Ignacio Arellano
Víctor García Ruiz
Marc Vitse (Eds.)

DEL HORROR A LA RISA

LOS GENÉROS DRAMÁTICOS CLÁSICOS

HOMENAJE A
CHRISTIANE FALIU-LACOURT

Edition Reichenberger · Kassel · 1994

SOBRE LAS LECTURAS TRÁGICAS CALDERONIANAS: «EL MAYOR MONSTRUO DEL MUNDO» (NOTAS PARA UNA SÍNTESIS DEL DRAMA)

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

Una pieza dramática del Siglo de Oro plantea siempre al receptor de hoy una serie de obstáculos de índole diversa, entre los que destaca el cambio de los códigos ideológicos y estéticos, que provoca a menudo dislocaciones en la percepción de las obras [1]. Una descodificación hecha sobre la base de sistemas que no corresponden a los que lo produjeron puede dar lugar a nuevas y audaces visiones de un drama, pero a menudo se traducirá sobre todo en errores de interpretación.

---

1 Una «recuperación» del teatro clásico —doy por aceptado que hay cosas que no se pueden recuperar de ninguna manera para el *público* de hoy; para el lector más o menos erudito o curioso siempre podrán tener interés— puede hacerse a través de la actualización elusiva de ciertos aspectos difícilmente inteligibles para el espectador de nuestros días, cosa muy legítima desde la perspectiva de una compañía o director teatral, pero que produce otra cosa distinta a la de partida. Si un determinado elemento de ese teatro áureo provoca dificultades de comunicación, puede, sin duda eliminarse, pero también podrían recuperarse —en un nivel de competencia mínima y suficiente— determinados códigos que regían la producción de aquellos textos dramáticos. Son opciones perfectamente aceptables ambas, pero la segunda es imprescindible si nuestro objetivo es la comprensión del teatro del Siglo de Oro *en tanto del Siglo de Oro*. Son cuestiones en las que no me puedo detener ahora; observaciones importantes sobre el problema de la recuperación de los clásicos aportan, entre otros estudiosos, D. L. Smith, «La Comedia a fines del siglo XX: en busca de nuevas interpretaciones escénicas», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey* (ed. Ruano de la Haza), Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions Canada, 1989, 395-408 y para Calderón, F. Ruiz Ramón, «Lectura actual de Calderón», *Primer Acto*, 186, 1980, 2 época, 56-63. Es tema constante en las sucesivas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, en cuyas actas se hallarán también muchas referencias. Limitaré mis indicaciones bibliográficas a las que me parezcan suficientemente ilustrativas u orientativas de mis comentarios, sin intentar ningún tipo de exhaustividad.

El caso de *El mayor monstruo del mundo puede* tomarse como ilustración de algunos de estos problemas. Recordaré brevemente que la obra escenifica la historia de Herodes, Tetrarca de Jerusalén, y su esposa Mariene, a la cual ama tan apasionadamente que cree merecerla solo si es el hombre más grande y poderoso del mundo, para lo cual conspira contra Octavio y Marco Antonio en la guerra que mantienen por el dominio de Roma. Un astrólogo consultado por Mariene, le ha revelado que perecerá a manos del «mayor monstruo del mundo», y que el puñal que ciñe Herodes dará la muerte a lo que éste más ama. El Tetrarca intenta al principio consolar la melancolía de Mariene, pero diversas peripecias van impulsándolo hacia un fatalismo semejante al de su esposa, mientras se le agudizan unos celos patológicos. Prisionero de Octaviano y convencido de que va a morir, ordena que maten a Mariene para que nadie la posea después que él. La carta con la orden cae en manos de su esposa, que irritada violentamente por esa decisión, establece una rígida separación matrimonial. Herodes, furioso contra su soldado Tolomeo por haber permitido que Mariene conociese la orden mortal, lo persigue. Tolomeo se refugia en la tienda de Octaviano y le dice a éste que Mariene corre peligro a manos de su marido. Octaviano, enamorado de Mariene desde que viera por primera vez un retrato suyo, sale para protegerla y en las escenas finales de lucha entre él y Herodes, en la oscuridad del cuarto de palacio, el Tetrarca mata por error a Mariene con la daga fatídica, cumpliéndose así el pronóstico. El homicida se arroja acto seguido al mar.

