



**HAL**  
open science

# Las profecías de Teuca y las funciones del sueño de David en Los cabellos de Absalón (1634-1636) de Calderón de la Barca

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Las profecías de Teuca y las funciones del sueño de David en Los cabellos de Absalón (1634-1636) de Calderón de la Barca. Isabelle Bouchiba-Fochesato; Maylis Santa-Cruz. Mots et corps bibliques, Éditions Orbis Tertius, pp.143-160, 2021, 978-2-36783-185-5. hal-04429891

**HAL Id: hal-04429891**

**<https://hal.science/hal-04429891>**

Submitted on 1 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Las profecías de Teuca y las funciones del sueño de David en  
*Los cabellos de Absalón* (1634-1636) de Calderón de la Barca**

Françoise GILBERT (CLESO)

De la obra *Los cabellos de Absalón*, comedia bíblica de Calderón publicada probablemente en torno a 1634<sup>1</sup>, es notorio que su acto II retoma, con muy ligeras modificaciones<sup>2</sup>, el acto III de *La venganza de Tamar* de Tirso, redactada casi una década antes (¿1620-1624?). Existen ya muchos análisis comparativos de las dos obras<sup>3</sup>, y no pretendo considerar aquí las diferentes hipótesis propuestas hasta ahora en cuanto a la atribución de los distintos momentos de la comedia. Tanto más cuanto que Evangelina Rodríguez Cuadros propone una síntesis luminosa de estas hipótesis en su edición de la comedia en 1989, síntesis que tiende a subrayar la coherencia estructural de la obra a pesar de su posible autoría múltiple.

La cuestión de las fuentes bíblicas queda también perfectamente documentada, y atestigua de un denso fondo común de escritos veterotestamentarios aprovechado por ambos dramaturgos<sup>4</sup>. De hecho, tanto Tirso en *La venganza de Tamar* como Calderón en *Los cabellos de Absalón* se fundamentan en Samuel II, 13-19: Tirso parte del núcleo temático de Amón, mientras que Calderón amplía este enfoque preocupándose por el porvenir de Absalón después de la venganza de Tamar.

De ahí que se pueda considerar que Calderón, con *Los cabellos...*, está explorando las posibilidades que ofrece el ciclo bíblico<sup>5</sup>: numerosos críticos reflexionaron sobre la importancia de *Los cabellos de Absalón* en el nombrado «ciclo de David»<sup>6</sup>, constituido por *La venganza...*, y *Los cabellos...*, o en lo que Rull designa como el «ciclo de Salomón», manera de trilogía formada por *Los cabellos...*, *El árbol del mejor fruto* (1659?), y *La sibila del oriente* (1677)<sup>7</sup>. Por eso puede afirmar Rull que «esta hermosa tragedia [*Los cabellos de Absalón*] constituye una especie de prólogo al verdadero ciclo salomónico, pero es propia y realmente una verdadera tragedia davídica, como lo era *La venganza de Tamar* de Tirso»<sup>8</sup>. Una tragedia davídica, en la medida en que, como veremos, lo que se baraja no es nada menos que la sucesión al trono del ya caduco rey David.

La construcción de la comedia de Calderón no se adhiere a la cronología bíblica: da lugar a una reorganización de distintos episodios integrados a la ficción dramática y reelaborados mediante

<sup>1</sup> Rodríguez Cuadros, Introducción, 1989, p. 15.

<sup>2</sup> Voir Edwards, Introduction, 1973.

<sup>3</sup> O'Connor, 1983; Rodríguez Vázquez, 1992.

<sup>4</sup> Reyes Peña, 1996; Olmo Letem, 2012; Rodríguez Cuadros, 2012.

<sup>5</sup> Giacomani, 1968; Greer, 2008.

<sup>6</sup> Ruiz Ramón, 1984; Rodríguez Cuadros, Introducción, 1989; Kaufmant, 2015; Rull, 1998.

<sup>7</sup> Rull, 1998, p. 332: «En principio, *La venganza de Tamar* está totalmente inmersa en la historia davídica y sólo, en cuanto que episódicamente aparece Salomón como hijo de David, podemos hablar de historia salomónica, aunque en este caso podríamos hablar mejor de prehistoria salomónica. Y si tiene interés para nuestro estudio presente se debe no sólo a la aparición del personaje referido sino a que constituye el primer eslabón del ciclo sin el que no se entiende muy bien el desarrollo intermedio del mismo. La prueba es que Calderón aprovecha el último acto de la obra tirsiana para introducirlo como segunda jornada de *Los cabellos de Absalón*».

<sup>8</sup> Rull, 1998, p. 337.

la introducción de figuras que reorientan el enfoque de la obra. En esta perspectiva, el caso del personaje de Teuca es relevante en relación con «el designio divino que encarna Salomón, para quien está preparado (y preparando el autor) el alcance del reino. Por ello, y para ello, es especialmente importante el personaje de Teuca»<sup>9</sup>.

Por otra parte, a esta reorganización calderoniana de la cronología bíblica y de sus protagonistas, se suma la inserción por el dramaturgo, en el desarrollo dramático de la obra, de un episodio onírico totalmente ausente de la Biblia, y cuyas funciones dramáticas hasta ahora no han dado lugar a un examen detallado. Quisiera pues, en un primer momento, repasar los varios aspectos de la reorganización de las fuentes y protagonismos bíblicos, para dedicarme a analizar, en un segundo momento, las implicaciones de la introducción del episodio del sueño en el desarrollo dramático de la obra.

