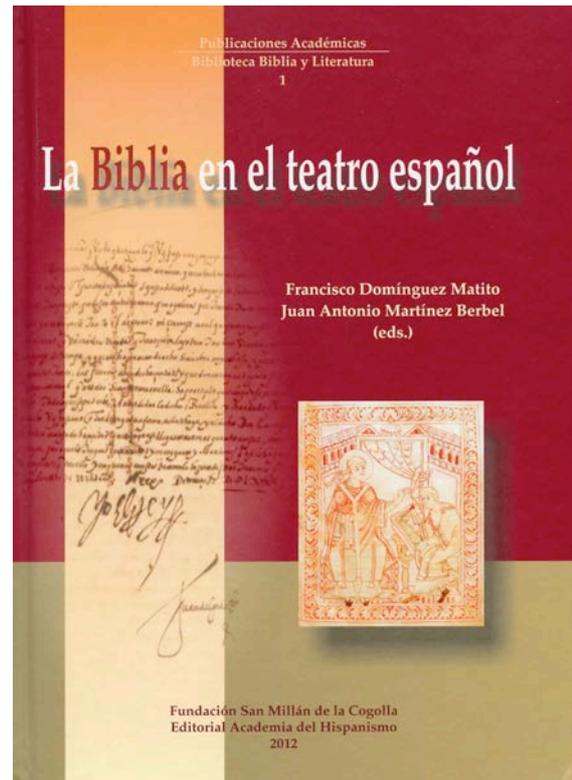


“La Biblia y su dramaturgia en el teatro calderoniano”, en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Fundación San Millán de la Cogolla-Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 441-457.



LA BIBLIA Y SU DRAMATURGIA EN EL DRAMA CALDERONIANO

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València

En un espléndido libro publicado en 2002, se nos invitaba, con irónica inteligencia, a adentrarnos en la anfibológica paronomasia de las *Sagradas Escrituras consagradas* por Occidente como parte irrenunciable de su cultura.¹ La sugerencia, cobijada teóricamente por Northrop Frye, reconforta al estudioso de Calderón en su reivindicación de un autor tan peligrosamente encasillado en la «biografía ideal» de compulsivo contrarreformista. Incluso su producción de autos sacramentales encontraría así acomodo en el prestigio del *canon*, superando los prejuicios antiliterarios de la investigación religiosa. Por ende, el estudioso del teatro podría superar sus propios prejuicios antirreligiosos y suponer que, como sugirió Thomas Berton, quizá los agnósticos estén en mejor situación que los creyentes para enfrentarse a la Biblia, al poder leer de manera más libre y lúcida textos ciertamente constreñidos por pautas

¹ García Gibert, Javier, *Consagradas Escrituras. Diez ensayos sobre literatura bíblica*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002.

establecidas.² Sin embargo, frente a las aproximaciones de toda índole suscitadas en torno a la Biblia en otras culturas, apenas contamos en España con estudios que constituyan un corpus de referencia sobre la cuestión.³ Incluso en el teatro aureosecular se ha explorado la Biblia más como prolijo archivo de argumentos o guiones que como campo de experimentación en el que poder reconocer, desde la neutralidad laica o secular, unos moldes genéricos donde analizar una belleza y un arsenal simbólico en los que reconocernos.

Sin duda, ha sido fácil catalogar en la memoria argumental del teatro calderoniano la prosa histórica y documental que la Biblia contiene (los libros de *Samuel*, o *Reyes* o *Crónicas*); espigar —como no podía ser menos— los brotes de su estoicismo provenientes de la literatura sapiencial de los *Proverbios* o del *Eclesiastés*. Y la ingeniosidad conceptual que, para la codificación de los mensajes tridentinos, procuran desde el relato mítico del *Génesis* a la jeroglífica fraseología de los libros proféticos. Pero ¿hasta qué punto percibió el Calderón dramaturgo que el *Libro de Job* (sin apenas narrador intermediario) ofrece una rotunda estructura teatral en su redacción o que la Biblia aloja no sólo héroes épicos positivos sino antihéroes de fatídica melancolía como Saúl sin el cual, tal vez, no tendríamos en David el héroe por excelencia de las Escrituras?⁴ Sus dramas bíblicos, categorizados como «teatro religioso», se analizan, a poco que nos descuidemos, como ejemplares parábolas providencialistas, del mismo modo que el cerrado alegorismo de esos apasionantes artefactos teatrales que son sus autos se impone a la fascinante dinámica de su materialización escenográfica. En otras palabras, habría que incorporar a nuestra mirada un componente secular en donde lo sacro no prevalezca fatalmente sobre los valores estéticos o sobre la observación de sus procedimientos dramáticos. Y no despachar, por mínima que sea, esta parte de su producción (dejo aparte, por supuesto, los autos sacramentales) con el paternalista desdén con que Menéndez Pelayo la condenó al olvido porque, en su opinión *Los cabellos de Absalón* «no tienen de bueno más que lo

² *Leer la Biblia*, Barcelona, Ediciones Oniro, 1999, pp. 46-47.

³ Aunque haya proyectos en marcha como la serie dirigida por Gregorio del Olmo Late *La Biblia en la literatura española*, de la que sólo han aparecido por el momento los dos volúmenes dedicados a la Edad Media a cargo del mismo Olmo Late y M^a Isabel Toro Pascual (Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008). Véase también Luis Alonso Schoekel y Eduardo Zurro, «*Mis fuentes están en ti*»: *estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1998.

⁴ El libro de Shimon Levy, *The Bible as theater* (Brighton, Sussex Academic Press, 2000) intenta plantear lo que el autor llama «the intrinsic theatrical qualities in the biblical texts themselves» (p. 2) pero no investiga las adaptaciones teatrales de textos bíblicos ni mucho menos explora la cuestión en términos de dramaturgia de la representación.

que tomó de Tirso», el *Judas Macabeo* es, simplemente, una pieza «donde los judíos combaten con Antíoco con pólvora y arcabuces», y *La Sibila de Oriente* una sarta de anacrónicas extravagancias y «de las peores obras que escribió».⁵

