

HACIA UNA POÉTICA BARROCA DE LAS PASIONES: MELANCOLÍA, CULPA Y EXPIACIÓN EN *LOS CABELLOS DE ABSALÓN* DE CALDERÓN DE LA BARCA

Marcela Beatriz Sosa
CIUNSa - ICSOH
Universidad Nacional de Salta
sosamar57@gmail.com

RESUMEN

De la comedia calderoniana *Los cabellos de Absalón* hay estudios críticos que, desde perspectivas distintas y complementarias, abordan el género en tanto tragedia de espíritu contrarreformista, el cuestionamiento de la figura de David como héroe trágico, la modulación calderoniana de los temas bíblicos, el análisis de las pasiones y pecados tematizados, los aspectos de la violencia y de la crueldad...Nosotros postulamos la existencia de un *mecanismo de desplazamiento* como principio constructivo ya que, en primer lugar, la acción dramática se focaliza de entrada en Amón o, si se quiere, en David, pero el título del texto apunta a Absalón. En segundo lugar, la emoción que moviliza el conflicto dramático es una *pasión fría* (R. de la Flor 2007), la melancolía. El extraño deseo que atormenta a Amón desaparece apenas ha consumado la violación, función necesaria para que se cumpla la maldición que pesa sobre la casa de David. Este otro desplazamiento concierne a la culpa, que no es de Amón originalmente -en todo caso, compartida con su padre-, y también a la expiación. La misma idea de desplazamiento se entronca con el protagonismo de la comedia y la cuestión del género. Varios sujetos parecen ser los héroes trágicos: David, Amón, Absalón. Por otra parte, la intensa teatralidad con que son mostradas las situaciones claves provoca una ruptura en la identificación del espectador y en el efecto catártico de la tragedia. El análisis de estas “desviaciones” en un texto tan complejo permite esbozar una *poética barroca de las pasiones*.

PALABRAS CLAVE

poética barroca – pasiones - Calderón

TOWARDS A BAROQUE POETICS OF PASSIONS: MELANCHOLY, BLAME AND REDEMPTION IN CALDERÓN DE LA BARCA *LOS CABELLOS DE ABSALON*

ABSTRACT

There are critical studies that address Calderon's comedy from differing and complementary perspectives, approaching the genre as tragedy with a counter-reformist spirit, the questioning of David's as a tragic hero, Calderon's modulation of biblical themes, the analysis of identified passions and sins, the aspects of violence and cruelty...We advocate the existence of a *mechanism of displacement* as constructive principle since, on the one hand, dramatic action is focused on Amón's –or, if you wish, David's- while the text's title points to Absalon. On the other hand, the emotion that fuels dramatic conflict is a *cold passion* ((R. de la Flor 2007), i.e. melancholy. The strange desire that haunts Amón disappears after rape has been consummated, a necessary function to fulfill the evil spell that hangs over the house of David. This other displacement is related to guilt, which is not originally Amón's – if anything, it is shared with his father-, but also to expiation. The very idea of displacement is related to the comedy's protagonism and the question about genre. Several individuals seem to be the tragic heroes: David, Amón, Absalon. However, the intense theatricality with which key situations are shown creates a rupture in the identification of the spectator and the cathartic effect of the tragedy. Analysis of these “deviations” in such a complex text allows the outlining of a *baroque poetics of passions*.

KEY WORDS

baroque poetics – passions – Calderón

Todo forma parte en la época de un superior “momento melancólico”, compuesto por una real o imaginaria pérdida de sentido –la cual afecta profundamente al conjunto del espacio social-; por una desesperación que, indistintamente, se da como tensión interna e inherente a la vivencia histórica del momento...

R. de la Flor (*Era melancólica*)

OTRAS CALAS POSIBLES

Sobre la comedia *Los cabellos de Absalón* (1633-1636)¹ hay valiosos estudios críticos que la abordan desde perspectivas distintas y complementarias². El hecho de que su temática bíblica de ribetes trágicos haya concitado tanta atención puede deberse al doble proceso de identificación y extrañamiento que se suscita frente a los conflictos trágicos calderonianos de esta índole, que no son ajenos al hombre común porque están hechos de su misma sustancia pero al mismo tiempo no son frecuentes en la vida cotidiana (Pedraza; 1983). Otra explicación para este interés sostenido sobre la tragedia LCA³ es su focalización en las pasiones pues, como afirma Siliunas (2002: 865-866) “la cultura barroca (...) no solamente enseña a dominar las pasiones, sino que da el más alto precio a las pasiones, es una cultura apasionada”, lo que tiene no pocas concomitancias con la nuestra y despierta, sin duda, una empatía.