### Teuca

En el libro de Samuel (II, 13 *sq*), después de violada por Amón, el hijo mayor del rey David, su media hermana Tamar busca el amparo de su hermano Absalón, quien venga el agravio matando al violador dos años más tarde, durante un banquete. Padece entonces Absalón la furia del rey David, y se refugia en Gesur, la ciudad de su abuelo, durante cinco años<sup>10</sup>. En II Samuel 14 existe la figura de Tecoa, pero al contrario del papel que desempeña en la comedia calderoniana Teuca, no es ninguna profetisa, sino la mujer mandada por Joab para interceder acerca del rey David y negociar la vuelta de Absalón, que finalmente recibe el perdón de su padre. En la obra de Tirso, el papel de mediadora de Tecoa lo asume Laureta, campesina que acompaña a Tamar en su retiro en el acto III de *La venganza...* En este marco pastoril, la campesina accede a una función de profetisa repartiendo flores de alcance simbólico a los visitantes.

En la obra de Calderón, la figura de Teuca se caracteriza de entrada como pitonisa, y enuncia a dos luces predicciones sobre el porvenir de Absalón. De hecho, la culminación de la acción en torno a Absalón en el primer acto de *Los cabellos...* empieza con la llegada del personaje de Semey, quien trae en sus naves ricos materiales para la construcción del futuro templo y varios presentes, residiendo el principal y más inmediato en la persona de Teuca. La pitonisa, aunque rechazada por el rey David, anuncia el destino fatal de Absalón prendido por los cabellos<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Rull, 1998, p. 340.

<sup>10</sup> II Samuel, 14, 1 *sqs*: «Conociendo Joab hijo de Sarvia que el corazón del rey se inclinaba por Absalón, 2 envió Joab a Tecoa, y tomó de allá una mujer astuta, y le dijo: Yo te ruego que finjas estar de duelo, y te vistas ropas de luto, y no te unjas con óleo, sino preséntate como una mujer que desde mucho tiempo está de duelo por algún muerto; 3 y entrarás al rey, y le hablarás de esta manera... ».

<sup>11</sup> Rull, 1998, p. 337. Véanse también Ruiz Ramón, 1984, pp. 42-48, y Campbell, 2002.

Como observa Ruiz Ramón, con su papel de pitonisa asume Teuca, de cierto modo, la función del profeta Natán acerca de David (II Samuel, 7, 4-17<sup>12</sup>) cuando le aseguró este al soberano que Dios levantaría después de él «a uno de [s]u linaje que procederá de [s]us entrañas, y afirmará [s]u reino» (Samuel 7, 12). Como lo recalca Kaufmant, «a la vez los vaticinios de la pitonisa Teuca como el reiterado dilema del perdón de David en *Los cabellos de Absalón* sustentan todo un sistema que actualiza implícitamente en la obra la maldición bíblica del profeta Natán sobre los descendientes de David<sup>13</sup>». Pero a diferencia de los vaticinios de Natán, que iban profetizando la consagración de la casa de David, las palabras de Teuca giran en torno al destino individual de Absalón, personaje centrado en su ambición de reino.

La figura de Teuca, en la reelaboración de Calderón, es pues la que «da su forma de círculo cerrado y coherente a la obra gracias a sus vaticinios<sup>14</sup>: no sólo anuncia a dos luces el destino cruel de Absalón, sino que también anuncia el triste futuro<sup>15</sup> reservado a Semey y a Joab: «Injusto homicida, / aparta: de ti iré huyendo, que tus lanzas arrojando, / que tú piedras recogiendo, / me dais horror, hasta que / de vuestra muerte herederos / seais, siendo vuestra muerte / cláusula de un testamento», (vv. 763-770). En el acto III, Semey maldecirá en efecto a David durante su huida, y Joab tirará sus

---

<sup>12</sup> II Samuel, 7, 1-17: «Aconteció que cuando ya el rey habitaba en su casa, después que Jehová le había dado reposo de todos sus enemigos en derredor, 2 / dijo el rey al profeta Natán: Mira ahora, yo habito en casa de cedro, y el arca de Dios está entre cortinas. / 3 Y Natán dijo al rey: Anda, y haz todo lo que está en tu corazón, porque Jehová está contigo. / 4 Aconteció aquella noche, que vino palabra de Jehová a Natán, diciendo: / 5 Ve y di a mi siervo David: Así ha dicho Jehová: ¿Tú me has de edificar casa en que yo more? / 6 Ciertamente no he habitado en casas desde el día en que saqué a los hijos de Israel de Egipto hasta hoy, sino que he andado en tienda y en tabernáculo. / 7 Y en todo cuanto he andado con todos los hijos de Israel, ¿he hablado yo palabra a alguna de las tribus de Israel, a quien haya mandado apacentar a mi pueblo de Israel, diciendo: ¿Por qué no me habéis edificado casa de cedro? / 8 Ahora, pues, dirás así a mi siervo David: Así ha dicho Jehová de los ejércitos: Yo te tomé del redil, de detrás de las ovejas, para que fueses príncipe sobre mi pueblo, sobre Israel; / 9 y he estado contigo en todo cuanto has andado, y delante de ti he destruido a todos tus enemigos, y te he dado nombre grande, como el nombre de los grandes que hay en la tierra. / 10 Además, yo fijaré lugar a mi pueblo Israel y lo plantaré, para que habite en su lugar y nunca más sea removido, ni los inicuos le aflijan más, como al principio, / 11 desde el día en que puse jueces sobre mi pueblo Israel; y a ti te daré descanso de todos tus enemigos. Asimismo Jehová te hace saber que él te hará casa. / 12 Y cuando tus días sean cumplidos, y duermas con tus padres, yo levantaré después de ti a uno de tu linaje, el cual procederá de tus entrañas, y afirmará su reino. / 13 El edificará casa a mi nombre, y yo afirmaré para siempre el trono de su reino. / 14 Yo le seré a él padre, y él me será a mí hijo. Y si él hiciere mal, yo le castigaré con vara de hombres, y con azotes de hijos de hombres; / 15 pero mi misericordia no se apartará de él como la aparté de Saúl, al cual quité de delante de ti. / 16 Y será afirmada tu casa y tu reino para siempre delante de tu rostro, y tu trono será estable eternamente. / 17 Conforme a todas estas palabras, y conforme a toda esta visión, así habló Natán a David».

