada se opone, en efecto, Tirso hubiera escrito también el tercer acto de **La venganza de Tamar**, pero eso nos daría índices por encima del punto más alto en un caso y por debajo del punto más bajo, en el otro. Sin embargo, sin compararnos la tipología métrica de **Amor, honor y poder**, obra que Calderón escribe en esas mismas fechas, tenemos un reflejo exacto del estilo métrico del tercer acto de **La venganza de Tamar**: el romance presenta un porcentaje global del 45,6%, la redondilla, un 23,1%, y el conjunto entre «copla real, quintilla y décimas» un total de 19,2% que corresponden muy aproximadamente al 18,2% de las décimas del tercer acto. De hecho, el estilo calderoniano de esa etapa de juventud se caracteriza por un uso de la décima mucho más acusado que el de la quintilla. Otra de las obras de Tirso, escrita hacia 1620, y que nos parece muy representativa de la tipología métrica de Fray Gabriel, en esa época, como es **El caballero de Gracia**, ofrece un porcentaje global que es muy similar al de los dos primeros actos de **La venganza de Tamar**, y muy distinto del tercer acto: un 47,9% de redondillas, un 15,5% de romances, un 11,4% de quintillas y un 4,6% de décimas, con un 10,6% para el conjunto de octavas reales, endecasílabos sueltos y soneto.

Por otra parte, el tratamiento de los tipos métricos del tercer acto de **La venganza de Tamar** coincide muy exactamente con el tratamiento calderoniano, y no con el tirsiano, en lo que atañe a su funcionalidad teatral, no sólo al porcentaje de uso. Sin embargo, antes de explicitar este punto, convendrá detenerse en otro de los aspectos en donde el tercer acto difiere radicalmente de los otros dos.

2. El tratamiento léxico del tercer acto difiere de Tirso y corresponde al modelo léxico calderoniano.

Todos los estudios de **La venganza de Tamar**, han señalado como una notable característica de la obra el cambio psicológico que se produce en Amón una vez que ha conseguido consumir su pasión incestuosa con Tamar. En los dos primeros actos Amón es un hombre presa de una enfermedad pasional que le sume en la postración y la melancolía. Ciertamente, Tirso es un maestro en este tipo de análisis, que ha desarrollado en varias obras, entre las que podríamos destacar **El melancólico**.

Sin embargo, lo que era un análisis psicológico de los efectos de un amor incestuoso e inalcanzable, se transforma en el tercer acto en un problema clásico de honor, desarrollado en forma típicamente calderoniana, con toda una serie de referencias a la justicia. La contraposición «justicia/venganza» y la sensibilidad jurídico-legal de Calderón, son, como se sabe característica de Don Pedro, y esa característica aparece reflejada léxicamente en su teatro. En el reciente Congreso del Tricentenario de Calderón hemos propuesto un método de análisis de funciones dramáticas para los personajes

6. Para **Antona García** hemos seguido la edición de obras de Tirso preparadas por Blanca de los Ríos. Para **La fingida Arcadía** la reciente edición crítica a cargo de Florigio Minelli, Ed Revista **Estudios**, Madrid, 1980.

calderonianos⁷, cuya aplicación para **La venganza de Tamar** resulta, creemos, esclarecedora. Se trata de trazar el esquema léxico de cada uno de los porcentajes sobre tres polos de referencia: el léxico de carácter ideológico-moral, el léxico de tipo psicológico y el léxico específicamente trágico, relacionada con el destino de los protagonistas. En cuanto al léxico ideológico-moral, es muy notable observar en Calderón una abundancia y precisión terminológica en el uso de vocabulario jurídico, como corresponde a un estudioso de Leyes, interesado en la problemática legal. Esto es típico de Calderón, y en modo alguno lo es de Tirso. Pues bien, el análisis léxico del tercer acto presenta, respecto a los otros dos, una evidente disparidad coincidiendo en los dos primeros actos con cualquier otra obra tirsiana, y en el tercero con las frecuencias léxicas habituales en el teatro de Calderón.