Efectivamente, cuando nos asomamos al universo emocional⁴ que se configura en la dramaturgia calderoniana, solemos sentir el mismo vértigo de quien intenta aprehender, con una sola mirada, la complejidad y profusión de imágenes de las catedrales barrocas. En el caso particular de LCA, una primera lectura muestra el abigarrado friso de pasiones cuyas causas y efectos entrelazan en complicados vínculos a sus personajes. Para desbrozar esa intrincada trama, postulamos la existencia de un *mecanismo de*

¹ Para la fecha posible de escritura de *Los cabellos de Absalón* adherimos a Rull Fernández (1998). No consideramos aquí, por ser ajena a nuestro foco de interés, la relación con la comedia tirsiana *La venganza de Tamar*, fechada en 1622 (cfr. Rodríguez López-Vázquez; 1982, Pedraza; 2001).

² La comedia ha sido estudiada, entre otros aspectos, para afirmar que hay tragedia en España (Lobato; 2000) como para cuestionar esto mismo (Oostendorp; 1983); para observar la modulación calderoniana de los temas bíblicos (Rodríguez Cuadros; 2012, Hernández Araico; 2012), para analizar las pasiones y pecados tematizados (López Reyes; 2015; Pedraza; 1983), para ver los aspectos de la violencia y de la crueldad (Berg; 2002, Arellano; 2009).

³ A partir de ahora citaremos la obra por la edición de E. Rodríguez Cuadros (2000) y la identificaremos mediante la sigla LCA.

⁴ Utilizaremos de manera indistinta los términos *pasión* y *emoción*, conscientes de que, en el siglo XVII, para la cultura inglesa –y también la española-, la palabra *emoción* era poco usada y más bien se empleaban los vocablos *pasión* y *afección* (Broomhall; 2016, 106).

desplazamiento como principio constructivo que afecta los distintos planos textuales. Uno de ellos es el del sujeto dramático que moviliza la acción. Pareciera que esta se focaliza de entrada en Amón, quien persigue un objeto –poseer a Tamar-; luego recae en David⁵, el amoroso padre tensionado entre perdonar y castigar, y por último en Absalón, a quien apunta el título del texto.

Otra manifestación de este desplazamiento es la clase de emoción que echa a rodar el engranaje del conflicto dramático: la melancolía, una *pasión fría* característica de la sensibilidad barroca (R. de la Flor; 2007), que constituye un pálido acicate para el acto violento que perpetrará Amón después, al punto de que el extraño deseo que lo atormenta desaparece apenas ha consumado la violación (cfr. II, vv.1-21).

Como si esta fuese solamente una función necesaria para que se cumpla la maldición que pesa sobre la Casa de David, la culpa también es objeto de desplazamiento: no es de Amón originalmente o, en todo caso, la comparte con su padre. Por otra parte, para que la expiación se produzca, el inculpado debe reunir ciertas condiciones y asumir su responsabilidad, lo que no ocurre con el hijo primogénito de David.

La misma idea de desplazamiento se entronca con la cuestión del género trágico en España; al modo en que el metateatro de *Hamlet* hizo decir a Abel (1963) que dicha obra transgredía la noción clásica de tragedia, la intensa teatralidad con que son mostradas las situaciones claves de LCA provoca una ruptura en dos componentes axiales de la tragedia: la identificación del espectador y el efecto catártico. Intentaremos esbozar una *poética barroca de las pasiones* mediante el análisis de estas “desviaciones” en un texto tan complejo aplicando, *ut pictura poiesis*, un espejo anamórfico a los aspectos descritos, es decir, leyéndolos desde esa perspectiva sesgada y (dis)torsionada.