Resulta obvio insistir a estas alturas en que la literatura bíblica es uno de los nutrientes de la voracidad enciclopédica de Calderón, hábil navegador del *mare magnum* de la teología, la patrística y la tradición hermenéutica.⁶ Pero cabe preguntarse qué texto de la Biblia leyó o a cuál tuvo acceso o qué sistema de exégesis aplicó en su teatro. Su condición erudita no presupone imaginarlo consultando la *Biblia Políglota Complutense* (1520), o la Biblia de Ferrara (1523) traducida por Abraham Usque y Yob Tob Atías, o la *Biblia Regia* de Arias Montano (1569-1573). No es fácil pensar tampoco que tuviera acceso a la primera Biblia completa en romance (la traducción del filoprottestante Casiodoro de Reina, publicada en Basilea en 1569). En la «gran noche bíblica» del siglo XVII (así lo califica José Manuel Sánchez Caro),⁷ Calderón nace un año después de que en 1599 el *Índice de Libros Prohibidos*, reaccionando contra el principio «Sola Escritura» de la Reforma, ordenara retirar todas las Biblias en romance existentes, sus libros editados por separado o los sermones, cartas y tratados escritos sobre ellos. La católica España no pudo leer las versiones en castellano de la Biblia hasta que lo autoriza la Inquisición el 7 de enero de 1783, nada menos que veinticinco años después de que Benedicto XI promulgara su traducción a las lenguas vulgares en 1757. Si, por otro lado, incluso un humanista como Jean Bodin (1529-1596), uno de los primeros en considerar la historia como ciencia en su *Methodus ad facilem historiam cognitionem* (1566), había recluido la historia sagrada en el espacio intocable de las manifestaciones del Dios soberano, no queda más remedio que pensar en Calderón fielmente sujeto a la *Vulgata*, es decir, la versión latina de las Escrituras realizada por San Jerónimo. Pero en Calderón todo tiene sus matices: fue un dramaturgo y no un teólogo; escribió sermones, sí, pero en verso y puestos sobre las tablas. Y, además, la Biblia no sólo circuló píamente traducida al latín entre clérigos católicos o medrosos filoprottestantes. Su presencia en la cultura vulgar, o, incluso en los escritos de místicos aventajados como Ignacio de Loyola o Teresa de Jesús, se produce, en buena parte, a través de compendios o Biblias populares, o por medio de fragmentos mechados en las

⁵ *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. III*, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1941, pp. 171-172.

⁶ Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, vol. I, p. 95.

⁷ Cf. *La aventura de leer la Biblia en España*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000.

Flos Sanctorum y Vita Christi. Este factor clave de intencionada y activa comunicabilidad, no puede ser ajeno a la dramaturgia, si entendemos ésta como la serie de opciones estéticas e ideológicas que actúan en la construcción de una obra teatral.

El enciclopedismo erudito y ortodoxo que Calderón muestra magistralmente en sus autos, tan mediatizados por el encargo institucional, no puede ser el mismo que le aventura en los dramas bíblicos, pensados para un público menos entregado a una docta o festiva catequesis y escritos, además, en una etapa más temprana. ¿Es posible entonces adentrarnos en una poética del género *drama bíblico* más flexible, secular y polivalente que la de los autos? La respuesta puede ser afirmativa si recordamos, por ejemplo, definición que Vitse sugiere de poética de un género dramático; a saber: «el conjunto de elementos, a la vez éticos y estéticos, que condicionan y figuran el pacto de aceptación que se da entre dramaturgos y espectadores».⁸ Pero, sobre todo, porque debe tenerse en cuenta que, aunque Calderón llegara a proponernos a todo un Dios como *autor* o director de escena, son los hombres y mujeres, hechos sustancia dramática, los protagonistas de la acción. Y muchas veces el secreto de la teología está en la antropología.

El pacto dramaturgo-espectador que asume Calderón —no podía ser de otro modo— funciona desde el reconocimiento de lo que es, en realidad, la Biblia (en su sentido original «libros pequeños»): «una mezcla, confusa e incoherente, de textos mal compilados».⁹ En consecuencia, cualquier apropiamiento dramático del relato bíblico es, antes que nada, prestar unidad a una compilación a veces incoherente. Esto resulta fácil en un auto sacramental: basta encontrar una incardinación alegórica (facilitada por la fe y la vigilancia de los *doxa*). Pero en un drama la adaptación debe vérselas con determinadas coordenadas histórico-temporales a las que hay que revestir de una verosímil y eficaz pedagogía (en el sentido de comprensión racional y frutiva de una ficción). El prefacio que escribe el anónimo autor de *II Macabeos* (2, 24-30) ofrece, en mi opinión, una estrategia narrativa de la materia bíblica asumible o equivalente a un programa *dramatúrgico* de acción teatral:

Porque al considerar la marea de números y la dificultad existente, por la amplitud de la materia, para los que quieren sumergirse en los relatos de la historia, nos hemos

⁸ Vitse, Marc, «La poética de la comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, 1995, p. 273.

⁹ Frye, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 12.

preocupado por ofrecer algún atractivo a los que desean leer, facilidad a los que gustan retenerlo en la memoria, y utilidad a cualquiera que lo lea. Para nosotros, que nos hemos encargado de la fatigosa labor de este resumen, no es fácil la tarea, sino de sudores y desvelos, como tampoco al que prepara un banquete y busca el provecho de los demás le resulta esto cómodo. Sin embargo, esperando la gratitud de muchos, soportamos con gusto esta fatiga, dejando al historiador la tarea de precisar cada suceso y esforzándonos por seguir las normas de un resumen. Pues así como al arquitecto de una casa nueva corresponde la preocupación por la estructura entera; y en cambio al encargado de la encáustica y pinturas, el cuidado de lo necesario para la decoración, lo mismo me parece de nosotros: profundizar, resolver las cuestiones y examinar punto por punto corresponde al que compone la historia; pero buscar concisión al exponer y renunciar a tratar el asunto de forma exhaustiva debe concederse al divulgador.¹⁰

Claro que a este virtual modelo dramático se adhieren, sobre todo en el caso del Antiguo Testamento, directrices insoslayables del código literario bíblico: elementos míticos pero también pretensiones de historia *real* (aunque en el fondo didácticamente manipulada), muchas veces maniqueísta o violentamente proselitista, y liberada de lo que pudo haber sucedido de verdad. Porque, como nos advierte Frye, la Biblia exige una respuesta activa de la imaginación (contigua a la literatura y a la mitología) y reclama, como una de sus condiciones, «una fe capaz de aceptar divergencias del hecho histórico».¹¹ Al mismo tiempo, el modelo dramático sugerido por la Biblia implica dibujar los potentes caracteres de sus héroes más excelsos inmersos en ambientes que comprometan la cotidianidad emocional del espectador. Todo ello facilita reconducir estos materiales, incluyendo los efectos subyugantes de la retórica persuasiva y de la tensión climática que abundan en el texto bíblico, al cauce preceptivo de la comedia o drama *historial* del barroco. Con todo, Calderón puede fundir en ese modelo teatral dos nutrientes más de su pensamiento. El primero es su capacidad de síntesis ecléctica entre la cultura bíblica y la proveniente de la herencia helenista o clásica (pese a la concepción del carácter «bárbaro» que esta misma cultura pudo tener de aquella). El segundo se refiere a su dominio de los valores retóricos que posee el estilo de las Escrituras, tanto en el sentido de argumentación suasoria o en el de la interpretación del lenguaje. Ambos nutrientes, como veremos, empapan la dramaturgia calderoniana a

¹⁰ Cito los textos a través de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee Brouwer, 1983.