<sup>13</sup> Kaufmant, 3, <https://hal.univ-brest.fr/hal-01113358>, soumis le : jeudi 5 février 2015 - 10:38:12. Dernière modification le : mardi 4 juin 2019 - 11:44:06.

<sup>14</sup> Campbell, 2002, pp. 126-128: «Desde su aparición Teuca se conmociona ante el futuro que prevee en Semey y Joab (p. 126). David, conocedor de las leyes de Jehová, rechaza a quien va a ser la portadora de una serie de presagios sobre su familia y sus colaboradores más cercanos, relacionándola directamente con las fuerzas del mal. (Levítico, 20: 27). [...] No obstante, curiosamente, ni su familia, ni los integrantes de la corte piensan como el rey. Todos la consultan directa o indirectamente, ya sea con la convicción de que dice la verdad o con la duda[...]. Empero, a lo largo de la obra, la imagen de la pitonisa queda asociada a la del Demonio reiteradamente, en particular por el gracioso, Jonadab. [...p. 127] El gracioso hace una sátira de la adivina, situación imposible en el caso de que Calderón hubiera hecho aparecer al profeta Natán. [...] A diferencia de Natán, Teuca habla siempre simbólicamente, no es transparente ni directa en sus predicciones, sino metafórica. [...] Queda claro que las profecías de la pitonisa desempeñan una función que se relaciona con el libre albedrío. Dado que son oscuras para el espectador, incluso de los corrales, [p. 128], permiten cierto suspenso, de otra manera la palabra directa de Nathán hubiese no sólo anticipado el final, sino impedido la función del gracioso en torno a la pitonisa en la jornada III, donde su participación es más extensa, y le hubiera dado un tono solemne a toda la obra, hecho que la hubiese vuelto menos interesante para el público de distintas épocas».

<sup>15</sup> Rodríguez Cuadros, 2012, p. 453: «[...]ya en la crisis poshumanista del siglo XVII, separadas las palabras y las cosas, vuelta en una sangrante descodificación de los supuestos mensajes proféticos. Esta es la razón de que aparezca en la obra la pitonisa etíope Teuca (la Tekóa bíblica que aparece brevemente en II Samuel, 14,29) comparada, con razón con la Casandra de la Orestíada. Teuca seculariza en oráculos los mensajes proféticos para acabar materializándose en trágica ilusión verbal».

lanzas contra Absalón<sup>16</sup>. Por otra parte, Teuca pronostica, en el acto II, los amoríos tardíos del futuro anciano Salomón<sup>17</sup>, a imitación de su padre David. De esta manera, el personaje de Teuca, al introducir la dimensión profética y reorganizar de cierto modo la cronología bíblica, refuerza la extrema cohesión dramática entre los tres actos<sup>18</sup>. Más allá de ello, como subraya Evangelina Rodríguez Cuadros, la apropiación del relato bíblico por Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la organización cronológica<sup>19</sup>.

En esta perspectiva prioritariamente dramática, a diferencia de una profetisa bíblica, Teuca no transmite la palabra divina sino vaticinios de origen turbio<sup>20</sup>, que le merecen las burlas del gracioso Jonadab, y el rechazo de David<sup>21</sup>. La opacidad y ambigüedad de su discurso dará pie a las interpretaciones erróneas de Absalón en cuanto a su acceso al trono («Ya veo / que te ha de ver tu ambición / en alto por los cabellos», vv. 782-784). De ahí que funcione Teuca como el personaje que introduce la ironía trágica en la obra<sup>22</sup>, ya que Absalón entiende de manera metafórica unas palabras

<sup>16</sup> Véase el llamado testamento de David, I Reyes, 2, 1-11: «Llegaron los días en que David había de morir, y ordenó a Salomón su hijo, diciendo: / 2 Yo sigo el camino de todos en la tierra; esfuérzate, y sé hombre. / 3 Guarda los preceptos de Jehová tu Dios, andando en sus caminos, y observando sus estatutos y mandamientos, sus decretos y sus testimonios, de la manera que está escrito en la ley de Moisés, para que prosperes en todo lo que hagas y en todo aquello que emprendas; / 4 para que confirme Jehová la palabra que me habló, diciendo: Si tus hijos guardaren mi camino, andando delante de mí con verdad, de todo su corazón y de toda su alma, jamás, dice, faltará a ti varón en el trono de Israel. / 5 Ya sabes tú lo que me ha hecho Joab hijo de Sarvia, lo que hizo a dos generales del ejército de Israel, a Abner hijo de Ner y a Amasa hijo de Jeter, a los cuales él mató, derramando en tiempo de paz la sangre de guerra, y poniendo sangre de guerra en el talabarte que tenía sobre sus lomos, y en los zapatos que tenía en sus pies. / 6 Tú, pues, harás conforme a tu sabiduría; no dejarás descender sus canas al Seol en paz. / 7 Mas a los hijos de Barzilai galaadita harás misericordia, que sean de los convidados a tu mesa; porque ellos vinieron de esta manera a mí, cuando iba huyendo de Absalón tu hermano. / 8 También tienes contigo a Simei hijo de Gera, hijo de Benjamín, de Bahurim, el cual me maldijo con una maldición fuerte el día que yo iba a Mahanaim. Mas él mismo descendió a recibirme al Jordán, y yo le juré por Jehová diciendo: Yo no te mataré a espada. / 9 Pero ahora no lo absolverás; pues hombre sabio eres, y sabes cómo debes hacer con él; y harás descender sus canas con sangre al Seol».