PASIONES MELANCÓLICAS

Con respecto al análisis de las pasiones y de los pecados de David y sus hijos, la crítica ha puesto el énfasis en los más graves: incesto, ira, envidia, ambición..., tocando tangencialmente la melancolía en Amón, causada por su imposible amor hacia Tamar, su hermana. Esta pasión nos parece nodal para la significación global del texto, no solo

⁵ Rodríguez Cuadros afirma que el plan de Calderón es “elevar a David a la condición (no exenta de contradicciones) de héroe trágico”, al mismo tiempo que “reivindicar los poderes proféticos inherentes al discurso bíblico como capaces de prestar al drama barroco moderno su conflictiva tradición hermenéutica” (2012,14).

como generadora de las acciones posteriores, sino como origen y consecuencia de la acción dramática. Cuando llega David de su acción militar⁶ y su hijo Amón no aparece a saludarlo, Aquitofel le explica qué le ocurre a este:

Amón, tu hijo, señor, ha muchos días
que ha dado en padecer melancolías
y tristezas tan fuertes,
que por no ser capaz de muchas muertes,
enfado de la luz del sol recibe,
con que entre sombras vive,
y aun está sin abrir una ventana,
ni ver la luz hermosa y soberana.
Tanto Amón se aborrece,
que el natural sustento no apetece:
ningún médico quiere
que le entre a ver; y, en fin, Amón se muere
de una grave tristeza,
pensión que trae la Naturaleza. (I, vv. 87-100)

Para los barrocos, la melancolía era una enfermedad que, bajo la influencia de Saturno, era responsable de muy variados síntomas y comportamientos, tal como los describe el erudito inglés coetáneo Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía* (1621). Una de las causas por las que un sujeto podía enfermar de melancolía era el amor no correspondido pero, como sostienen Penzi y Ruiz Ibáñez (2006), en el siglo XVII aquel era considerado opuesto y aun diferente a la pasión que, como expresión de animalidad, irracionalidad y parcialidad, era motor y consecuencia del pecado:

En la retórica de la época la alusión a la pasión es casi siempre una referencia a la superioridad de la naturaleza primaria sobre la naturaleza cognitiva y afectiva; del mundo rústico sobre el cosmos civilizado, de la animalidad sobre la humanidad; de la carne sobre el alma; del vicio ciego sobre la virtud iluminada. [...] La pasión era positiva si profundizaba en el amor o los afectos necesarios (Dios, el rey, el matrimonio...). (295-296)

⁶ Adviértase la manipulación que hace Calderón de los hechos bíblicos ya que esta acción es posterior: “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 amonitas 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* dramatúrgico el que se impone, y no el tiempo histórico real” (Rodríguez Cuadros; 2012, 14).

El amor, según los mismos estudiosos, era concebido por la reflexión neoplatónica y neoestoica de fines del XVI como un “ejercicio de lo racional” sobre una pulsión natural (Penzi: 295). Como cima de la pirámide social, el buen príncipe era el que controlaba sus pasiones mediante el uso de su razón. Por ello, David recordará a su hijo lo siguiente, luego de intentar indagar sobre el motivo de su melancolía:

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,
no les permite a sus ojos
la luz del día, negando
la entrada a sus rayos de oro? (I, vv.153-164)

Ante la posibilidad de que Amón desconozca la causa de su “tristeza” y de que esta se deba a “la natural pensión deste nuestro humano polvo” (I, v. 174), David le aconseja no rendirse a sí mismo, “imperio tiene el hombre sobre sí propio, / y los esfuerzos humanos, / llamado uno, vienen todos” (I, vv. 175-178). Amón, enmascarando sus verdaderas emociones, reconoce ante su padre que padece melancolía, la que es “de natural sentimiento” (I, v. 613-616) y por lo tanto no tiene causa, por oposición a la tristeza, que sí la tiene. Sin embargo, la conducta de Amón no se debe a una melancolía existencial ni entra en los cauces normales del desengaño amoroso. El propio Jonadab, con su sorna característica, proclama que no es gustoso pasar un rato con un amo “saturnino e hipocondrio” (I, vv. 240-242). Es decir, que presenta los síntomas de la “mortal enfermedad” para la cual se prescribían diferentes tratamientos, entre los que ocupaban lugar privilegiado las sangrías⁷. En la comedia no aparece, en razón de su anacronismo, tal curación, pero la *isotopía de la sangre* que aparece en el pedido de justicia que hace Tamar a David, luego de haber sido violada por Amón, permite restablecer las asociaciones que haría con aquellas el público aurisecular:

⁷ Más allá de las razones médicas que esgrime Burton (*op.cit.*) para tal prescripción, no es difícil relacionar la sangre ardiente del enamorado y el supuesto efecto benéfico logrado por la clarificación y el enfriamiento del humor sanguíneo así conseguidos.