¹¹ Frye, Northrop, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996, p. 192.

través de la porosidad que entre ambos establece la exégesis de la Patrística, en la que él navegaba con impecable comodidad.

El cristianismo, en efecto, hubo de enfrentarse a la tarea de gestionar esta doble herencia (hebrea y clásica).¹² No es sólo que el Nuevo Testamento (incluso algunos libros del Antiguo, como el *II Macabeos* o el de la *Sabiduría*) nos han llegado enteramente en versión griega o que, como ya vimos, San Jerónimo realizara en el siglo IV la traducción latina de la Biblia en la *Vulgata*. Es que la conciencia autorreflexiva de ambas culturas coadyuvó a establecer un diálogo que caracteriza —mal que nos pese— la tradición literaria (y también dramática) europea.¹³ Muchos de los grandes tópicos clásicos aparecen ya enunciados en los libros bíblicos: el *prodesse et delectare* en el fragmento referido de *II Macabeos*; *Sabiduría* asume el *carpe diem* en estos versículos: «Disfrutemos de los bienes presentes, / gocemos de las criaturas con el ardor de la juventud. / Hartémonos de vinos exquisitos y de perfumes, / no se nos pase ninguna flor primaveral» (2, 6-7); el *Beatus Ille* horaciano se asimila bellamente en el sermón de las Bienaventuranzas (*Mateo*, 5, 3-10); hasta el profeta Isaías alienta la imagen de la *edad de oro*: «Lobo y cordero pacerán a una...» (65, 25). Y San Pablo, en su prédica en el ágora de Atenas (*Hechos*, 17, 16 y ss.), debate con filósofos epicúreos y estoicos su doctrina de un Dios desconocido y espiritual compatible con la sabiduría griega. De ese modo la hermenéutica patrística puede embarcarse con una actitud abierta en la búsqueda de anticipaciones del mensaje cristiano en la cultura greco-latina, construyendo un espacio de saludable convivencia de dos patrimonios culturales. Basta pensar en el auto sacramental *El Sacro Parnaso* (1659) con el debate intelectual entablado entre el Judaísmo y la Gentilidad en presencia de la Fe (a la sazón, por cierto, vestida de Sibila): la perplejidad del Judaísmo, atado a la interpretación literal de las Escrituras —lo que le inhabilita para una lectura simbólica de las mismas— es patente.¹⁴ No nos llamemos a engaño: el hecho de que hayamos encallado otra vez en un auto sacramental no significa que Calderón albergue sólo en este género la connivencia del doble legado. Luego veremos como la herencia helenística es clave para entender el conflicto que late en dramas como *Judas Macabeo*, o como el tratamiento de la materia bíblica de la casa de David ofrece el perfil del modelo canónico de la

¹² García Gibert, *op. cit.*, p. 12.

¹³ Véase Olivier Mollet, «Introduction» a *Bible et littérature*, París, Honoré Champion Éditeur, 2003, p. 8.

¹⁴ «¿Cómo es posible que funden / bárbaras gentilidades / en mi verdad sus mentiras?», pregunta el Judaísmo. Y añade la Gentilidad: «¿Ni cómo es posible que anden / juntas mentira y verdad, / contradictorios dislates / tanto como luz y sombra?» (ed. de Alberto Rodríguez, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2006, pp. 147-148).

tragedia griega; o, en fin, que la hermenéutica de las profecías —sea en *Los cabellos de Absalón*, sea en *La sibila de Oriente*— 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 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 hiato irónico entre ambas interpretaciones genera una tensión conflictiva que afecta profundamente al personaje calderoniano.

Si, además, recordamos con Frye que el modelo estilístico de la Biblia es su condición de «retórica de Dios adaptada a la inteligencia humana»,¹⁵ entenderemos hasta qué punto este estilo se adapta como un guante a la nervadura retórica y oratoria que sostiene el edificio dramático de Calderón diversificada, a conveniencia, en la elevación del oráculo, la persuasiva exhortación o la proclamación proselitista. Ambos elementos (la hermenéutica del lenguaje y los resortes retóricos de ese mismo lenguaje teatralizado) cohabitan en el acervo cultural de la Patrística, innegablemente fecundado por la cultura clásica, aunque ésta quede subordinada con frecuencia a su mensaje doctrinal. Así, un autor tan inseparable de la formación intelectual de Calderón como San Agustín, intuye la capacidad del estilo bíblico de transmitir vibrantes y suasorias emociones: es, a la vez, un *sermo humilis* de palabras sencillas dotadas de capacidad comunicativa y una *elocutio* de lo sublime.¹⁶ Por eso, el mismo San Agustín que denunciaba en *De Doctrina Christiana* la lastimosa servidumbre de tomar a la letra las locuciones figuradas de las Escrituras («Scripturae figuratae locutiones ad litteram accipere servitus miserabilis», Lib. III, 5, 9), permitiendo a Calderón sus prodigiosas alegorías escenificadas y la conflictiva dialéctica de probabilismo moral en sus personajes, le enseñará la búsqueda de la verdad no sólo a través de la lógica filológica sino de la pulsación de las emociones.¹⁷ San Agustín ofertará a Calderón aprender de la Biblia no sólo los recursos de la enseñanza de los *doxa* sino la elocuencia que convierte

¹⁵ Frye, *El gran código*, citada, p. 54.

¹⁶ Cf. Erich Auerbach, «Sacrae Scripturae, sermo humilis», en *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 131-147.

¹⁷ Para las principales aportaciones de San Agustín a la retórica cristiana, a partir de su propia lectura de los clásicos, véase George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980, pp. 149-160. El autor señala las recurrencias clásicas (de Cicerón a Virgilio) en las obras del obispo de Hipona, así como la construcción retórica que late en algunas de ellas como las *Confesiones* donde persigue conscientemente la dramatización de su propia biografía.

su interpretación tanto en exégesis de significados como en emotiva comunicación.¹⁸ De modo que la tensión intelectual y psicológica que en muchos momentos ofrece el drama calderoniano se construye con este novedoso patrón que le sugiere la exégesis patristica, canalizando la imaginería poética y el tono apasionado de las Escrituras en el estilo discursivo de la lógica clásica. Como apunta Olivier Mollet,¹⁹ esta particular sinergia de dos culturas tuvo en el siglo XVII una importancia trascendente cuando se trató de materializar teatralmente la ideología cristiana que, de ese modo, podía ponerse en escena de manera heterogénea (en diversos géneros, podríamos decir): explicando con la lógica de los retóricos el significado alegórico de los *doxa* en el auto (que remite, según Frye, a la pregunta de *quid credas* o qué debemos creer) o desarrollando un conflicto moral o tropológico en el drama de inspiración bíblica —comedia historial o tragedia— (que podía responder a la pregunta de *quid agas* o qué debemos hacer).²⁰ Será en estas últimas obras, alejadas de la horma ideológica del género auto sacramental, donde la dramaturgia calderoniana se independiza de la rígida intertextualidad respecto a la Biblia como libro santo. Ya no tendrá que ser su única fuente, sino sólo una de las fuentes. Porque podrá acudir a otros textos susceptibles de reescribir las *sagradas escrituras* en clave historiográfica secular, menos sujetas a la interpretación ortodoxa y, en consecuencia, más capaces de aportar la distancia crítica, la penetración psicológica o la profundidad emotiva que requiere una acción dramática. Tal sería la evidente consulta, por parte de Calderón, de las *Antigüedades Judaicas* que Flavio Josefo (ca. 37 o 38-101) compone sobre el año 93 y que va a impulsar la divulgación del argumentario bíblico veterotestamentario. Junto a ello Calderón se apoyará, como factor clave de economía dramática, en los personajes y temas de intensa complicitad emocional que las Biblias populares habían privilegiado en el imaginario colectivo.