Centraremos nuestro análisis en los tres personajes principales, Tamar, Amón y Absalón, que, en principio, ofrecen una distribución porcentual muy distinta según los actos:

	I	II	III
Amón	441 v.	431 v.	122 v.
Tamar	114 v.	175 v.	227 v.
Absalón	81 v.	10 v.	229 v.

El hecho de que Amón muera en el tercer acto no explica en modo alguno esa sorprendente disminución de presencia: el tercer acto consta de 998 versos, y la muerte de Amón se produce a falta de 114. Esta diferencia se explica mejor si se tiene en cuenta que el tercer acto tiene una estructura absolutamente distinta de los dos primeros, también en el plano léxico. Para los tres personajes principales, la frecuencia léxica de los distintos campos semánticos es la siguiente:

PRIMER ACTO.

Léxico Psicológico- Afectivo.

Amón: «amor, amar, amante, enamorado, enamorar, amoroso»: 33 réplicas «adorar, abrazar, fuego, volcán, brasas, infierno, ardiente, llamas, incendio»: 15 réplicas.

«tormento, cruel, pasión, celos, locura, olvidar, atroz, tormentos, violencia, fuerza»: 12 réplicas.

«rigor, sosiego, entristecer, triste, alegre, remedio, desvelo, deseo, dolor, suspiros»: 21 réplicas.

Es decir, un total de 81 réplicas sobre 441 versos en que interviene Amón. Esto hace un índice porcentual de 18,4%. En cuanto al resto del léxico de Amón, tan sólo encontramos tres referencias a «leyes, leyes, justicia», dos a «honor, opinión» y cuatro a «muerte, morir». El móvil dramático de Amón está perfectamente reflejado. Su pasión amorosa le hace vivir un infierno interior que le conduce a la melancolía de la segunda jornada.

En Tamar, el fenómeno de la ausencia del ser querido produce una atención psicológica muy similar. Su reflejo léxico es parecido al de Amón:

Tamar: Vocabulario psicológico-afectivo: «amor, amante, fuego, brasas, tormento, alivio, querido, sediento, sed, dichas, celos, olvido, celoso, goces, lloro, ardiente, deseo, quejas, suspiros, sospechas, furia, loco»: 33 réplicas.

7. Con el título «Personaje, Ámbito y Función en la tragedia calderoniana».

Tan sólo tres réplicas para «muerte, heridas, matad», y una para «honor». El índice 33/114 es un 28%. En su caso no es el infierno del tormento, sino la insatisfacción de la ausencia lo que importa. Sin embargo ambas situaciones de «déficit amoroso» van a confluír.

También Absalón está determinado, aunque menos fuertemente, por el amor, ya que sobre 81 versos, tenemos 10 réplicas léxicas que cubren «amor, amante, enamorar, amable y querer». Tampoco en su caso hay rastro de léxico jurídico ni trágico. En el segundo acto Absalón con sólo diez versos carece de interés como personaje. La relación Tamar/Amón, sigue verificándose en el plano psicológico-afectivo siendo la referencia a lo trágico o a lo ideológico-moral, casi inexistentes. El cuadro porcentual es el siguiente:

SEGUNDO ACTO

Amón:Vocabulario médico: «mal (16 veces), melancolía, salud, sanar, melancólico, desvarío, enfermo, locura, afligir, alivio, enfermedad, flaqueza, venda, remedio»: 43

Vocabulario amoroso: «amar, pasión, celos, tormento, ansias, fuego, abrasar, amoroso, amante, adorar, etc.»: 103 veces.

Es decir, un total de 146 sobre 431, lo que da un índice del 33%, que recoge el índice anterior más el porcentaje que corresponde ahora a la expansión médica del estado amoroso de Amón, reflejando en ese «mal» que se repite 16 veces y se especifica en la respuesta a David «mal de corazón, de celos».