<sup>17</sup> I Reyes 11, 1-4: «Pero el rey Salomón amó, además de la hija de Faraón, a muchas mujeres extranjeras; a las de Moab, a las de Amón, a las de Edom, a las de Sidón, y a las heteas; / 2 gentes de las cuales Jehová había dicho a los hijos de Israel: No os llegaréis a ellas, ni ellas se llegarán a vosotros; porque ciertamente harán inclinar vuestros corazones tras sus dioses. A éstas, pues, se juntó Salomón con amor. / 3 Y tuvo setecientas mujeres reinas y trescientas concubinas; y sus mujeres desviaron su corazón. / 4 Y cuando Salomón era ya viejo, sus mujeres inclinaron su corazón tras dioses ajenos, y su corazón no era perfecto con Jehová su Dios, como el corazón de su padre David».

<sup>18</sup> Rodríguez Cuadros, 2012, p. 443: «cualquier apropiamiento dramático del relato bíblico es, antes que nada, prestar unidad a una compilación a veces incoherente. [...] en un drama la adaptación debe vérselas con determinadas coordenadas histórico-temporales a las que hay que revestir de una verosímil y eficaz pedagogía».

<sup>19</sup> Rodríguez Cuadros, 2012, p. 450: «Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la ordenación cronológica [...]. Sin embargo, en *Los cabellos de Absalón*, que comienza con el regreso del victorioso David, después de esta batalla, es recibido por sus hijos, entre ellos un Salomón ya adulto, fruto de aquel adulterio (II Samuel, 11, 18 : El adulterio de Bestsábé y el asesinato de Urías tienen lugar después del primer sitio de Rabatha). [...] Es el tiempo dramático el que se impone, y no el tiempo histórico real. En la historia de David encontramos una estructura circular muy propia del relato bíblico, pero que, amparada en su lectura de destino inexorable, —tal como lo exige la tragedia griega— lleva implícita una doble dimensión —individual e universal— porque afecta a todos los actores de la trama y, en última instancia, también nos afecta como espectadores».

<sup>20</sup> Rull, 1988, p. 340: «Quizá por no tener en cuenta esta relación [...] algunos críticos como Victor Dixón (“El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*”, en *Hacia Calderón*, Tercer Coloquio Anglogermánico [Londres, 1973], Berlín-Nueva York, 1976, págs. 84-98), o el propio Ruiz Ramón (Calderón y la tragedia, ed. cit., págs. 42-48), tratan de explicarse la contradicción aparente entre la Teuca de la primera jornada y la de la última, y buscan la explicación del fatalismo en la vieja profecía de Natán, que, como ya vimos, tiene un fundamento previo al drama mismo de Calderón, y que evidentemente pesó en su mente creadora como resultado de la tradición exegética cristiana, pero que en *Los cabellos de Absalón* está subsumida en el personaje de Teuca, que no es sino una síntesis ambigua de paganismo (fatum)-cristianismo (profecía) tan del gusto del Calderón urdidor de fábulas dramáticas».

<sup>21</sup> Campbell, 2002, pp. 125-126: «el rey David rechaza rotundamente uno de los más encarecidos obsequios de Semey, quien considera a Teuca una [p. 126] “divina etiopisa, / en cuyo bárbaro acento / un espíritu anticipa / sucesos malos o buenos”» (vv. 715-18).

<sup>22</sup> Rodríguez Cuadros, Introducción, 1989, p. 38: «Calderón, en el tercer acto, refuerza fatalmente la funcionalidad de esa ironía dramática, con un estilo que roza los modos de Sófocles» y p. 39: «nada es, además, gratuito. Ni funcional o dramáticamente, ni mucho menos respecto a la ideología que parece transparentar este constante poner en cuestión el lenguaje como medio de comunicación inequívoca [...]. «El discurso de Absalón, fundamentando su pretensión al trono en su propia belleza y en el oráculo de Teuca (vv. 799-826), es un modelo de esta duda sistemática que penetra la corteza aparentemente sólida de un lenguaje construido en ocasiones para hurtar el verdadero conocimiento». Véanse también Hernández Araico, 1986, (a) et (b).

cuyo sentido literal<sup>23</sup> terminará cumpliéndose al fin y al cabo. Los vaticinios de Teuca alimentan pues la tensión dramática por su carácter proléptico, y cuestionan cierta forma de lenguaje: la identificación de aquello que puede ser palabra divina, así como su adecuada interpretación<sup>24</sup>.

Ahora bien. Tomando en cuenta las implicaciones que proceden de la reorganización dramática de la materia bíblica por Calderón, y de la introducción de un personaje cuya función acaba siendo profética, llama particularmente la atención otro elemento dramático —fruto exclusivo, este, de la imaginación de Calderón— cuya inserción en el desarrollo dramático no es anodina: el sueño del acto III, durante el cual David dormido ve a uno de sus hijos a punto de matarlo. El rey despierta, y en este trasfondo onírico irrumpen en la realidad las tropas mandadas por Absalón para apoderarse de Jerusalén, a raíz de la revuelta que fomentó en Hebrón.