[...] ¡Justicia, invicto señor!
Dirás que es Amón tu sangre:
el vicio la corrompió.
Sángrate della, si quieres
dejar vivo tu valor. (II, vv. 228--232)

[...]
Véncete, Rey, a ti mismo:
la justicia a la pasión
se anteponga, que es más gloria
que hacer piezas un león. (II, vv.249-252, cursivas nuestras)

Aparece aquí, connotada negativamente, otra dimensión de los afectos: el amor paterno y ciego que, solo atento a los lazos sanguíneos, incurre en las parcialidades o arbitrariedades que dicta la pasión. No obstante, para entender las acciones de un David injusto con su hija deshonrada y negligente ante la vulnerabilidad de Amón, debemos prestar atención a los conceptos de culpa y expiación propios de la cultura hebrea, de donde también nos llega la noción de chivo expiatorio. David sabe que hay una culpa que no ha recaído sobre él debido a su penitencia y oración (aunque cayó inicialmente sobre su hijo primogénito con Betsabé) y está consciente de que no es digno de edificar el templo de Jerusalén (I, vv. 743-746). No obstante, y aquí reside el error fatal del héroe desde el punto de vista de la tragedia, desconoce o desea ignorar que Amón será el chivo expiatorio para que se cumpla el castigo divino por sus pecados. A la veterotestamentaria idea de expiación, debe sobreimprimirse la otorgada dentro de la religión católica: para que se cumpla, es necesario el arrepentimiento sincero del pecador y creer en el perdón divino.

La ironía reside en que Amón no siente culpa alguna: no solo no hay huellas de arrepentimiento en él sino que en los posteriores encuentros con Tamar, la repudia con subjetivemas como *basilisco*, *monstruo*, *sierpe*, *arpía*, *víbora* (II, vv. 1-70), que responsabilizan del acto a la propia víctima. Como ha observado con agudeza Pedraza (1983: 557), una vez que Amón ejecuta su venganza de tímido humillado con su medio hermana vuelven inmediatamente su horror y su miedo⁸. Estas pasiones sobre las cuales Amón no posee ningún control son la prueba de que es solo el chivo expiatorio, como

⁸ Pedraza (1983, 557) cita a Giacoman, quien atribuye el cambio de actitud de Amón a la necesidad de culpar a su hermana para poder aceptarse a sí mismo.

también lo será Absalón, cuyos pecados de soberbia⁹ y ambición lo hacen malinterpretar la profecía de Teuca, la etíope. Al comenzar la batalla en el monte contra David, Absalón se precipita contra unas encinas y queda atrapado por los cabellos, aquellos por los cuales creía, precisamente, que era digno de alcanzar el trono real. Joab, a pesar de las órdenes expresas de David, lo atraviesa con tres lanzas. Su muerte solo despierta la curiosidad de los soldados, quienes suspenden el combate para acudir a ver “el raro portento” (III, vv. 1241-1244), el “triste espectáculo” que comenta el piadoso Ensay. No obstante, la muerte de Absalón, herido por sus propios fillos, podríamos decir, no suscita la compasión del espectador, identificado con el dolor genuino del rey.

El desenlace de LCA resitúa la comedia en los rancos y tristes acentos de las salvas que acompañan el regreso del ejército a la ciudad, con la focalización en un David que llora la muerte de su hijo, aceptando con resignación “cristiana” su trágico destino. Ya antes, en tres versos (III, vv. 1041, 1048 y 1056), ha empleado el estribillo de la *Égloga I* garcilasiana¹⁰: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”¹¹, al saber el alzamiento de Absalón. Y esto no es casual: el llanto es el atributo que ejemplifica la melancolía del rey David. Las lágrimas para el Barroco significan “el único humor y gesto humano no sujeto a una doble lectura: la única leal e inobjetable evidencia de la nostalgia humana de un bien por siempre inalcanzable” (R. de la Flor; 2007: 283-284). Como dice el mismo autor, “[...] el derrame del humor acuoso se constituye en la evidencia de un corazón singularmente lacerado por la tristeza de que, al cabo, el reencuentro con Dios Padre se difiere, pues los pecados alejan su inminencia presentida” (R. de la Flor: 287). Efectivamente, David sabe que su culpa original, continuada en los de su sangre, no ha sido redimida porque no hubo real expiación.