Judas Macabeo, nuestra primera instancia de reflexión, es, como se sabe, la obra de un Calderón novicio en la composición teatral.²¹ Ofrece, a primera vista, una

¹⁸ Young, Francis M., *Biblical Exegesis and the formation of Christian Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 271.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 12.

²⁰ Frye, *Poderosas palabras*, citada, p. 48.

²¹ Cf. Ignacio Arellano, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología de Oviedo*, XXXIII (1983), pp. 51-65. Todos los indicios apuntan a fecharla en 1623 (aunque se publicaría en 1637). Es decir, muy cercana a su estreno como dramaturgo en la representación palaciega de *Amor, honor y poder* el 29 de junio de ese año por la compañía de Juan Acacio. En todo caso, antes del 30 de septiembre de 1623, fecha en que se anotan los costes de su puesta en escena (a cargo de la compañía de Felipe Sánchez de Echevarría) a juzgar por el libro de gastos del Palacio Real. Aunque el propio Cotarelo, al dar la noticia, se muestra cauto al respecto.

comedia *de ruido* sobre la rebelión religioso-ortodoxa de los hermanos Macabeos en Palestina contra la intransigencia de Antíoco Epifanes, que llegará a destruir el templo de Jerusalén (168 a.C.). Comienza con la victoria de Bethsuria, relata épicamente el sitio de la ciudad y la restauración del culto a Yahvé (165 a.C.), lo que trasluce, en principio, el proselitista y ortodoxo triunfalismo del pueblo hebreo al que induce el texto bíblico. El aderezo de lances caballerescos e intrigas amorosas, auspicia, por otra parte, la maniquea oposición entre el héroe (Judas, defensor del Dios verdadero resiste la tentación de la amazónica Zarés) y el antihéroe (Lisías, a la conquista de Cloriquea) que facilita el juego de pasiones humanas inexistente en el relato de la Biblia, pero esencial para una comedia de entretenimiento. Sin embargo esta obra, un poco desmañada en comparación con las del Calderón maduro, muestra ya uno de los procedimientos dramáticos que el autor aplica a las fuentes que utiliza (el primer libro de *Macabeos* y la mediación histórico-laica de las *Antigüedades Judaicas*, XII, 6-8). Una dramaturgia que pone de relieve la sutura entre la militancia providencialista del texto sagrado (Yahvé garante del triunfo militar) y la inserción del otro legado de la cultura occidental en que son reconocibles fuentes greco-latinas. *Judas Macabeo* no es sólo una obra juvenil, sino que es, también, una obra de frontera: porque la fuente bíblica en la que se apoya Calderón lo es igualmente. Este hecho se traduce en el escenario en una síntesis ocasionalmente paradójica o ucrónicamente extravagante. Los libros de los *Macabeos* no sólo narran la revuelta de los judíos ortodoxos sino que señalan a un enemigo que no es sólo Antíoco Epifanes o sus generales (Gorgias o Lisías) sino sus propios compatriotas helenizados.²² Los hebreos fueron ayudados en su lucha para restaurar la ortodoxia judía por el naciente Imperio Romano (*I Macabeos*, 8) —el mismo que acabaría destruyéndolo—, pero la cultura clásica prevaleció en el helenismo de nobles y sacerdotes que, como Jasón (nombre convertido al griego desde el hebreo *Josúa*), mandó construir junto al mismísimo Templo de Jerusalén un gimnasio al que los jóvenes acudían a ejercitarse en la palestra (*I Macabeos*, 4, 7 y ss.), mientras que los rabinos educaban siguiendo las pautas de la *paideia* griega. El *Judas Macabeo* de Calderón refleja todo ello en la ambigua síncopa de una de serie de acciones que mantienen la atención del auditorio en clave de comedia de ruido, poniendo irónicamente de relieve la presencia de un permanente hibridismo clásico. El espectador

Véase Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil de I. Arellano y J.M. Escudero, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 118.

²² Véase García Gibert, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

contempla (o, al menos, escucha) el heroísmo bélico evocado en la atronadora versificación: «Suene en los ecos confusos / del parche la voz horrible, / del bronce el metal robusto» (III, p. 28^b).²³ Asiste al tono épico y combativo del espíritu mesiánico y la sangrante crueldad que en la Biblia reverbera según el modelo del libro de los *Jueces*: «Tengo de dar la batalla / más sangrienta y a los tuyos / he de pasar a cuchillo, / sin perdonar a ninguno. / Verás la ciudad fundada / sobre un sangriento diluvio / o que, oprimida la tierra / parezca la sangre jugo» (III, p. 28^a). Ve a Jonatás levantar, con bíblica barbarie, la cabeza ensangrentada del general Lisías (posible eco de *II Macabeos*, 1, 16-17, cuando los judíos descuartizan el cuerpo de Antíoco). Oye el trepidante relato, lleno de fulgurante colorismo, que hace Jonatás de la muerte heroica de su hermano Eleazar aplastado por un elefante: «Bárbara losa le oprime, / rústica tumba le acoge, / bruta pira le fatiga / y urna funesta le esconde» (I, p. 7^a). Y escucha la vibrante y fanática retórica del mismo Jonatás en su ortodoxa condena de los dioses asirios:

¿Por qué ofendes sus lugares [de Jesuralén]
con sacrificios diversos
de falsos dioses? Escucha
lo que adoras torpe y ciego:
bronce adoras en Moloc,
plomo en Astarot, y hierro
en Belcebub; en Dagón
oro, y en Besmod madero;
barro estimas en Boab,
sin otros dioses perversos,
de pequeñas estaturas
que llamáis dioses caseros.
Pues ¿cómo quieres que sean
tantos dioses? (I, p. 13^b)

Y, sin embargo, Matatías (padre de los heroicos hermanos) no duda en referirse al mismo Jonatás como «palestino Marte» (I, p. 6^a) —con la misma simbiótica naturalidad con que San Juan de la Cruz se había referido a las «ninfas de Judea» en su *Cántico Espiritual*—. La impetuosa Zarés, mujer fuerte de la Biblia, aparece como «competidora de Juno» (II, p. 14^b). Y aunque Lisías la describe como «aura por quien