### **El sueño de David**

Este sueño tiene lugar en el acto III, cuando el apocado rey David ha depositado su corona en un “bufete”, en una escena paralela al episodio en que, en el acto II, el ambicioso Absalón se autocorona, anunciando que va a matar a su padre, mientras David lo oye al paño<sup>25</sup>. La presencia

---

23 Rodríguez Cuadros, 2012, p. 444: «como el tratamiento de la materia bíblica de la casa de David ofrece el perfil del modelo canónico de la tragedia griega; o en fin, que la hermenéutica de las profecías [...] es indicio de la especulación sobre la interpretación literal o simbólica del lenguaje, fusionando de nuevo dos culturas: si la greco-latina oponía el sentido literal de una acción y el de una analogía moral que [p. 445] la convertía en mito o relato ficticio, la cultura bíblica reclamará una comprensión literal del logos divino, extraña a cualquier ficción y sujeta a la ética pasional del logos de la razón humana. El iato irónico entre ambas interpretaciones genera una tensión conflictiva que afecta profundamente al personaje calderoniano».

24 Rodríguez Cuadros, 1989 p. 50: «trágico hiato entre el decir y el ser de las conductas o de los acontecimientos, entre las palabras y las cosas, entre el ethos y el logos. De ahí que la peripecia dramática se estructure en torno a la literal ironía de unos oráculos» y p. 51 : «Sólo una vez el diálogo logra modificar una conducta ; la actuación de Teuca —disfrazada— ante el rey (vv. 2044 y sigs.) y tiene por objeto, precisamente, el que se cumplan todas las acciones previstas y conocidas por el espectador».

<sup>25</sup> En la obra de Tirso, David no está al paño.

especular de la corona<sup>26</sup> en ambos episodios, y la introducción del sueño<sup>27</sup> en el segundo, hace que funcionen ambos momentos a manera de díptico<sup>28</sup>.

Si el motivo duplicado de la corona llamó la atención de la crítica, la función dramática de este sueño introducido en la obra merece también un examen atento, ya que pocos críticos<sup>29</sup> se preocuparon por su papel funcional. ¿En qué medida sirve la progresión de la acción este episodio del sueño (unos 40 versos entre los versos 2616 y 2650)?

La primera función del episodio del sueño es, por supuesto, estructurante, como bien lo observaron Ruiz Ramón y Rodríguez Cuadros, ya que da lugar a una puesta en escena semejante a aquella de la autocoronación del acto II: la acotación “*en un bufete está una corona de oro*” establece un efecto de especularidad susceptible de reactualizar, en la mente del espectador, la primera escena, en la que el protagonista que luego se iba a encontrar cara a cara con David era Absalón. Ahora es Salomón quien presencia la escena, pero el protagonista del sueño del rey, como veremos, sigue siendo Absalón. El paralelismo entre los dos episodios emblemáticos de la posesión de la corona vuelve a subrayar la problemática axial de la sucesión al trono, y sus diferentes protagonistas.

---

<sup>26</sup> Ruiz Ramón 1984, pp. 54-55, comenta, a propósito del acto II de Tirso: «el primogénito [...] decide hablar al Rey para despertarle —dice— del sueño “en que ha podido hechizarle Amor” (II, v. 330). En lugar del Rey, “encuentra la corona sobre un bufete”». Dada la ausencia, prácticamente, de decorado, la presencia súbita de la corona, descubierta por el gesto del actor al retirar una cortina, adquiere relieve y significación particular en el espacio escénico. Su valor simbólico es inmediatamente explicitado por la palabra y por el gesto del personaje, los cuales, apoyándose uno al otro, confieren a esta escena cierto carácter ritual. Absalón, fascinado por la corona, se siente por ella convidado a reinar, invitación en la que ve la confirmación de su profundo y antiguo deseo, para establecer inmediatamente una relación de identificación entre objeto y deseo expresado en la autoasociación metafórica oro (corona)/hierro (yerro de Amón). A esta fase de preparación y aproximación al objeto sacralizado, sigue —recalcado por el gesto : “toma la corona”— el diálogo reverencial con el objeto personificado, signo del poder y de la realeza, y su final investidura, marcado de nuevo por el gesto (“ponérsela”). [ II, 331...] Cumplida la investidura del poder, Absalón afirma su decisión de destruir las fuerzas que se opongan o hagan peligrar la unión simbólica representada. Decisión que cumplirá al final del acto (muerte de Amón) e intentará cumplir a lo largo del acto siguiente, cuya materia arranca de ese medio verso de Absalón (“Matar a mi padre”) que David completa, entrando súbitamente, con su pregunta: “¿A quién?”, de la que el tercer acto será la respuesta en acción». [p. 55] Sin embargo, como una prueba más de la unidad entre el Acto II y el III, esta escena de la corona tendrá su complemento, a manera de dos tablas de un díptico, en la otra escena de la corona del Acto III, en la que, en exacto y significativo paralelismo o concordancia asociativa con el Acto II, volverá el dramaturgo a reproducir la idéntica acción escénica, según puede verse en la acotación misma : “Corre una cortina, descúbrese durmiendo a David: en un bufete está una corona de oro ” (III, 381). Las palabras del Rey David, todavía más significativamente, responden a las citas de Absalón: ABS-«Matar a mi padre... » (II, 331) // DAV- «Hijo, no me des la muerte !» (III, 381). [...] La muerte de Absalón, fruto de su ambición, reiteradamente anunciada en el primero y segundo acto, forma parte, sin embargo, de un plan divino, superior a la voluntad de David».

<sup>27</sup> Rull, 1988, p. 340: «En primer lugar, el tan calderoniano sueño de David, en el que éste tiene la oscura pesadilla de su propia muerte a manos de su hijo Absalón, preanunciado en la segunda jornada (“matar a mi padre...”, v. 1419), pero de la que es despertado por Salomón, hecho que se convierte así en un simulacro de su salvación por el hijo fiel (vv. 2616-2649). Y en segundo lugar, la referencia final, que sirve de recordatorio, de que Salomón será su heredero». Y añade Rull en su nota 26 de la misma página: «Destacaba, con toda razón, Ruiz Ramón [pp. 54-55] la conexión y unidad entre el acto segundo y el tercero a través de este episodio del sueño del último acto en relación con la escena de la corona del acto anterior».