⁹ La vanidad o narcisismo de que hace gala permanentemente es un aspecto del pecado de la soberbia. En *La Biblia*, el pelo largo era asociado a la rebelión, potencia sexual o simplemente animalidad.

¹⁰ Hay otro intertexto garcilasiano: “¡Ay dulces prendas, por mi bien halladas!”, del soneto X, cuyo verso original, cambiado para expresar el amor paterno, se cumplirá irónicamente como profecía.

¹¹ En su análisis de la *Égloga I*, Quintana Tejera considera que el mencionado estribillo expresa el sentimiento estoico del pastor: “está muriendo por haber amado pero quiere que sus lágrimas salgan sin dolor, que no lo consuelen porque desea que el sufrimiento lo acompañe hasta la muerte [...]. Aunque en este segmento de *Los cabellos...* no se trata de la pérdida de la amada sino del dolor de David por la acción de Absalón, creemos que el dramaturgo homologa ambos sentimientos basándose en el temperamento estoico de David para soportar la traición de su hijo (Quintana Tejera; 2003).

UN ESPEJO ANAMÓRFICO EN LOS CABELLOS DE ABSALÓN

R. Cuadros (2012) afirma que LCA representa una “impresionante parábola de la piedad” encarnada en el doliente padre calderoniano. Nosotros, inclusive otorgando supremacía a David sobre los dos otros personajes, consideramos la comedia un verdadero *teatro de las pasiones* pues, como señala Siliunas, “los dramas de Calderón son historias de las pasiones” (2002: 867). Más aún: “esta explosión de sentimientos origina los más pintorescos cuadros escénicos, la pasión se convierte, se ‘traduce’ en una lengua sumamente teatral” (868). El pasaje en que Absalón muere suspendido en el aire y atravesado por lanzas conlleva la fuerza semiótica de las apoteosis de los autos sacramentales, pues todos los presentes contemplan el espectáculo.

Esta fuerte teatralidad –o metateatro, deberemos decir- se ha dado anteriormente¹² en varias escenas: cuando aparece Amón, enmarcado bajo la sombría vislumbre de su cuarto (*Corriendo una cortina, se descubre AMÓN sentado en una silla arrimada a un bufete...*, I), en un mínimo *teatro dentro del teatro* del cual son espectadores David y su comitiva; cuando Amón confiesa a Tamar, mediante un “ensayo”, su imposible amor (I, vv. 481-482 y 492-494); con la apariencia que muestra a Amón asesinado por Absalón (*Descúbrese un mesa con un aparador de plata, y los manteles revueltos, AMÓN echado sobre ella con una servilleta, ensangrentado*, II) y cuando Salomón va a ver a David para hablar de la sucesión al trono (*Córrese una cortina y se descubre a DAVID durmiendo*, III). Esta última apariencia exhibe no solo la teatralización de la pesadilla de David y sus premoniciones presenciada por Salomón, sino la muy metateatral reflexión sobre la vida como sueño, en fluctuación y contraste con la realidad, que irrumpe con el verdadero asalto a palacio de las tropas de Absalón (III, vv. 691-730).

La profunda melancolía que encierra la resignación de David al final de la tragedia es la pasión que “enfría” y distancia el alcance emotivo de LCA. David reproduce la percepción pesimista de la existencia humana, muestra viviente del efecto de circularidad que diversos críticos han señalado para las *tragedias de destino* de Calderón¹³. “La antropología cristiana se ata por entonces con contundencia inusitada a la idea de culpa, que no podrá ser enteramente redimida por la gracia; la transmisión hereditaria de la corrupción, marca el destino no halagüeño del hombre”, como señala R. de la Flor (43).

¹² A. Stoll advierte esto mismo a propósito de *El médico de su honra* y también ha puntualizado estrategias escénicas que se pueden reconstruir mediante las apariencias en LCA (1997).

¹³ Ruiz Ramón (1984) fue quien instituyó esta distinción con respecto a las *tragedias de honor*, ambas modalidades de la tragedia calderoniana.