Se le han señalado a este asunto diversas fuentes de inspiración, particularmente las obras de Flavio Josefo, *Guerra de los judíos* y *Antigüedades Judaicas*, el Evangelio de San Mateo, y la comedia de Tirso *Vida y muerte de Herodes,* inserta en la *Parte Quinta* de Tirso (1636) que lleva aprobación del mismo Calderón. No carecería de interés examinar la modulación específica que las fuentes y los motivos de esta historia reciben en *El mayor monstruo*, pero no hay lugar en el espacio disponible en esta oportunidad [2]. Abordaré, pues, sin más, algunos puntos que me parecen

2 Hay otras obras más o menos coetáneas sobre el tema. Para las fuentes y extensión del tema de Herodes, que ahora no puedo tratar cfr. los comentarios de Parker, «Prediction and its dramatic function in *El mayor monstruo los celos*», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M*

nucleares en la interpretación de la pieza, los cuales aduciré a modo de ejemplos sintomáticos, sin pretender tampoco un análisis exhaustivo.

Probablemente acierta Ruano de la Haza [3] al escribir que *El mayor monstruo* es «entre las muchas piezas dramáticas que compuso Calderón [...] una de las más difíciles de apreciar para un lector o espectador moderno». Algunas opiniones que sobre esta tragedia calderoniana se han vertido desde el siglo XVIII hasta nuestros días prueban esta dificultad y sobre todo muestran claramente la influencia que tiene en la interpretación de la pieza la adopción de un sistema de convenciones distinto a aquel por el que se rige el objeto analizado: una crítica del *Memorial Literario* [4], por ejemplo, aduce los «enormes yerros que cometió Calderón en las grandísimas quiebras de lugar, y crasa ignorancia de la geografía [...] Estilo pomposo [...] Algunas sentencias hay agudas y buenas, pero si un monstruo deja de tener alguna regularidad, se puede decir que esta tragicomedia es tan monstruosa como el mismo título». Sintomático es el juicio que expresa Menéndez Pelayo [5] para quien se trata de un drama admirablemente conce-

---

Wilson, ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, 173-192 (espec. 179-81); E. W. Hesse, «Introduction» a su edición de *El mayor monstro los celos*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1955, 13-17; J. Ruano, «Introducción» a su edición de *El mayor monstruo del mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, 12-15; y, naturalmente, la erudita documentación de M. R. Lida en su *Herodes: su persona, reinado y dinastía*, Madrid, Castalia, 1977, que trata de la obra de Calderón en pp. 74-86. La comedia de Calderón tiene dos redacciones: la impresa en la *Segunda Parte de* Comedias de Calderón en 1636, y la del manuscrito parcialmente autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con aprobaciones fechadas en 1667. Uso para mi comentario la ed. de Hesse, hecha sobre el manuscrito —versión final de la comedia— que me permite indicar numeración de versos, pero corrijo lecturas con la de Ruano —también sobre el manuscrito—, que aunque se ha publicado en colección divulgativa mejora la de Hesse. Creo que las diferencias de redacción entre ambas versiones no modifican sustancialmente las observaciones que hago en este comentario.

3 Ed. citada, p. 10.

4 Apud Hesse, ed. cit., p. 18. Esta crítica alude a que la acción se desarrolla en Jaffa, Menfis y Jerusalén; a que se atribuye mar a ciudades de tierra adentro, etc... Es obvio el sistema —completamente impertinente aquí— de las reglas neoclásicas que sustentan semejante juicio.

5 *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, ed. Nacional, VIII, Santander, 1941, 252-267, 252-53 para los pasajes citados.