También en el segundo acto Tamar sufre un proceso similar de urdimbre afectiva que pasa a la pasión por la ausencia de su amo Joab, a su participación en el engaño de Amón. Everett Hesse ha señalado la expresión de la pasión amorosa por medio del apetito, ejemplificado en el manjar preparado por Tamar para saciar el hambre de Amón⁸. Recuérdese que Tamar a este respecto, estaba dramáticamente representada como una figura «sedienta». Esta transposición de lo psicológico a lo físico es uno de los grandes hallazgos de Tirso⁹. La provocación de la **bulimia** afectiva procede, como en Amón, a partir de la constatación de un estado de enfermedad:

SEGUNDO ACTO

Tamar:«desasosiego, mal, doctor, enfermedad, salud, afligir, grave, remedio, sanar, furor, loco, enfermo, aplacar, sosiego»: 19 réplicas de tipo psicológico-médico.

«amor, abrazar, quemar, pasión, pesar, tristeza, ciego, amante, llama, adorar»: 28 réplicas.

En total, 47 réplicas de ámbito psicológico-afectivo. Lo que hace un índice de 26,7%. En cambio, el léxico jurídico-legal registra sólo cuatro réplicas «leyes, ley, honra, honor», y el léxico trágico cinco réplicas de «muerte, morir, matar».

El cambio que se produce en el tercer acto es enorme, en lo que atañe al léxico. En principio, la relación principal entre personajes es la coalición Tamar-Absalón, que alcanza 456 versos, casi la mitad del total.

La casi ausencia de léxico jurídico se transforma en el tercer acto en una precisa terminología, corroborada, en el léxico moral-ideológico, por una abundancia de terminología referida al honor, que prácticamente faltaba en los dos primeros actos.

8. HESSE, E.: *Análisis e interpretación de la comedia* Castalia, Madrid, 1970, pags 51-68 sobre *La venganza de Tamar*.

9. En este sentido, Tirso parece prefigurar un procedimiento estético típicamente flaubertiano. Véase «La creación de la forme chez Flaubert» in *Littérature et Sensation*. J-P RICHARD, Ed du Seuil, 1954.

TERCER ACTO

Léxico Jurídico.

Tamar:«delito, castigar, caso, estado, ley, inocencia, traidor»: 24 réplicas.

La precisión del léxico jurídico es muy importante para entender el sentido de la obra. Una vez consumado el amor enfermo de Amón, la pasión incestuosa, la palabra clave en la decisión de Tamar, y en toda su actuación es la palabra **justicia**, que se repite cinco veces en los 44 últimos versos de la intervención de Tamar ante David. La situación es típica de Calderón, y se ha visto muchas veces: el dilema de un padre que es al mismo tiempo rey y por lo tanto representante de la justicia, y debe enfrentarse a su pasión de padre. Es la sangre frente a la justicia. El punto central de toda la tragedia está aquí, en este momento en que David debe enfrentarse a su deber moral. Lo que importa, sobre todo, es señalar cómo, de pronto, Tamar se muestra como una consumada legalista:

«Vécete, rey, a tí mismo;
la justicia a la pasión
se antepongan; que es más gloria
que hacer piezas al león.
Hermanos, pedid conmigo
justicia.
.....
¡Justicia os pido a todos de un traidor
de su ley y su hermana violador!»¹⁰

Tal como Tamar lo expone, Amón no sólo la ha violado a ella, sino también a la ley. Por lo tanto David debe actuar de acuerdo con esa deslealtad doble, al estado y a la familia. El dilema calderoniano está expresado en boca de David de manera perfectamente explícita:

«Rey me llama la justicia;
padre me llama el amor,
uno obliga y otro impele.
¿Cuál vencerá de los dos?»¹¹.

La tragedia se desencadena al mostrarse David incapaz de actuar legalmente. La idea de la mano izquierda y la mano derecha, es también calderoniana, en lo que toca a la expresión de un conflicto entre la pasión y la justicia:

«El adulterio homicida
con ser rey, me perdonó
el justo juez, porque dije
un pequé de corazón.
Venció en él a la justicia
la piedad. Su imagen soy;
el castigo es mano izquierda,
mano es derecha el perdón
pues ser izquierda es defecto...
(A AMON)

10. TIRSO DE MOLINA.: **Obras dramáticas completas. Tomo III** Ed, int, notas. Blanca de los Ríos. Aguilar, Madrid, 1962, pág. 393.