El conflicto entre libertad y destino queda así lúgubrementemente sellado en LCA, pues homologando al “Dios grande” que “sabe medir castigos y premios”, el dramaturgo hace refractar el fin de los personajes bíblicos de la realeza sobre el de monarcas y súbditos de la *península metafísica*. La saturnal melancolía de los personajes trágicos no es más que el trasunto de un imaginario sombrío atravesado por las fantasmagóricas pasiones de un espejo anamórfico. No en vano, al hablar de los autos y del teatro en general de Calderón, R. de la Flor concluye:

El teatro sacro-político calderoniano muestra a la modernidad triunfante la insuficiencia de la *gnosis* –conocimiento-, mientras restaura en este momento decisivo la nostalgia y el deseo de la *pistis* –fe- (...). Pero fe, también, ante la cual la materialidad misma de la vida se revela bajo su condición inane y falaz. Esta última es, en cualquier caso, mera “sombra”, ejecutada en “escenas” por “fantasmas”; captada en el tránsito entre el no-ser-aún y el haber-sido-ya. (163-164)

Bibliografía

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. 1963. New York: Hill & Wang, 1969.
- Arellano, Ignacio. “Aspectos de la violencia en Calderón”, *Anuario Calderoniano* 2, (2009):15-49.
- Berg, Walter Bruno. “La crueldad en el teatro de Calderón”, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*. I. Ed. de Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002, 227-241.
- Broomhall, Susan. *Early Modern Emotions. An Introduction*. London and New York: Taylor and Francis, 2016.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. 1621. Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2ª. ed., 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Los cabellos de Absalón*. Edición crítica de Evangelina Rodríguez Cuadros. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, en línea. [Edición digital a partir de la edición de E. Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1989] <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9k484> (15 de mayo de 2017)
- Campbell, Ysla. “La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*”. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, 117-123.

- Hernández Araico, Susana. "De alabanza heroica a ambigüedad trágica: el davidismo de Lope, Tirso, Godínez y Calderón", *La Biblia en el teatro español*. Ed. de Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla/Academia del Hispanismo, 2012, 697-703.
- Lobato, María Luisa. "Calderón, autor trágico". *Estado actual de los estudios calderonianos*. Ed. de Luciano García Lorenzo. Kassel: Reichenberger, 2000, 61-98.
- López Reyes, Néstor D. "El concepto del pecado en la construcción de la trama en *Los cabellos de Absalón* de Calderón", *Filologías* 2, julio-septiembre (2015), en línea. <http://filologias.gnomio.com> (15 de mayo de 2017)
- Oostendorp, Enrique. "La estructura de la tragedia calderoniana", *Criticón*, N° 23 (1983): 177-195.
- Pedraza, Felipe. "Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*", *Calderón. Actas del Congreso Internacional Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Vol. I. Coord. de Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983, 549-590.
- . "La atribución del tercer acto de *La venganza de Tamar* a Calderón. Cuestiones de estilo". *Tirso de Molina: textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional (GRISO y Universidad de Parma, 7-8 de mayo de 2001)*. Coord. de Laura Dolfi y Eva Galar. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, 215-236.
- Penzi, Marco y José J. Ruiz Ibáñez. "Los amores imperativos. Una aproximación a los afectos y la política en la Era del Barroco", *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Ed. de Concepción de la Peña Velasco. Madrid: Editum, 2006, 291-304, en línea. <https://books.google.com.ar/books?isbn=8483716526> (22 de mayo de 2017)
- Quintana Tejera, Luis. "La Égloga I de Garcilaso de la Vega y la mortificación de los amores contrariados", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/egloga.html> (20 de mayo de 2017)
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano". *La Biblia en el teatro español*. Ed. de Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla/Academia del Hispanismo, 2012, 441-457.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Era melancólica*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. "*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón", *CAUCE* 5 (1982): 73-85.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, Colección Estudios N° 23, 1984.
- Rull Fernández, Enrique. "Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana". *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI (1998): 329-352.

Siliunas, Vidas. "Las pasiones según Calderón: Los dramas de Calderón y el lenguaje barroco". *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger*. I. Ed. de Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002, 865-871.

Stoll, Anita K. "Venid a ver tan raro portento': The Staging of *Los cabellos de Absalón*", en *The Calderonian Stage: Body and Soul*. Ed. de Manuel Delgado. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997, 69-80.