<sup>28</sup> Rodríguez Cuadros, 1989, pp. 255-56 (nota al v. 2616): F. Ruiz Ramón (Calderón y la tragedia..., p. 55) ve en esta escena la segunda tabla de un díptico que cierra definitivamente el significado de la memorable escena de la autocoronación de Absalón (vv. 1390 sgs). La acción se subraya con lo que podríamos llamar una rima icónica, la corona en el bufete y con las palabras de David que traen a la memoria del espectador las de Absalón : matar a mi padre... Por mi parte añado una reflexión para completar el sentido unitario que Calderón logra, de modo magistral, respecto al núcleo medular del acto II (supuestamente copiado a Tirso) : si en la escena de la Jornada II, Asbalón [p. 256] desea despertar a David del sueño en el que lo ha hechizado el amor desmedido a Amón, aquí es Salomón (tocado por inquietudes sospechosamente ambiciosas) el que desea hablar o despertar a David. El héroe bíblico, entre la vigilia y el sueño, asiste impotente a la desmedida inclinación de su casta por sucederle de inmediato».

<sup>29</sup> A excepción de Ruiz Ramón, y fugazmente Rodríguez Cuadros y Rull.

Como se puede comprobar en el cuadro de versificación adjunto<sup>30</sup>, este sueño se integra en un bloque de *redondillas* que empieza con el verso 2514, y que abre una secuencia en el palacio de David, después de otra situada en el campo de Hebrón. Se trata del momento en que Absalón, de vuelta de la ciudad rebelde, convence a Ensay de que entre a servirlo mientras que David le acaba de negar un puesto de ministro. Absalón pretende así utilizar el despecho de Ensay en su rebelión contra su padre. Se cierra el movimiento con las recomendaciones de Absalón esperando las tropas que proceden de la ciudad rebelada de Hebrón: «Vete a casa, y ten armados / tu persona y tus criados, / y en el instante que aquí / se diga: “¡Viva Absalón!”, / que ésta es la señal, saldrás / y la parte seguirás / que me aclame”», (vv. 2987-2993). A continuación, Ensay observa la llegada de Salomón, y Absalón deja el escenario después de preconizar otra vez «Vete a tu posada, / que yo salgo a prevenir / la gente que presto espero / de Hebrón» (vv. 2597-2600).

En este momento preciso aparece Salomón, y descubre a su padre dormido. Al final de la relación de su sueño por David, intervendrán las tropas rebeldes llegadas de Hebrón, como si el contenido del sueño irrumpiera en la realidad. De hecho, el episodio del sueño permite que las tropas rebeldes dejen el espacio dramático aludido de Hebrón para llegar al nuevo espacio dramático del palacio davídico, según un procedimiento de síncope espaciotemporal frecuentemente utilizado por Calderón<sup>31</sup>.

De ahí que la segunda función del sueño, estructurante también, conlleve una dimensión temporal: la duración de dos años más dos años que, en la Biblia, separa el perdón de David a Absalón después del ataque de los rebeldes de Hebrón contra Jerusalén, se ve abreviada en nuestra obra gracias al episodio del sueño. El tiempo dramático, condensado frente al tiempo del relato bíblico, abarca así en el acto III un periodo de siete años. Un síncope temporal que contrasta con el tiempo breve del acto II, que se desarrollaba en un día solo (a la mañana siguiente de la violación de Tamar en el acto I, mientras que, en la Biblia, la venganza no se produce sino dos años más tarde). El sueño, de por sí, permite pues franquear en unos sesenta versos el momento en que Absalón sale para esperar las tropas de Hebrón, y el momento en que aquellas en efecto llegan (o sea dos años más tarde en la Biblia). La función de esta aceleración del tempo dramático entre el perdón de David a Absalón y el momento de la traición de este pone de realce su infamia, a la vez que acentúa la decadencia de la figura real cuya autoridad declina.

---

<sup>30</sup> Marc Vitse, 1998, estableció, para las comedias del Siglo de oro, un principio de estructuración fundamental: el de la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante, siendo los elementos de versificación «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo». De hecho, el crítico considera que se trata de un criterio predominante para establecer la estructura de una comedia. Si intentamos jerarquizar los elementos métricos según el método vitsiano, hay que diferenciar las formas «englobadoras» de las formas «englobadas» para poder distinguir entre un cambio métrico estructurante y un mero cambio «tonal» introducido por las formas métricas englobadas. Esta jerarquización se reflejará en la determinación de secuencias dramáticas confirmadas por los demás criterios (escénico, geográfico, cronológico, y escenográfico) que permiten delimitar las diferentes macrosecuencias polimétricas y sus respectivas microsecuencias.

<sup>31</sup> El ejemplo quizás más emblemático de este procedimiento se encuentra en el auto *Sueños hay que verdad son*. Ver Gilbert, 2018, pp. 350 *sq.*



La tercera función del sueño emana de su lisibilidad inmediata —y en eso se distingue de las profecías de Teuca. De hecho, cuando David sueña, aunque el destinatario de sus palabras pueda resultar ambiguo (v. 2616: «Hijo, no me des la muerte») —pudiendo aplicarse el término “hijo” tanto a Absalón como a Adonías o a Salomón—, se evidencia muy pronto, por la sorpresa expresada («¡Qué extraño rigor!» v. 2622), y la insistencia en los pronombres, que ponen de realce la iniquidad del comportamiento de dicho hijo («Hijo, ¿tú mi ruina tratas ? / ¿Tú me ofendes? ¿Tú me matas?», vv. 6224-6225). Decepción lógica, la de David, si se trata de Absalón, ya que el rey acaba de otorgarle el perdón solicitado..., pero misteriosa, si se trata de Salomón.