11. TIRSO DE MOLINA: Op cit, pág 393

Mirad, príncipe, por vos;
cuidad de vuestro regalo.»¹².

Como se ve, también en David la terminología es claramente jurídica (justo, justicia, juez, castigo, adulterio...).

Volvamos ahora a esta Tamar del tercer acto. El léxico ideológico-moral, relacionado con el agravio y deshonor, coincide exactamente con el tipo de léxico acostumbrado en Calderón¹³:

TERCER ACTO

Léxico ideológico-moral.

Tamar: «ofensa, injuria, agravio, deshonrado, honra, afrenta, honor, agravio, fama, venganza, desvergüenza, opinión, deshonesto». Total de réplicas: 39.

Es decir, para Tamar, tenemos, en este tercer acto, un índice de léxico jurídico del 11% y de léxico ideológico-moral de 27,2%, que son significativos.

El otro hermano Absalón reaparece en este tercer acto, presa también de una pasión, en este caso, de la pasión del poder, del apetito del poder. En el momento en que David se muestra incapaz de administrar justicia, Absalón, a quien corresponde el trono en caso de desposeimiento de Amón, se alía con Tamar para cumplir su propósito. No es ya la exigencia real de justicia, como lo era para Tamar, sino la posibilidad de ver cumplida su ambición a través del castigo contra Amón. Esto se dice muy explícitamente en un monólogo clave:

«Con su muerte cumpliré
la justicia y mi ambición.
No es bien que reine en el mundo
quien no reina en su apetito:
en mi dicha y en su delito
todo mi derecho fundo»¹⁴.

Hay dos líneas léxicas claves en esta propuesta de Absalón: la que lleva al conflicto David-Tamar-Amón, y que está expresada en las palabras «justicia, delito, derecho», y la que se refiere al conflicto «Amón-Adonias-Absalón», expresada en las palabras «muerte, apetito, ambición, reino». La frecuencia léxica de ambas líneas es esta:

Absalón: léxico poder: «ambición, atrevido, imprudente, bárbaro, reina, trono, coronar, corona, soberano, competidor, aspirar, príncipe, sangre real, rey, reino, reinarse, heredar, trono, Alteza, encumbrar»: 45 réplicas.

Lexico jurídico-moral: «afrenta, agravio, deshonor, venganza, opinión, reputación, satisfacción, justo, justicia, delito, derecho»: 12 réplicas.

Como se ve perfectamente, el auténtico móvil de Absalón es el apetito del poder y a

12. *Íbidem* pág. 394. En cuanto al estilema calderoniano de las manos derecha e izquierda para una decisión jurídica en conflicto con la pasión, ver las interesantes observaciones de Francisco RUIZ RAMÓN, en su prólogo a *La cisma de Inglaterra* Ed Castalia, Madrid, 1981.

13. He analizado el modelo de léxico jurídico calderoniano y su importancia para la praxis dramática en *Tres estudios sobre Calderón* Universidad de Rennes, 1978.

14. TIRSO DE MOLINA: *Op cit*, pág. 394

él subordina la supuesta satisfacción del honor de su hermana, simple pretexto para poder matar a Amón. La última y brutal réplica de Absalón una vez muerto su hermano, no deja lugar a dudas: «Heredar el reino a la idea de estar en alto por los cabellos (sugiriendo «alteza coronada», donde el presagio está proyectando «ahorcamiento involuntario»). Todo esto, como decimos, pertenece al tercer acto, que es donde se encadenan los hechos que convertirán la historia de Tamar en la **Tragedia de la casa de David**. Estos puntos han sido admirablemente expuestos por el profesor Ruiz Ramón, en una apretada síntesis, que pasamos a recoger **in extenso**:

«En **La venganza de Tamar**, de Tirso, las dos notas —posesión y fatalidad— que Calderón introduce en el despliegue dramático de la pasión de Amón, estaban ausentes. Tirso, a su vez, enlaza la violación de Tamar, con la muerte sangrienta de Amón a manos de Absalón, escena con la que da fin a su obra. En el último acto de su tragedia, la venganza se convierte en el móvil de la conducta de Absalón, pero a éste une otro dos: hacer justicia a Tamar, ya que David no la ha hecho al perdonar a Amón, el primogénito, y satisfacer su ambición, reiterada en tres momentos del acto I, que sirven además el propósito dramático de motivar la escena simbólica del acto II y el III de Tirso, aquella en que Absalón, sólo, ciñe la corona de David, escena que no había sido motivada por Tirso.»¹⁵

Todo esto es muy exacto, salvo que en este tercer acto de **La venganza de Tamar**, la conducta de Absalón está presentada —sobre todo a través del monólogo señalado— de una manera inequívoca. El episodio Tamar-Amón, y la flaqueza jurídica de David, son los pretextos que encadenan la acción hacia el verdadero propósito de Absalón: heredar el trono. De la misma manera que Amón ha violado a su hermana y a la justicia, también Absalón violará el derecho real, utilizando como pretexto las dos anteriores violaciones que se han producido en ese recinto trágico que es la casa de David. Como señala el profesor Ruiz Ramón «en **Los caballos de Absalón** la casa de David tiene el mismo valor de espacio trágico —marco y foco a la vez— que la casa de Tebas ó la casa de los Atridas en el teatro griego»¹⁶. Hagamos la salvedad que este valor de espacio trágico, evidente en la obra de Calderón, está también en el tercer Acto de **La venganza**, y sólo en el tercer acto, que es donde se produce la magnífica articulación de causas y pasiones que llevan a la insistente presencia del vaticinio y a su errónea comprensión por parte de Absalón. Calderón, que manifiestamente ha sido el autor de este tercer acto, tenía **in mente** un tratamiento distinto del que inicialmente le había dado Tirso, y ese tratamiento iba implícito en la resolución del drama, que anunciaba manifiestamente la tragedia de Absalón. Si Tirso hubiera pensado en resolver simplemente el problema Tamar-Amón, no hubiera concedido una importancia tan radical a Absalón en ese tercer acto. No se ve el sentido que puede tener tanta insistencia en el tema de «colgado por los cabello», si no desde la perspectiva trágica de Absalón.

En cuanto a Amón, el carácter tan poderosamente dibujado a lo largo de los dos primeros actos, se limita en el tercero a sustituir la pasión enfermiza por una actitud de desprecio y horror hacia Tamar, y de parálisis psicológica ante su padre. Es un personaje pasivo, frente al personaje activo que es ahora Absalón. El repertorio léxico de Amón en

15. RUIZ RAMON, F: Op cit, pág 108.

16. *ibidem* pág 102

este tercer acto es más difuso que en los dos anteriores, lo que prueba su pérdida de nitidez dramática:

TERCER ACTO

Léxico psicológico-afectivo

Amón: «querer, afición, temor, amor, confuso, infierno, tormento, temblar, vergüenza, fuego, pesadumbre»: 19 réplicas.

Esto hace un índice del 15% frente al 33% del segundo acto; por otra parte, la distribución léxica es más difusa y cada esfera psicológica está menos marcada.

En cambio, el proceso de aparición de léxico jurídico, que veíamos en Absalón y Tamar, es también muy típico en David, que es realmente el centro o motor dramático del tercer acto: al igual que Tamar, David muestra en este acto un cuidado léxico relacionado con el ejercicio del derecho:

TERCER ACTO

Léxico jurídico

David: «justicia, justo, juez, jurar, juramento, pleito, alegar, sentencia, agresor, satisfacción, prender, insulto, violador, adulterio, homicida»: 19 réplicas.

Esto hace un índice de una 11% muy similar al de Tamar para el mismo apartado. La manera de resolver el conflicto originado en el acto primero y proseguido en el acto segundo, es típicamente calderoniana en todo: el encadenamiento dramático, el conflicto jurídico, la problemática del albedrío de David, y la expresión léxica típica de Calderón y extraña a las obras de Tirso. Como se ve, tanto el análisis métrico como el léxico, llevan a Calderón a este tercer acto. Pero también el análisis de situaciones dramáticas y de configuraciones psicológicas y metafóricas llevan a la misma conclusión.