²³ Citaré siempre por la ed. de Antonio Valbuena Briones, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, vol. II.

hoy de Pocris / lleva Céfalo la muerte» (II, p. 15^a), no duda en seducir a Judas vestida de amazona: «Casta Palas he de ser / en sujetar y vencer...» (I, p. 9^a). Pero no todo es emulación mitológica en este hibridismo clásico. El Calderón joven, que por esa época reflexiona ya sobre el voluble destino de los poderosos, hace que Judas recuerde así la caída de Epifanes: «Que lo que el hado dispone / no lo previene la ciencia / ni el estudio lo conoce» (I, p. 5^b). Y que Jonatás, tras el elefantíaco martirio de su hermano, se lance a una poética invocación de la fortuna clásica, mechada del sapiencial estoicismo del libro de *Job* o del *Eclesiastés*:

Porque no hay victoria alguna
que sin desdichas se logre.
Al sol que en temprano oriente
se corona de arreboles,
en términos del ocaso
pardas nubes se le oponen;
descortés, el viento al prado,
roba hermosura y colores,
y las que hoy lucientes, son
mañana caducas flores;
a la primavera sigue
el invierno, al día la noche,
a glorias penas, a agrados
llantos, a dichas rigores.
¡Oh venganza de fortuna!
¡Mil veces felice el hombre
que ni teme a sus amagos
ni se sujeta a sus golpes! (I, p. 6^b)

Calderón parece captar la fina helenización del propio texto bíblico, sobre todo del segundo libro de los *Macabeos* —aunque no sea su fuente principal—: baste recordar cómo relata en éste el martirio del anciano Eleazar (6, 18-31) quien suplica a sus verdugos «que le mandaran pronto al Hades» (6, 23). Pero aún es más evidente otras de las libertades que Calderón se permite en su adaptación dramática de la historia: la aparición de Matatías, breve pero relevante por su tono y significado, parece indicar la existencia de fuentes más secularizadas y menos afectas al intransigente belicismo del texto bíblico. Matatías sólo interviene en el primer acto de la obra y aporta un volumen textual de tan sólo 59 versos, que se dividen entre un ceremonial

recibimiento en triunfo de sus hijos Jonatás, Simón y Judas tras su victoria en Bethsuria y, poco después, un desgarrado planto de trágico dolor por la muerte de su otro hijo, Eleazar. Calderón se aparta totalmente del guión impuesto por la Biblia: en ésta la presentación del sacerdote Matatías y de sus hijos tiene lugar en *I Macabeos*, 2, 1-5, para, inmediatamente después (2, 38-48 del mismo libro) caracterizar al anciano como líder de la reacción ortodoxa contra la penetración del helenismo y la ocupación siria. Apenas unas líneas más tarde (*I Macabeos*, 2, 49-69) se narran las últimas palabras a sus hijos antes de morir. Es decir, todo ocurre antes de los éxitos militares de éstos que no llegarán hasta capítulos posteriores (*I Macabeos*, 3-10 y ss.). Y, sin embargo, Calderón convierte a Matatías (ateniéndonos al *dramatis personae* del Siglo de Oro) en el grave *viejo o barba* que, con el llanto dolorido y la estatura de un héroe trágico, asiste impotente a las consecuencias de la guerra. Calderón lo *resucita* hábilmente para estar presente en la victoria contra Lisías y en el planto por Eleazar (lo que en la Biblia no sucede hasta *I Macabeos*, 6, 43-45):

¡Oh llanto desconocido!
 ¡Que no igualen mis temores
 el contento que he tenido
 con tres hijos vencedores
 el dolor de uno vencido!
 ¡Oh notable desconcierto!
 ¿que en tormentos tan esquivos
 cuando gusto y pena advierto,
 no borren tres hijos vivos
 el dolor de un hijo muerto? (I, p. 7^b)

Aunque sin la solemnidad que Calderón aquilatará en su madurez, ésta es una de las escasas escenas realmente emotivas de la obra, fuera del eco trompeteril de las batallas. Pero este Matatías no está en las fuentes bíblicas (y no sólo por el consciente dislate cronológico): su perfil no responde al líder fanático de la revuelta que dichas fuentes delineaban con nitidez. Podemos aventurar la ingerencia de otra fuente menos ortodoxamente ideologizada. Si comparamos la narración que de los mismos acontecimientos ofrece Flavio Josefo no sólo advertimos el origen de la concisa sobriedad (y, pese a todo, menor truculencia) de Calderón en su propuesta escénica. El historiador judío, sin perjuicio de tomarse igualmente libertades épico-románticas, da una versión muy diferente del testamento oral que Matatías entrega a sus hijos antes de expirar en el relato de la Biblia. En éste todo son encendidas bravatas sobre el tiempo de

cólera y violencia que reclama la defensa de la ley hebraica, mientras que en las *Antigüedades Judaicas* asistimos a un depurado civismo de indiscutible inspiración helénica:

Me dispongo a recorrer el camino fatalmente fijado por el destino, y por ello os confío mis sentimientos, y os exhorto a que [...] mantengáis sanas y salvas las costumbres patrias y recuperéis el viejo estilo de conducta ciudadana [...] os pido [...] [que] os mostréis superiores a toda violencia e imposición [...] nuestros cuerpos son mortales [...] pero por el recuerdo póstumo de nuestras hazañas alcanzamos el don de la inmortalidad. Y quiero que vosotros, enamorados de ella, persigáis la gloria de la fama [...] a Macabeo, en consideración a su valentía y resistencia, lo tendréis por general del ejército [...] pero atraed también a los justos y piadosos...²⁴

Escribe Frye que la Biblia sólo registra dos periodos de aparente prosperidad de Israel: el que siguió a estas guerras contra a los asirios y el que la situó en el cenit del concierto universal con los reinados de David y Salomón.²⁵ Curiosamente, cuando algo más de diez años después Calderón vuelve a enfrentarse a un drama bíblico, lo sitúa en este segundo interludio de efímera y ambigua victoria. No es relevante, para la cuestión que ahora nos incumbe, replantear el debate sobre la autoría (compartida o no) de *Los cabellos de Absalón*.²⁶ Me limito a insistir, como ya hiciera hace casi veinte años, que le bastan a Calderón el primer y tercer acto de la pieza, para hacer del rey David un admirable héroe trágico cuyo primer esbozo —con todas las matizaciones que se quieran— pudo pergeñar en los 59 versos que escribe para Matatías en *Judas Macabeo*, saltándose, eso sí, toda la gramática cronológica de la Biblia. Northrop Frye, a cuyos fundamentales estudios me he venido refiriendo, puede, no obstante, incurrir en errores. Nadie que haya leído o visto representar *Los cabellos de Absalón* puede admitir su opinión de que «la Biblia no es muy amiga de los temas trágicos [...] no acepta la concepción griega del héroe, la de una figura dotada de gran tamaño, fuerza, descendencia y protección sobrenaturales, que tan a menudo parece disponer de un

²⁴ *Antigüedades Judaicas*, XII, 279; ed. de José Vara Dorado, Madrid, Akal, 1997, pp. 691-692.