bido pero «muy desigualmente ejecutado y escrito» cuyo argumento podría haberse desarrollado sencilla y majestuosamente en vez de complicarlo con «dos o tres embrollos que hacen el drama en extremo confuso y que quitan gran parte del interés». Señala también una doble fatalidad inútil (la que atañe al mayor monstruo del mundo y la que atañe al puñal de Herodes) y excesos grotescos y ridículos en los episodios del puñal. Lo que lamenta en el fondo Menéndez Pelayo es que Calderón no hubiera sido capaz de desarrollar mejor lo que el polígrafo santanderino considera –desde otro sistema de convenciones inadecuado para Calderón– la cima del teatro, esto es, la pintura de un «carácter», ya que ahí radica el interés del drama, en «el carácter del Tetrarca [...] de todas veras un carácter, aunque un poco fuera [...] de la realidad». Otros defectos serían, según esta perspectiva decimonónica, el desbordamiento del culteranismo, la impertinencia de los chistes del gracioso, y otros personajes pegadizos y extraños [6]. Curiosamente estos juicios, comprensibles en su momento y obedientes a otro sistema de convenciones ajeno a la comedia nueva, pasan a algunos manuales al uso de historia de la literatura, por otra parte tan meritorios como el de Juan Luis Alborg [7]. La vía correcta para enfrentarse a este problema no consiste, creo, en acusar a Calderón –como hace Alborg– de no haber entendido el sentido moderno de la fatalidad, sino en esforzarnos nosotros para entender el concepto de la fatalidad calderoniana. En otras palabras, como no deja de apuntar agudamente Ruano, debemos aplicar para nuestro análisis «el sistema descodificador apropiado al género teatral a que pertenece» [8]. Ese sistema descodificador,

6 Tanto la referencia a personajes innecesarios, como la crítica a la –supuesta– doble fatalidad y a los «dos o tres embrollos», y a la empresa –superflua– de Aristóbolo apuntan, naturalmente, a la falta de unidad de acción, que es lo que subyace en el fondo de estas consideraciones de Menéndez Pelayo.

7 *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1974, 708-9: según Alborg Calderón tiene una auténtica pasión entre manos, pero la echa a perder lastimosamente, por no entender el sentido moderno de la fatalidad, fatalidad que en *El mayor monstruo* resultaría injustificada; también califica de grotescos los sucesos con el puñal, o señala las casualidades poco admisibles... etc.

8 Ed. cit., p. 11. Sin embargo la correcta identificación de este código que propone Ruano, «el del teatro poético», es demasiado vago y poco definido para abordar un análisis e interpretación concretos de la pieza. Prefiero utilizar como «código» el sistema de las convenciones dramáticas de la «comedia nueva» expuestas en

deberá tener en cuenta las coordenadas de emisión-recepción, los modelos dramáticos y convenciones vigentes que producen una determinada obra dramática: aunque con las limitaciones que son a todos obvias, puede tomarse, en principio, el de la comedia nueva tal como se expresa, por ejemplo, en el *Arte Nuevo* de Lope. Me propongo, pues, revisar algunos aspectos del *Mayor monstruo* –insisto, de modo no sistemático–, sobre el fondo de las convenciones dramáticas esenciales [9] que se rastrean o quedan implicadas en esta preceptiva lopiana u otras coincidentes, a las que aludiré con cierta libertad y flexibilidad. También deberían tenerse en cuenta otras series convencionales ideológicas y estéticas, como por ejemplo, el ideal barroco del príncipe, esencial para la valoración del personaje del Tetrarca en su contraposición a Octaviano.

LA ACCIÓN TRÁGICA: SUS VERTIENTES Y ARTICULACIÓN

Acción principal y secundaria; episodios y embrollos

Lope y la generalidad de los preceptistas áureos defienden la unidad de acción. Ya se ha visto que Menéndez Pelayo, a propósito de *El mayor monstruo,* señalaba la existencia de dos o tres embrollos, de acciones superfluas y suprimibles, y de ciertos episodios impertinentes que serían un atentado claro contra ese requisito. Otros críticos, como Hesse [10], han visto, en cambio, en la trama de la pieza un perfecto ejemplo de la «ley de subordinación» del barroco, advirtiendo dos acciones básicas: a) la que relaciona a Herodes con Mariene a través del amor-celos-final

---

parte en el poema lopiano del *Arte Nuevo.* Tómese este propósito *cum grano salis*: ni el *Arte Nuevo* concentra todas las convenciones ni siquiera están bien definidas y estudiadas estas convenciones: más que una aplicación rigurosa intentaré hacer una modestísima aproximación al problema.