3. La construcción dramática del tercer acto

Al hablar de construcción dramática nos estamos refiriendo tanto a la morfología como a la función y significado dramático de los elementos que componen el drama en cuestión. En cuanto a la morfología, nos ceñiremos a la clasificación básica por escenas, según la cual hay una escena nueva cuando uno o varios personajes entran o salen del espacio de la representación. Según esto, cada escena o grupo de escenas, en el caso del teatro en verso, está construida a partir de un tipo métrico determinado, pudiendo aparecer en una misma escena algún o algunos tipos métricos más, de acuerdo con la intencionalidad de cada momento dramático¹⁷.

Según este tipo de análisis, la morfología de ese tercer acto sería la siguiente:

17. En este sentido, los análisis propuestos por varios autores del libro colectivo **Semiología del teatro** nos parecen muy discutibles a la hora de aplicarlos al teatro barroco español ya que dejan de lado lo más evidente de la técnica de los dramaturgos clásicos, como es la funcionalidad de cada metro. AAVV, Madrid, Planeta, 1975.

ESCENA	TIPO METRICO	Nº VERSOS	PERSONAJES EN ESCENA
I	quintillas	95	Tamar-Amón-Jonadab-Eliáz
II	octavas reales	64	Absalón-Adonías
III	octavas reales	16	Absalón-Adonías-David-Salomón
IV	romance en -ó	152	Tamar-Absalón-David-Adonías-Salomón
V	romance en -ó	48	David-Amón
VI	romance en -ó	12	Amón
VII	décimas	50	Absalón
VIII	décimas	110	Absalón-David
IX	romancillo -á canción	116 8	Tamar y pastores
X	redondillas	48	Tamar, Laureta, pastores
XI	redondillas	104	Amón, Absalón, Adonías, Salomón, Laureta, Tamar
XII	redondillas	24	DICHOS menos Laureta
XIII	redondillas	52	Tamar, Amón
XIV	canción	19	pastores
XV	redondilla	16	Absalón, Amón, Adonías, Salomón
XVI	décimas	30	Tamar, Amón
XVII	romance e-o	63	David
XVIII	romance e-o	21	David-Adonías-Salomón

Como se ve, las décimas se utilizan para diálogo dramático o lírico¹⁸, y para monólogo, uso que es típicamente calderoniano. La quintilla en cambio se utiliza para polílogo dramático (primera escena). Que el romance es la forma básica sobre la que está construida la forma entera lo confirma no sólo el carácter cuantitativamente mayoritario de su uso frente a la redondilla, sino también la amplitud de uso funcional. El romance sirve tanto para monólogo, diálogo y polílogo, lo mismo sea dramático que lírico. No es una forma marcada por usos o situaciones particulares como lo es la décima. Esta tipología dramática no tiene nada que ver con la de los dos primeros actos, y es, en cambio idéntica a la tipología calderoniana, tal como se ve, por ejemplo, en **Amor, honor y poder**, obra de esa misma época.

En cuanto a lo que llamaremos «motivos semánticos», está también claro que tanto el alcance trágico de hechos específicos (el vaticinio de Laureta y la lectura errónea de

18. Entendemos por «lírico» el tipo de monólogo ó diálogo en donde hablan dos personas (o una persona en el monólogo) en torno a motivos afectivos. En este sentido «dramático» lo reservamos para motivos de tipo de enfrentamiento. Psicológicamente corresponderían a los tipos de «libido sentiendi» y «libido dominandi».