²⁵ Frye, *El gran código*, citada, p. 114.

²⁶ Véase el estudio introductorio de mi edición de la obra en Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 13-26. Desde entonces, el problema de la atribución de la obra a Calderón (que asume en el segundo acto de su obra nada menos que todo el acto tercero de *La venganza de Tamar* de Tirso) no ha avanzado más allá de las especulaciones; y aunque sigue siendo plausible la hipótesis de Alfredo Rodríguez López-Vázquez en “*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón”, *Cauce*, 5, Sevilla (1992), pp. 73-85, la extraordinaria factura calderoniana del primer y tercer acto de *Los cabellos* son, a mi parecer, incuestionables.

destino divino casi al alcance de su mano.»²⁷ Ese lector o espectador constata, por el contrario, que se puede componer una tragedia *more classico* en la España del seiscientos, dentro de una cultura que no impuso, como sí sucedió en la Francia del siglo XVII, una laicización que excluyó los temas bíblicos de los escenarios públicos, sobre todo después de 1630.²⁸ Otra vez Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la ordenación cronológica (el adulterio de Betsabé y el asesinato de Urías tienen lugar después del primer sitio de Rabatha —*II Samuel*, 11, 18 y *Antigüedades Judaicas*, VII— y su destrucción y consiguiente triunfo sobre los ammonitas sucede inmediatamente después —*II Samuel*, 12, 16; *Crónicas*, 20, 1 y *Antigüedades Judaicas*, VII—). Sin embargo, en *Los cabellos de Absalón*, que comienza con el regreso del victorioso David después de esta batalla, es recibido por sus hijos, entre ellos un Salomón ya adulto, fruto de aquel adulterio. Es el *tempo* dramático el que se impone, y no el tiempo histórico real. El episodio de la violación de Tamar por su hermano Amón y la cólera vengativa de Absalón como un *in medias res* que tensa (pero que no constituye) el verdadero conflicto trágico. Y aunque el asunto da un juego excepcional en la poética de pactos con el espectador (los «casos de honra son mejores», Lope *dixit*), queda marcada la distancia con la centralidad que Tirso concede a dicho episodio en *La venganza de Tamar*. Es otro el plan de Calderón: someter conscientemente la materia bíblica al canon clásico mediante dos estrategias. Por un lado, elevar a David a la condición (no exenta de contradicciones) de héroe trágico. Y, por otro, reivindicar los poderes proféticos inherentes al discurso bíblico como capaces de prestar al drama barroco moderno su conflictiva tradición hermenéutica respecto a su interpretación literal o no, es decir, el hiato entre lenguaje y realidad.

En la historia de David encontramos una estructura circular muy propia del relato bíblico, pero que, amparada en su lectura de destino inexorable —tal como exige la tragedia griega— lleva implícita una doble dimensión —individual y universal— porque afecta a todos los actores de la trama y, en última instancia, también nos afecta como espectadores. Nunca la historia (o mito) bíblicos pudieron dar cuenta de un canon tan próximo al de la tragedia clásica, tal como fuera pensado por Aristóteles (y no por los clasicistas del siglo XVI que sustituirían la causa primigenia del dolor por la edificante tragedia *morata* que el mismo Calderón ensayaría en su versión, inducida por

²⁷ *El gran código*, citada, pp. 209-210.

²⁸ La ausencia en Francia de una versión francesa del texto bíblico autorizado capaz de atender al gusto del público, contribuiría, ya en el siglo XVIII, a la antipatía de los filósofos enciclopedistas hacia la Biblia no sólo como fuente judeo-cristiana sino como forma de expresión. Cf. Mollet, *op. cit.*, p. 13.

Flavio Josefo, de la historia de Herodes y Mariene en *El mayor monstruo del mundo*). Calderón nos invita al centro del dolor universal y a una meditación —en contra de cualquier presupuesto de los *doxa* del Antiguo Testamento— sobre el *éleos* o *piEDAD* como eje de una tragedia personal. Una vez más echa mano de la síntesis de las raíces bíblico-orientales y greco-latinas para sugerir la apropiación, en el ámbito de la cultura cristiana, no sólo de la construcción de la acción trágica sino de un personaje central sustentado tanto en la *virtus* heroica como en la *eusebeia* o piedad. *Los cabellos de Absalón* es la obra cumbre del mito davidiano, precisamente en el momento en que el teatro europeo buscaba vertebrar sus temáticas con símbolos de la antigüedad clásica.²⁹

La obra arranca con el mismo planteamiento escénico que *Judas Macabeo*, sólo que al revés: aquí son sus hijos (Absalón, Adonías, Tamar, Salomón) quienes reciben al rey vencedor, rezumando el mismo triunfalismo épico y *terribilitá* bíblica: Salomón lo proclama como «azote del sacrílego moabita» y Adonías «defensor de Dios y su ley pía / horror de la gentil idolatría».³⁰ Un eco coherente con la ortodoxia judía si, como señalan las fuentes de la obra (*II Samuel*, 8, 2 y *Antigüedades Judaicas*, VII) David trató con enorme rigor a Moab. Pero, como en el caso de *Judas Macabeo*, Calderón se vuelca de inmediato en el padre humanizado («¡Ay, dulces prendas por mi bien halladas!» — bellísima intertextualidad del soneto X de Garcilaso «Oh dulces prendas por mi mal halladas...»—). El triunfo de David se oscurece por la ausencia de otro hijo (Amón), a la sazón presa de la inmovilizadora melancolía del eros incestuoso por Tamar. La «fiera condición de los humanos / haciendo siempre extremos» del rey David (vv. 122-124) recuerda la perplejidad confusa de Matatías («notable desconcierto» entre la victoria de tres hijos y la muerte de otro). Surge entonces el David que, en un deslizamiento hacia la estoica actitud clásica, evoca la resistencia al *hado*:

Un príncipe que heredero
es de Israel, cuyo heroico
valor resistir debiera,
constante, osado y brioso
los ceños de la fortuna
y del hado los oprobios,
¿tanto a una pasión se rinde,
tanto a una pena que absorto,
confuso, triste, afligido,

²⁹ Cf. Raymond-Jean Frontain y Jan Wojcik (eds.), *The David Myth in Western Literature*, West Lafayette-Indiana, Purdue University Press, 1980.