9 Desde esta perspectiva no merece la pena detenerse en algunas de las acusaciones vertidas sobre la falta de unidad de lugar, etc. que no tienen mayor relevancia salvo en las rígidas normas teóricas de los preceptistas italianos del Renacimiento y en las neoclasicistas; sobre el «lenguaje pomposo» y la «palabrería» haré algunas breves observaciones más adelante.

10 Hesse, «El arte calderoniano en *El mayor monstruo los celos*», *Clavileño*, 7, 38, 1956, 18–30; y «Obsesiones en *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Estudios*, VIII, 1952, 395–409.

trágico; y b) la que relaciona a Octaviano con el matrimonio a través del amor-obsesión por el retrato (respecto a Mariene) y de la relación política-traición-celos (respecto a Herodes). Según este punto de vista ambas acciones se van uniendo en una trama amorosa que conduce eslabonadamente al desenlace. Hesse, por cierto, no entra en el detalle de las otras acciones que parecen ser las aludidas por Menéndez Pelayo: a) el triángulo de amor y celos entre Tolomeo-Sirene-Libia –cfr. vv. 820 y ss.; 1990 y ss.–; b) los episodios referidos a Aristóbolo, su expedición para liberar a Herodes, su trueque de personalidad con Polidoro; c) los episodios cómicos con Polidoro.

Creo que estos elementos pueden comprenderse –algunos– desde su condición de episodios o peripecias de la trama, integrados temática o estructuralmente en la acción central, que me parece bastante unitaria, y –otros, como los cómicos– desde el horizonte de expectativas del público aurisecular. El triángulo amoroso de Libia, Sirene y Tolomeo refleja de algún modo el tema de los celos que sustenta la acción principal, y permite sobre todo construir la escena del descubrimiento por parte de Mariene de la carta de Herodes donde se ordena su muerte [11]; la expedición de Aristóbolo permite acentuar el fondo caótico de guerra que marca el ámbito de las acciones de los personajes; y los episodios cómicos, que ciertamente no tienen función estructural en la trama básica [12] obedecen a un ingrediente indispensable en las expectativas de un teatro comercial en el que la figura del gracioso no

11 La riña celosa de Libia con Tolomeo por el papel llama la atención de Mariene, que exige ver el papel donde descubre su sentencia de muerte (vv. 2166 y ss.). Cfr. también E. H. Friedman, «Dramatic perspective in Calderón's *El mayor monstruo los celos*», *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, 43–49, quien señala que la historia de Tolomeo, Sirene y Libia «represents a secondary treatment of the theme of jealousy, foreshadowing the disastrous results of Herodes jealousy» (p. 44).

12 Nótese que las dos escenas cómicas más extensas que quedan en la redacción última (vv. 1447 y ss.; 2743 y ss.) son en su mayor parte sendas conversaciones de Polidoro con unos soldados innominados, etc.: constituyen pasajes de pura comicidad, con leves toques de contraste distanciador –burla de los celos, etc.–. No veo en Polidoro la complejidad de otros graciosos calderonianos como Coquín de *El médico de su honra* o Pasquín en *La cisma de Ingalaterra*, pero desde el punto de vista de la fórmula teatral exitosa en la época el ingrediente cómico no podía faltar, y no falta.

puede ser expulsada. No estamos ante literatura para eruditos, sino ante teatro para públicos impacientes.

La unicidad de la acción principal me parece, no obstante mantenida en lo esencial: desde la exposición (vv. 1-145: razones de la melancolía de Mariene, situación pasional entre los protagonistas y situación política de Herodes), al desenlace (vv. 3400 hasta el final, con un punto de inflexión en el 3520: Herodes penetra en el cuarto de Mariene), la acción se construye según un principio unificador que me parece sustancial en la fórmula de la tragedia aurisecular, y que, no explicitado por Lope u otros preceptistas, se observa implícito en algunos postulados tales como el del objetivo de mover con fuerza a todas gentes, o el de la intriga y tensión de la acción dramática, entre otros. Me estoy refiriendo a la construcción climáctica, a la estructura de la gradación y a la técnica de la premonición[13], que van relacionando los sucesos de la trama. Cuando Mariene explica su melancolía a Herodes éste arroja el puñal fatídico para destruir el agüero, pero el arma regresa clavada en el hombro de Tolomeo: primer suceso sangriento que provoca el puñal y primera escena –premonitoria– de la gradación. La premonición es todavía lejana: el herido es un soldado-mensajero y resulta todavía difícil establecer la relación puñal-Mariene. La segunda premonición es muy clara: Herodes al querer matar a Octaviano atraviesa un retrato de Mariene, que cae de su lugar oportunamente: el puñal ha actuado contra Mariene, pero en imagen, no en realidad todavía. En la tercera escena premonitoria Mariene roba el puñal a Octaviano y se amenaza a sí misma: el arma ha regresado a Mariene, pero todavía no la ha herido, aunque ya no se limita a amenazar a ninguna imagen. En el desenlace culmina la cadena de esta gradación con la muerte de Mariene atravesada por el puñal. Si se suman a esta cadena a) las reiteradas menciones en los planos reales y metafóricos de la muerte de Mariene (motivo introducido por el agüero y luego afirmado por la mentira bien intencionada de Aristóbolo, –que dice a Octaviano que Mariene está muerta–, y que se repite constante-