La ambigüedad sobre el interlocutor onírico del rey pronto se difumina al despertar David gracias a las tiernas palabras de Salomón: «Yo te despierto, señor, / porque tu quietud pretendo / al verte inquieto; más no / porque imagines que yo / ni te mato ni te ofendo» (vv. 2625-2629). De ahí que el mismo padre establezca luego en su discurso la oposición entre el protagonista de su sueño y Salomón: «Pero ya con estos lazos, / todo el sobresalto acaba: / dormido, uno me mataba; / despierto, otro me da abrazos», (vv. 2634-2637). El uso del deíctico «estos» lazos sugiere un juego escénico en el que el actor que hace de Salomón coge en brazos a su padre («me da abrazos», v. 2637), y la marcada oposición entre «uno» y «otro» acaban de levantar la duda sobre la identidad del hijo soñado. Pero el relato del rey acaba interrumpido por la llegada efectiva de las tropas rebeldes que de buenas a primeras irrumpen vocalmente en el escenario: «solo es que gente entraba / por Jerusalén, soñaba, / repitiendo» (*Dentro cajas*) TODOS: «¡Absalón viva!» (vv. 2646-2649).

Este sueño, aunque proléptico como las profecías de Teuca sobre Absalón, se asemeja a ellas en la medida en que, al ser relatado a petición de Salomón, da pie a que David interprete primero su contenido de manera errónea: «Y así, a Dios dar gracias quiero, / pues piadoso ha permitido / que el pesar sea el fingido / y el contento el verdadero» (vv. 2638-2641). Pero la intrusión de la realidad invierte pronto la perspectiva («Ya el pesar es verdadero / y el contento es el fingido», v. 2663), y resulta ser entonces finalmente lo que le confirma *a posteriori* su función proléptica y profética al sueño.

De ahí la cuarta función que se puede atribuir a este episodio del sueño: la de la promoción del personaje de Salomón como futuro heredero de la corona. Detengámonos un instante sobre este personaje. Si la figura del rey David experimenta un declive progresivo a lo largo de los tres actos de la comedia, declive<sup>32</sup> relacionado con su constante vacilación entre perdón y castigo, o una

---

32 Arellano, 2008, p. 22: «El rey David, enajenado por el amor paterno —y su conciencia de las propias culpas—, elude sus obligaciones, permitiendo que la obsesión de poder de la violación de Tamar por Amón acaben en guerra civil y muertes de sus hijos».

«verdadera debilidad» según Marc Vitse<sup>33</sup>, no se da el caso con Salomón, personaje en apariencia poco «relevante»<sup>34</sup>. Apariencias engañosas, según Rull:

Cierto es que esta preeminencia viene dada por la ausencia de Amón, pero es significativa en sí misma como premonición figurativa del relieve que tendrá el personaje en el futuro. [...] además de participar en la obra como personaje de “coro” de sus hermanos, tiene todavía en la primera jornada un papel importante, cuando al final de la misma interviene para desarticular la soberbia y envanecimiento de Absalón que interpreta en su propio beneficio la profecía de Teuca (vv. 747-850).<sup>35</sup>

Su constante prudencia lo caracteriza en los actos I y II, y luego su preocupación, cuando interviene en el intercambio entre Absalón y Ensay, opinando sobre las implicaciones políticas del perdón de David a Absalón, quien va a heredar la corona:

SALOMÓN ...temiendo que estorbar trate  
la feliz elección mía  
y ya que no aqueste día  
la deshaga, la dilate:  
y así, a mi padre hablar quiero  
de parte de Bersabé  
en mi pretensión, porque  
de la dilación, infiero  
peligro.  
(vv. 2606-2614)

La presencia de Salomón durante la escena del sueño, donde se califica al personaje de «hijo del alma» en el verso 2630, así como el cariño con el que actúa para con su padre, acaban de dibujarlo como la figura destinada a un protagonismo glorioso, confirmando de cierto modo las ambiciones sucesorales expresada por Salomón justo antes de que ocurra el episodio del sueño.

La introducción del sueño en el tercer acto de la obra sirve pues, al fin y al cabo, para materializar escénica y textualmente la sustitución de un hijo por otro en la próxima accesión al trono. Sustitución que prelude a la pronta retirada del rey padre caduco, a la vez que propulsa al discreto personaje de Salomón en primera fila de los defensores del apocado poder político de su padre durante la lucha contra Hebrón. De ahí la duplicación de la escena de autocoronación, y luego la retórica paradójica utilizada en la descodificación del sueño por David (contento/pesar), la valoración de Salomón («Hijo del alma») frente a la alevosía inmediata de Absalón (TODOS: «¡Absalón viva!»), y la tardía pero severa toma de posición de Salomón: «Escándalo es de horror fiero». Él será otra vez quien, en eco a Joab, tranquilizará a su padre («A precio de nuestras muertes, / defenderemos tu vida», vv. 2719-2720), y adquirirá un protagonismo importante en defensa suya, al lado de Ensay, durante

33 Vitse, 1988, p. 407.

34 Rull, 1988, p. 338: «a pesar de que aparentemente el protagonismo de Salomón en esta obra es ciertamente escaso, se está prefigurando con toda intención el futuro papel de éste. [...] Curiosamente desde el comienzo de la obra, contra lo que en un principio pudiera pensarse, Salomón tiene un destacado papel pasivo».