³⁰ Vv. 7-8 de mi edición, citada en nota 26, a la que seguiré en todas las referencias.

no les permite a sus ojos
la luz del día...? (vv. 153-162)

Pero más allá del morbo erótico (motor de una venganza de honra) *Los cabellos de Absalón* es, como apuntó lúcidamente Víctor Dixon,³¹ una impresionante parábola de la piedad. En vano ha flotado sobre la obra la interpretación de la infinita capacidad de sufrimiento o perdón de David como disfunción de su emblemática misión de *basileus*: la inutilidad o insensatez de la que habla Albert E. Sloman;³² la debilidad que le reprocha Gwyne Edwards;³³ la «hipertrofia de la afectividad» que recalca Felipe B. Pedraza³⁴ o la insólita «obscène sentimentalité» con la que lo caracteriza Marc Vitse,³⁵ son todos puntos de vista que descuidan no sólo el formidable contraste que deja sentado Calderón entre el rigor veterotestamentario y la prudencia —tan afecta al pensamiento clásico— emergente en el Nuevo Testamento,³⁶ sino que esta titánica misericordia (titánica porque es heroica) es la versión calderoniana de la búsqueda del *éleos* (y no sólo del *fóbos*) que proponía el modelo aristotélico de tragedia: esas nociones de *compasión*, *lástima*, *conmiseración* o *misericordia* con que la flexible preceptiva renacentista y barroca intenta precisar vagarosamente la conmoción o catarsis transferida al espectador. Por eso David extiende el perdón más allá de su círculo familiar (a Amón, por haber violado a su hermana; a Absalón por haber asesinado a Amón y haberse levantado en armas contra su padre); por eso la intersección de aquel círculo familiar con la trama política de las razones de estado (que son, de este modo, engranajes sustanciales del devenir de la peripecia trágica). Frente a la ortodoxia bíblica que reclama Joab («Menos importa una vida / aún del príncipe heredero / que la común inquietud / de lo restante del reino», vv. 3140-3146) o la maquiavélica disputa de Aquitofel y Ensay respecto a la toma de partido en la guerra entre David y Absalón («¿No sabes cuán pocas veces / la dura razón de Estado / con la religión conviene? [...] Mis intentos son leales, / pues asegurar pretenden / la corona en

³¹ “El Santo Rey David y *Los cabellos de Absalón*” en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico*, Berlín-Nueva York, 1976, p. 84.

³² *The Dramatic Craftmanship of Calderón: His use of Early Plays*, Oxford, The Dolphin Books, 1958, p. 115.

³³ “Calderón’s *Los cabellos de Absalón: A Reappraisal*”, *Bulletin of the Hispanic Studies*, 48 (1971), pp. 218-238.

³⁴ “Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón* de Calderón”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 549-560.

³⁵ *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, p. 407.

³⁶ Cf. Silvio Sirias, “En torno al tema de la misericordia en *Los cabellos de Absalón*”, *Bulletin of the Comediantes*, 39:2 (1987), pp. 259-271.

rey que sea / justiciero eternamente» (vv. 2821-2831), David se escinde entre el yo y la rígida justicia bíblica:

Mudo me deja el dolor:
 lágrimas serán palabras
 que expliquen el corazón.
 Rey me llama la justicia,
 padre me llama el amor,
 una obliga y otro impele:
 ¿cuál vencerá de los dos? (vv. 1263-1269)
 [...]
 No ha de poder la justicia
 aquí más que la afición.
 Soy padre. También soy rey.
 Es mi hijo. Fue agresor.
 Piedad sus ojos me piden,
 la infanta satisfacción. [...]
 Pero ¿qué es de mi valor?
 ¿Qué dirá de mí Israel
 con tan necia remisión?
 Viva la justicia y muera
 el príncipe violador. (vv. 1323-1337)

La *piadosa* obediencia a la Ley que David pretende enseñar a sus hijos al recordar el lado oscuro de su pasado («... que aprendáis a ser piadosos, / hijos míos, os advierto, / pues el gran Dios no permite / que yo construya su templo / porque manchadas las manos / de sangre idólatra tengo», vv. 740-747) se desborda en otra clase *piedad* ante los pecados de éstos: es la piedad del *éleos* que, a la postre, se revelará como su gran error o *hamartia* trágica:

¡Tome eterna posesión
 el llanto, porque es eterno!
 [...]
 ¡Lástimas hable mi lengua.
 No escuchen sino lamentos
 mis oídos lastimosos!
 ¡Ay, Amón! ¡Ay, mi heredero! (vv. 1910-1917)

Para la elaboración escénica de esta *piEDAD* Calderón vuelve, una vez más, a la mayor precisión psicológica y densidad humana que le ofrecía el relato de las

Antigüedades Judaicas. Mientras en la Biblia el duelo de David por Amón se resuelve con una breve referencia a que «el Rey y todos sus servidores se echaron a llorar con gran llanto» (*II Samuel*, 13, 36-38), Flavio Josefo se sitúa en el interior emocional y psicológico del personaje:

Y él, preso de emoción, como era natural que lo estuviera tras el aniquilamiento simultáneo de tantos hijos y además a manos de un hermano, ni inquirió el motivo del crimen ni esperó a enterarse de algún detalle más (como era natural que hubiese hecho, dada la gravedad e increíble exceso de la calamidad anunciada), sino que, tras rasgarse las vestiduras y arrojarse al suelo, allí quedó tumbado llorando a todos sus hijos, tanto a los que se le había comunicado que habían muerto como al que los había asesinado.³⁷

Al final de la obra, un David derrotado y perseguido, que aún suplica el respeto por la vida de Absalón, tiene su gran escena de *anagnórisis* o reconocimiento del error asumiendo la maldición de Semey pero desplazándola al *hado*: «Tienes razón; pero maldice al hado, / no a mí, pues que la culpa yo no he sido / sino el hado» (vv. 2992-2994). Es la terrible impotencia del héroe trágico frente a la inutilidad de la piedad divina en la que tan seguro se sintió en otro tiempo. Y es que, a veces, un héroe se hace trágico a expensas de otros héroes desplazados. David lo es a expensas de convertir a su predecesor, Saúl, en un antihéroe melancólico y atormentado. De ahí el doloroso regreso que soporta el rey de un pasado inscrito también en la memoria que del *mito* davidiano tiene el espectador. Una culpabilidad más allá del adulterio y asesinato por el que lo condenará su profeta de guardia, Nathán. Saúl, que tendrá su propio profeta de guardia en Samuel, es víctima de la crueldad del silencio de Yahvé: un silencio que sugiere que «hay malicia en la naturaleza divina, lo que tal vez sea esencial en todas las tragedias».³⁸ Por supuesto, no hay mención alguna en la obra que tratamos de esta relación turbia de David con el desdichado Saúl, ungido rey a su pesar y rechazado después por la misericordia divina. Pero es un hecho que Calderón no elige al David homérico y matagigantes que se enfrenta a Goliat en el Valle de Elah (o de Terebinto, como dice el texto bíblico) sino a un anciano vencido por la lima de los años que, como Saúl (cuando desesperado consulta a la nigromante de Endor y ésta hace aparecer el fantasma de Samuel en una sombría escena shakesperiana, *I Samuel*, 28, 8 y ss.), debe enfrentarse a su pasado a través de profetas y pitonisas. El David perseguido fue

³⁷ *Antigüedades Judaicas*, VII, 176. Ed. cit., p. 393.