13 Estos aspectos de la gradación y premonición son, creo, uno de los principios constructivos importantes de la *tragedia* áurea: *El caballero de Olmedo, El castigo sin venganza, La cisma de Ingalaterra, Los cabellos de Absalón* son buenos ejemplos.

mente[14]), y b) el subrayado escénico y lingüístico que recibe el objeto fatídico puñal[15], omnipresente en toda la acción, obtenemos una aciaga y creciente obsesión por la muerte de Mariene y por el arma, que apuntan inequívocamente a la fusión de los dos elementos del horóscopo, es decir, apuntan al intuido desenlace trágico, construyendo una acción rigurosamente dirigida a sus objetivos sin apenas digresiones desintegradoras de la unidad dramática. Importante en esta técnica de la premonición es la historia narrada por Aristóbolo de la muerte de Antonio y Cleopatra, historia que instaura un paralelismo contrastivo[16] que anuncia la muerte de los protagonistas de la historia de amor central. Antonio, que ha perdido sus ilusiones de poder –más absurdas son todavía las de Herodes–, se suicida y Cleopatra se suicida por amor al perder a su amante. Herodes, en cambio, desconfía de sí y de Mariene y ordena que la maten. La ruina de sus proyectos provoca el mismo resultado en ambos casos, pero Herodes actúa cruelmente. El sentido de las palabras de Mariene recuerda muy de cerca el de las atribuidas a Cleopatra por Aristóbolo[17]

---

14 «No con causa menor mi muerte lloro» (v. 90); « Cómo amenazan tu vida / aquel monstruo y este acero?» (vv. 223–4); «Mi muerte me advierte / mirarlo en tu mano fuerte» (vv. 240–41); «Esa pintura / [...] es ya sombra solamente / de una difunta hermosura [...] –Muerta es esta beldad? –Sí» (vv. 783 y ss.); y passim.

15 Ver infra sobre esta presencia y relieve constante del puñal y su categoría de objeto patético.

16 Cfr. R. Chang-Rodríguez y E. Jean Martin, «Función temática de la historia de Antonio y Cleopatra en *El mayor monstruo del mundo*», *Papeles de Son Armadans*, 21, 1976, 41–46; señalan cómo la unión en la muerte de Antonio y Cleopatra se contrapone a la separación de Herodes y Mariene. Este relato podría ser un caso típico en que un adaptador moderno sentiría la tentación de podar la obra, suprimiéndolo de una representación actual: puede ser importante, pues, comprender la función temática de ciertos elementos y examinar la articulación global de la pieza para entender el sentido de la acción y sus peripecias y episodios.

17 Un amante no quiere vivir tras la muerte del otro: «muera –dijo– yo también, / pues por piedad o por ira / no cumple con menos quien / llega a querer bien y mira / muerto lo que quiere bien» (vv. 673–77). La conexión de ambos casos es clara también con la comparación explícita de Herodes con Antonio. Son isotopías que anuncian al receptor esta correspondencia, y que no podrían pasar desapercibidas.

cuando dice que ya hubiese sabido morir ella al morir Herodes sin que este ordenara tan bárbaramente su muerte:

> Y si te quiero ¿por qué
> después de muerto pretendes
> que muera? ¿No sabré yo
> sin mandarlo, obedecerte? (vv. 2344-47)

y el Tetrarca se compara explícitamente con Antonio (vv. 1710-13) en un primer intento de suicidio que impide Filipo, intento que anuncia para el espectador avisado el desenlace. La potencia premonitoria, en fin, de los agüeros y horóscopos es obvia, y de este punto trataré enseguida. Pero hay otros elementos unificadores que conviene revisar someramente.