35 Rull, 1988, p. 339.

el enfrentamiento de las tropas, mientras que David trata todavía de proteger la vida de Absalón. Finalmente, él será el último destinatario de las palabras de su padre cuando pone fin a lo que acaba de definir Tamar como «una tragedia tan triste»: «Salomón, lo que has de hacer / te dirá mi testamento...».

Concluyendo. Ysla Campbell analizó perfectamente<sup>36</sup> el desarrollo radial del campo semántico de la corona, del oro y de los cabellos alrededor del personaje de Absalón:

La maravillosa escena de la corona de David puesta en un bufete es esencial núcleo de la final coronación metafórica por las encinas, mismas de las que, de acuerdo con Covarrubias: “De sus ramas se hacía la corona cívica, y este árbol estaba consagrado a Júpiter”. Dice Absalón, en un soliloquio, luego de tomar la corona [acto II, vv. 1404-1409]: “Mi cabeza quiero honrar / con vuestro círculo bello; / mas rehusaréis el hacello, / pues aunque en ella os encumbre, / temblaréis de que os deslumbre / el oro de mi cabello”. El personaje anticipa el hecho de que no se verá coronado por el objeto real aunque se haya producido, como indica Ruiz Ramón, una identificación entre el objeto (corona) y el sujeto (Absalón) que la considera nacida para él (vv. 1410-1413). [...] El cabello enredado en la encina hace de ésta una especie de corona simbólica<sup>37</sup>.

Prolongando esta lectura, y relacionándola con las funciones del sueño que acabo de destacar, el motivo del sueño resulta ser, al fin y al cabo, el vector de la sustitución de Absalón como destinatario de la corona, por Salomón, futuro heredero de David: mediante la promoción del personaje de Salomón se cierra el ciclo de David y se inicia el designado por Rull como el de Salomón, y él es quien, como rey de Israel, edificará el templo evocado por el testamento de David. Si *Los cabellos de Absalón* literalmente le constituían su arrogante corona, Salomón, por su parte, recibirá la corona verdadera, como lo dejaba intuir la escena del sueño. Pero este mensaje de esperanza no podía ser más que sugerido, gracias a la famosa secuencia en *redondillas*, en lo que se plasma como una tragedia centrada Absalón y en la caducidad del debilitado rey David.

ARELLANO, Ignacio, «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella Aurea*. Actas del VIII congreso de la AISO, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 19-33.

CAMPBELL Ysla, «Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*», *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, p. 125-131.

—«Absalón: ¿un personaje maquiavélico anticristiano?», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 285-291.

EDWARDS, Gwynne (ed.), *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca, The Commonwealth and International Library, Oxford, Pergamon Press Oxford Spanish Division, 1973.

GIACOMAN, Helmy Fuad, «En torno a Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca», en *Estudio y edición crítica de la comedia Los cabellos de Absalón*, *Estudios de Hispanófila* 9, University of North Carolina, Chape Hill, 1968.

36 Campbell, 2012, p. 285: «Asimismo, curiosamente, en la última jornada hay alusiones al respecto, por parte de David, Absalón, Teuca, Tamar, Aquitofel y Ensay a “sagrada diadema” (v. 2257), “Aquella cumbre / corona una confusa muchedumbre” (vv. 2428-2429 ; a que el “crespo esplendor de sus cabellos” hace parecer al sol “caduco”, como ha expresado Absalón del rey (v. 2487), la corona de Absalón, etc.».

37 Campbell, 2012, p. 290.

- GILBERT, Françoise, *El sueño en los autos de Calderón*, dans la *Colección de autos completos de Calderón*, Pamplona-Kassel / Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2018, 475 pp.
- GREER, Margaret R., «Perspectivas trágicas sobre la historia. La casa de David en el siglo XVII», en *Hacia la tragedia áurea. Lectura para un nuevo milenio*, Biblioteca Áurea Hispánica, 55, Pamplona-Madrid-Kassel, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 117-129.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, a) «Risa y ambivalencia en Los cabellos de Absalón: Tamar, el gracioso y Teuca», en *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII, 1986, pp. 83-98.
- (b) *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, *Scripta Humanística*, 25, 1986.
- KAUFMANT, Marie Eugénie, «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*. Actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO, septiembre 2013, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 148-156.
- O'CONNOR, Patricia, «*La venganza de Tamar de Tirso y Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro* (Madrid, 8-13 junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, Vol. 3, *Anejos de la revista Segismundo*, 6, CSIC, Madrid, 1983, pp. 1309-1318.
- OLMO LETEM Gregorio del, «La Biblia y sus materias dramáticas», *La Biblia en el teatro español*, Vigo-Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2012, p. 941-961.
- REYES PEÑA Mercedes de los, «El “aucto de Tamar” del Ms. B2476 de la Biblioteca de “The Hispanic Society of America”: estudio y edición», *Criticón*, N° 66-67 (1996), p. 383-414.
- PEDRAZA, Felipe, «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», en *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro* (Madrid, 8-13 junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, Vol. 1, *Anejos de la revista Segismundo*, 6, CSIC, Madrid, 1983, pp. 549-560.
- RODRIGUEZ CUADROS Evangelina, Introducción a la edición crítica de Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- , «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano», *La Biblia en el teatro español*, Vigo-Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2012, p. 441-457.
- RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Alfredo, «La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón», *Cauce* 5, 1992, pp. 73-86.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984, pp. 35-62.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Creación y evolución en la trilogía Calderoniana», *Anuario de estudios filológicos*, XXI, 1998, pp. 329-352.
- SLOMAN, Albert, *The Dramatic Craftmanship of Calderón, His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin Book, 1969 (1958).
- STOLL, Anita K, «“Venid a ver tan raro portento”: Los cabellos de Absalón», en *The Staging of the The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Bucknell University Press-London: Associated University Presses, 1997, pp. 69-80.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.