Absalón; la debilidad paterna de David; la concatenación de unos hechos de tipo afectivo y otros de tipo político...) como el tratamiento de escenas o gestos determinados son los clásicos de Calderón. Se pueden encontrar homologías estructurales en todas las obras de Calderón respecto a este tercer acto, y es, en cambio, difícil, encontrarles parentesco con obra de Tirso. Así, cuando el editor de **La venganza de Tamar** señala la reutilización de escenas o motivos tirsistas de otras obras en esta, tiene que limitarse a escenas del primer o segundo acto, pero no del tercero; la única alusión que ha aparecido con otras obras de Tirso es la primera escena del tercer acto, con una del Acto II, escena XII de la Segunda parte de la de **Santa Juana**. Sin embargo, este supuesto parentesco es archidiscutible, y se basa en algo muy precario, y es la mera referencia a Tamar y Amón por la idea bíblica del rechazo de la mujer obtenida¹⁹.

Pasamos ahora a considerar en que medida esta obra está relacionada con **La venganza de Absalón**, de tal manera que refleja exactamente el mismo tipo de variantes que se dan en las reutilizaciones calderonianas de antiguas comedias escritas en colaboración. Para ello vamos a detenernos en dos tipos de argumentación: variabilidad métrica y configuración dramática.

4. Variabilidad métrica

Calderón es un autor —seguramente el autor clave— especialista de la redondilla como Lope y Tirso, o de la quintilla como Mira de Amescua. Así, cuando Calderón retoma un tema tratado anteriormente por otro dramaturgo, lo primero que llama la atención es la absoluta diferencia de tipología métrica entre los dos autores. Hay muchos casos evidentes, pero quisiera llamar la atención sobre uno muy particular, ya que en la comparación con Calderón entra otro gran dramaturgo, que además se caracteriza precisamente por ser de los que mayor porcentaje de romance usa entre los de su generación: me refiero a Don Luis Vélez de Guevara. En la obra **La niña de Gómez Arias**²⁰, los porcentajes métricos de Vélez son los siguientes:

	I acto	II acto	III acto	Global
Redondilla	224	412	772	1.408
Romance	208	394	300	902
Otros	179	96	—	275

En este capítulo otros entran soneto, tercetos, encadenados y endecasílabos sueltos con pareados. Globalmente, la redondilla (que en todos los actos es superior al romance) alcanza un 54,5% frente a un 35% del romance. En cambio, cuando Calderón se enfrenta al mismo tema, no sólo varía la función trágica de los personajes. Métricamente se trata de una obra absolutamente distinta:

19. Las diferencias son enormes: quintillas frente a redondillas; absoluta disparidad del léxico; 21 versos en la **Santa Juana** frente a 95 aquí; inexistencia en la **Santa Juana** de las metáforas alusivas a «veneno, basilisco, monstruo, sierpe, víbora, ponzoña, peste», que configuran claramente la escena de **La venganza**, y que son referencias típicamente calderonianas. En cuanto al detalle de la cita bíblica precisa, como se sabe, era algo generalizado en todos los dramaturgos de la época.

20. Seguimos la edición que de ambas obras ha preparado Carmen Iranzo en **Estudios de Hispanófila**, Valencia, 1974.

	I acto	II acto	III acto	Global
Romance	858	670	620	2.148
Redondilla	120	312	96	528
Décima	100	—	250	350
Quintilla	110	—	—	110
Otros	—	48	51	99

El capítulo «otros» incluye la silva pareada del tipo I de Morley y Bruerton, y la octava real. Los porcentajes de Calderón son: 66,3% para el romance; 16,2% para la redondilla; 10,8% para la décima y el resto para quintilla y otros. Como se ve, el perfil métrico de ambas obras no puede ser más divergente. Y eso, comparado con Vélez que, como decimos, es uno de los más dispuestos a usar el romance.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando Calderón rehace una obra que antes había escrito en colaboración con otros autores? El profesor Sloman ha estudiado estos casos de manera muy completa, aunque tal vez no ha explicitado claramente las diferencias en el tratamiento métrico. Fundamentalmente, las intervenciones calderonianas reajustan dramáticamente los personajes de las obras originales, suprimiendo a veces algunos ó cambiándoles el nombre a otros; a veces utiliza versos o tiradas de sus colaboradores anteriores, limando y variando el estilo, pero, en todo caso, lo que sí hace es reutilizar mayoritariamente sus versos, en ocasiones, sin cambiar ni una coma. En estos casos, lo que suele suceder es que las partes rehechas por Calderón corresponden muy exactamente a las frecuencias métricas habituales en sus obras originales, con un porcentaje cercano al 60% de romance. Ahora, bien cuando reinserta versos propios o escenas enteras propias, este porcentaje es menor al habitual suyo, ya que conserva lógicamente el modelo métrico de la época primera, con menor porcentaje de uso del romance. El fenómeno de aumento porcentual del romance es tan acusado que, siendo para Lope inferior al 50% en los últimos años de su producción, pasa a ser del 70% en las obras escritas en los años 40, cuando el modelo calderoniano es el triunfador. Pues bien, todos estos fenómenos se ven perfecta y claramente en la estructura de **Los cabellos de Absalón**: Calderón rehace los dos primeros actos de la obra de Tirso, y convierte su primer acto en lo siguiente:

Romance: 64%
 Décima: 24%
 Silva pareada I: 12%

En este primer acto de **Los cabellos de Absalón** no hay ni una sola redondilla, forma que, sin embargo era mayoritaria en los dos actos de Tirso. Como se ve, el cambio métrico es totalmente radical. Han desaparecido tanto los sonetos como el 40,3% de quintillas que había en el primer acto de Tirso, y todas las redondillas de los otros dos actos. ¿Cómo se explica, según esto que Calderón deje intacto el tercer acto de **La venganza**? Se explica con toda facilidad aceptando la solidísima hipótesis de que ese acto sea del mismo Calderón, y que proceda con él de la misma manera como procede cuando rehace las obras en las que antes ha escrito en colaboración con otros. Así, frente a la evidente disparidad de estilos e intención dramática que existe en los dos primeros actos de **La venganza de Tamar**, en comparación con el tercero, lo que tenemos en **Los cabellos de Absalón** es un ejemplo evidente de unidad temática, léxica, métrica y estructural.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. **Semiología del teatro** Ed Planeta, Madrid, 1975.
- CALDERÓN, P.: **Obras completas Vol I. Dramas** Ed, int y notas A. Valbuena Briones. Aguilar, Madrid, 1959.
- **La niña de Gómez Arias** Hispanófila, Valencia, 1974, Ed, int y notas, Carmen Iranzo
- **La cisma de Inglaterra** Ed Castalia, Madrid, 1981. Ed, int y notas, Francisco Ruiz Ramón.
- HESSE, E.: **Análisis e interpretación de la comedia** Ed Castalia, Madrid, 1970
- MC CURDY, R.: **Francisco de Rojas Zorrilla an the Tragedy** Ed University of New Mexico, Albuquerque, 1958.
- MIRA DE AMESCUA, A.: **El esclavo del demonio** Cátedra, Madrid, 1980, Ed, int y notas James A. Castañeda
- RICHARD, J-P.: **Littérature el Sensation** Ed du Seuil, Paris, 1954
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.: **Tres estudios sobre Calderón** Ed Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1978
- Personaje, ámbito y función en la tragedia calderoniana» Congreso Tricentenario de Calderón. Madrid, 1981
- RUIZ RAMÓN, F.: **Estudios de teatro español clásico y contemporáneo** Ed Cátedra, Madrid, 1978
- SLOMAN, A.: **The Dramatic Craftsmanship of Calderón** Dolphin Book, Oxford, 1958
- TIRSO DE MOLINA: **Obras dramáticas completas. Vol. III.** Madrid, Ed Aguilar, 1962. Ed, int y notas Blanca de los Ríos. Complementos Luis Escolar Bareño
- **Comedias de Tirso de Molina. 2 vols** Ed Bailly-Baillière, Madrid, 1907. Ed, int y notas E. Cotarelo
- **La fingida arcadia** Ed Revista Estudios, Madrid, 1980. ED int y notas Fiorigio Minelli
- VALBUENA PRAT, A.: **El teatro español en su Siglo de Oro** Ed Planeta, Barcelona, 1974
- VÉLEZ DE GUEVARA, L.: **La niña de Gómez Arias** Ed Hispanófila, Valencia, 1974. Ed, int y notas, Carmen Iranzo