El manejo del lugar

El mismo manejo del lugar de la acción, si se examina en su funcionalidad, y no nos limitamos a describir su dispersión, puede ser significativo: en el comienzo se suceden escenas al aire libre, motivos de viaje y batallas, misiones y traslados que llevan a diversos personajes de Jerusalén a Egipto y viceversa, navegaciones y naufragios; el tercer acto se centra en Jerusalén, y en el desenlace todos los personajes principales confluyen en el palacio de Herodes y en el cuarto de Mariene, cerrado y oscuro[18]: la tragedia se cierra progresivamente y la reducción del espacio expresa la reducción del horizonte vital de los personajes, cuya trayectoria culmina en la catástrofe anunciada y no evitada. En otras palabras: el manejo del lugar no debe examinarse sobre las reglas clasicistas, sino sobre el esquema constructivo de la tensión trágica.

La cadena inexorable de la causalidad y el destino. Hado y responsabilidad en la estructura de la acción

Ruiz Ramón ha visto con su acostumbrada agudeza[19] que la acción de estas «tragedias de error» calderonianas está construida con la precisión de un aparato de relojería; se impone en

---

18 Cfr. infra también para los motivos de la cárcel, el cierre, el laberinto y las puertas cerradas, etc.

19 Ruiz Ramón, «Lectura actual de Calderón»; cita en p. 57.

el desenlace el sentido trágico de una acción «cuyo curso es el resultado paso a paso de un fatal encadenamiento de actos individuales, de elecciones personales que fundados en el error libremente asumido, producen en cada instancia así como globalmente, justo los efectos contrarios a los buscados». En este esquema constructivo hay dos principios fundamentales, el hado y la ironía trágica [20], mediante la cual cada acción conduce a efectos opuestos a los deseados [21]. El orden de la acción viene dado por el desarrollo del hado en el que se insertan los errores de interpretación y actuación de los personajes, que son así responsables de la acción en una dialéctica peculiar de necesidad y libertad. Lo que interesa ahora ver es cómo se articulan esa necesidad fatalista y esa libertad (responsabilidad) de los personajes a la hora de valorar la construcción dramática, los móviles y el desarrollo de la acción.

---

20 Cfr. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, p. 13: «si el hado es en el plano de la estructura el principio unificador de las peripecias, en el plano de la significación lo es el de la ironía trágica que se constituye en fundamento semántico de la unidad de acción, pues en virtud de ella cada peripecia es factor y función del sistema global de significación de la acción trágica». Sobre el complejo concepto de ironía, muy manejado por la crítica reciente no puedo detenerme: ver el libro de W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Aunque con aplicaciones discutibles hace un resumen útil de teorías Hernández Araico en *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, 1986. Yo lo utilizo en el sentido amplio de «situaciones paradójicas que vagamente llamamos también irónicas» (palabras de Morón Arroyo en «La ironía de la escritura en Calderón», *Aureum Saeculum Hispanum. Festschrift für Hans Flasche*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, 217–230), o para aludir a los «resultados imprevistos u opuestos a las esperanzas que fomenta [una situación] en los receptores» (Hernández Araico, p. 49). Para otras consideraciones sobre el hado y su función en la tragedia cfr. la bibliografía que cita Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, p. 12, nota 1. Valbuena Briones incluye unas páginas sobre «El concepto del hado» en su *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, 9–17. En el marco ideológico de Calderón no cabe un hado pagano fatal e inexplicable, pero sí utiliza diversos matices de esta idea del hado para sus construcciones dramáticas.

21 Un ejemplo muy significativo en la tragedia que comento es la actuación de Octaviano para salvar a Mariene, que desemboca en la muerte de la dama.