³⁸ Véase el impecable ensayo «Saúl o el silencio de Dios», en García Gibert, *op. cit.*, pp. 73 y ss..

también implacable conspirador contra Saúl, mercenario de los filisteos (*I Samuel*, 21, 13), «sanguinario y malvado» según Semey (*II Samuel*, 16, 7), asesino como su hijo Absalón, y mordido como éste por la violencia, la ambición y la lujuria, que son, precisamente, los ingredientes de la *hybris* trágica que Aristóteles asume de los textos homéricos.³⁹

Y es que convergencia con lo trágico se verifica asimismo a través de la dolorosa ironía que se deriva del potencial profético de las palabras cuando éstas se interpretan desde la percepción pasional. Frye habla de una suerte de magia verbal en la Biblia, «una energía en común entre las palabras y las cosas [...] inherente al ordenamiento en secuencia o lineal».⁴⁰ En secuencia, claro está de unas premisas y una conclusión. Calderón recupera en su dramaturgia barroca, troquelada en su formación tomista, la fascinación medieval de extraer todo conocimiento de las premisas de la lógica de la Revelación. Sólo que, 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. Absalón, en la plenitud de su *hybris*, escucha el vaticinio de Teuca: «Ya veo / que te ha de ver tu ambición / en alto por los cabellos» (vv. 782-784) y, bajo la tradición levítica del texto sagrado —esa que relativizaría, como hemos visto, San Agustín— acude a la argucia del razonamiento silogístico y a la forzada interpretación literal de unas palabras ajenas a la realidad asignada a su destino:

Pues siendo así, que yo amado
soy de todos, bien infiero
que esta adoración común
resulte en que todo el pueblo
para rey suyo me aclame
cuando se divida el reino
en los hijos de David.
Luego justamente infiero,
pues que mis cabellos son
de mi hermosura primeros

³⁹ Cf. Walter Kauffman, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

⁴⁰ *El gran código*, citada, p. 35.

acreedores, que a ellos deba
 el verme en el alto puesto;
 y así, vendré a estar entonces
 en alto por lo cabellos. (vv. 813-826)

Al final de la obra, cuando el espectador vea a Absalón enredado por sus cabellos en una encina, y atravesado por la lanza de Joab, comprenderá hasta qué punto el *fóbos* no provienen tanto de ese icono del horror, como del filo de navaja por donde se desliza la tragedia cuando el *logos* es interpretado desde la excitación afectiva del *pathos* y no desde la moderación del *ethos* individual.⁴¹

Años después, y probablemente cruzando borradores con la elaboración del auto sacramental *El árbol de mejor fruto* (ca. 1661), Calderón nos haría regresar al pasado de la tragedia de David y Absalón en *La sibila de Oriente*. Lo hace ya en otro espacio de exégesis bíblica y, por tanto, de otra dramaturgia. Una nueva pitonisa, exóticamente personificada por Nicaula Miqal (como llama la Biblia a la reina de Sabá y a quien Calderón convierte en etíope —como a la de Endor y como a Teuca— a través del texto de *Antigüedades Judaicas*),⁴² aparece junto a Salomón, en medio de la edad dorada israelita. Al trasmutarse en una Sibila que actualiza en clave cristiana la antigua y trágica *piEDAD* de David, heleniza definitivamente el mensaje bíblico instalándolo en el vestíbulo profético del Nuevo Testamento. Ella pronunciará el enigmático oráculo de un árbol sagrado (mezcla de ciprés, cedro y palma) que codifica alegóricamente la cruz de Cristo, mientras intenta, no sin ironía, que Salomón reedite la magnánima figura de David suplicándole el perdón de Joab y Semey (los cortesanos políticos que esgrimieron la razón de estado o la lanza homicida en *Los cabellos de Absalón* y que reaparecen en la obra, como fantasmas del pasado, *vestidos de pieles* en una oscura caverna). Gesto, claro está, teatral en todos los sentidos: la Biblia revela explícitamente que, mucho antes de la visita de la reina, Salomón, siguiendo literalmente dos cláusulas del testamento de su padre,⁴³ había asesinado a ambos (*I Reyes*, 2, 28-35 y *I Reyes*, 2, 36).

⁴¹ Sobre el juego retórico (y trágico) de ambos conceptos puede verse ahora el profundo estudio de Lucía Díez Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

⁴² La visita de la reina de Sabá a Salomón se narra en *I Reyes*, 10, 1-13 y *II Crónicas*, 9, 9-12. Flavio Josefo lo hace en el libro VIII de sus *Antigüedades*.

⁴³ «Sabes lo que hizo Joab, hijo de Sarvia, lo que hizo a los dos jefes de los ejércitos de Israel; a Abner, hijo de Ner y Amasá, hijo de Yéter, que los mató y derramó en la paz sangre de guerra; ha puesto sangre inocente en el cinturón de mi cintura y en las sandalias de mis pies [...] Ahí tienes contigo a Semei, hijo de Guerá [...] que lanzó atroces maldiciones el día que yo iba a Majanáyim; pero bajó a mi encuentro al Jordán y le juré a Yahvé: No te mataré a espada. Pero tú no le dejarás impune.» (*II Reyes*, 2, 5-9).

Probablemente la dramaturgia de Calderón ha dado un definitivo salto en el tratamiento de la Biblia, incidiendo en la inversión de las manifestaciones de Dios en el judaísmo: desaparece el Yahvé terrible e intervencionista que acosa a los héroes con profetas de guardia; pero su icono se materializa en la figura de Cristo ajusticiado, como Absalón, en lo alto de un árbol simbólico. Las poderosas palabras de las Escrituras pueden, por tanto, sostener una dramaturgia épica y emocional como *Judas Macabeo*, una trágica y existencial como *Los cabellos de Absalón* y, finalmente, una integrada en la ortodoxia pactista del Nuevo Testamento que desarrollará plenamente en sus autos sacramentales. Quizá presintió, como casi un siglo después haría Kant,⁴⁴ la sublime infinitud del terror y estremecimiento de la Biblia y la sublime finitud de la belleza de lo clásico que acabaron por distinguir en la gran literatura cristiana los románticos. Entre ellos, claro está, Wilhem y Friedrich Schlegel que, a principios del siglo XIX, iban a reinventar al propio Calderón.

⁴⁴ *Lo bello y lo sublime* (1764), *apud* García Gibert, *op. cit.*, p. 28.