El mayor monstruo se ha visto como la tragedia del amor pasión [22] absoluto que lleva en sí mismo la semilla de la destrucción, al provocar el enajenamiento y los violentos celos de Herodes, propiciando así el cumplimiento de la fatalidad. Ya Parker, en un importante trabajo («Prediction and its dramatic function in *El Mayor monstruo los celos*», cit.) examina la trama, analizando el supuesto doble argumento (las dos predicciones relativas a Mariene y al puñal) y el nexo de la acción que unifica la dualidad hado-voluntad. Encuentra algunos defectos en los protagonistas (ambición, orgullo) y establece una serie de eslabones de la cadena dramática, algunos de los cuales corresponden al hado y otros a la voluntad y responsabilidad de los personajes [23]. Niega la exis-

22 Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, pp. 16, 28; en su *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 247 escribía: «en esta tragedia combina el dramaturgo el azar o fortuna, instrumento del destino, con la pasión absoluta que define a Herodes, y con la libertad de cada uno de los personajes».

23 Parker, «Prediction», pp. 187-88; señala 17 eslabones atañederos a la «primera predicción» —Mariene y el monstruo— y 10 relativos a la «segunda» —puñal— cuyas correspondencias revelan «a precise pattern of intention and chance» (p. 189). Para Ruiz Ramón hay una serie de actos causativos, que conducen a un final ineludible: *Calderón y la tragedia*, p. 34 («un retrato de Mariene caído por azar en manos del César Octaviano; una mentira bienintencionada de Aristóbolo, creyendo evitar así un mal; una carta escrita por Herodes en su prisión cuando está seguro de que va a morir; la indiscreta curiosidad de una mujer celosa, Libia, y la curiosidad, definitoria de su carácter, de Mariene...»); Ruano, «The meaning of the plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, 229-40, espec. pp. 232-33, y en el prólogo a su ed. cit., pp. 31-32, establece también quince eslabones básicos en la acción. En cada uno de estos incidentes claves, señala Ruano, interviene alguna de las acepciones que el sintagma «mayor monstruo del mundo» tiene en la pieza —como es sabido, se aplica a los celos, a Herodes, al puñal, al amor, y al mar—. Para este punto de la identidad del monstruo del pronóstico ver E. R. Sabin, «The identities of the monster in Calderón 's *El mayor monstruo del mundo*», *Hispania*, 56, 1973, 269-75. Para mí, el monstruo de la predicción alude fundamentalmente a los celos, pero tanto el amor —del que nacen los celos—, como el propio Herodes —el enamorado celoso—, y el puñal —instrumento y signo metonímico de la tragedia celosa— pueden ser calificados así, ya que todos remiten a un mismo significado esencial. Otras identidades son más discutibles, aunque aparezcan metafóricamente expresadas en distintos lugares de la obra. Remito, en fin a los comentarios de Sabin y Ruano cits. Lo que me interesa subrayar a este propósito de la organización de la acción, es que con distintas matizaciones y diferencias —que no me parecen sustanciales—

tencia de una doble fatalidad gratuita (la que observaba Menéndez Pelayo) señalando la dimensión instrumental del puñal, que no tiene tanto función temática como estilística [24], y reivindica la condición trágica [25] de la pieza calderoniana en donde destino y responsabilidad se entrelazan. En un buen análisis de la obra, Ruano [26] enfoca este problema de la fatalidad / responsabilidad desde la perspectiva de la tragedia *patetica* y la tragedia *morata*: si los protagonistas fueran destruidos por un inmisericorde e inmerecido destino estaríamos ante una tragedia *patetica*; y si su destrucción resulta ser castigo por sus culpas estaríamos ante una tragedia *morata*. Para Ruano *El mayor monstruo* es una tragedia mixta, que empieza como *patetica*, y acaba como *morata*, al ir subrayando cada vez más las culpas de Herodes cuya muerte se entendería como castigo final. En otras palabras: existe el hado

---

los estudiosos mencionados resaltan el esquema orgánico y nada disperso de la acción en *El mayor monstruo*. Como formula Ruiz Ramón: «Toda esta larga cadena de causas, ninguna mecánicamente teatral, ninguna arbitraria, conducen, inexorablemente trabadas, al cumplimiento de los hados» (*Historia del teatro*, p. 248).

24 El sentido del puñal y su frecuencia, que ha provocado bastantes discusiones críticas, me parece muy fácilmente explicable desde otra convención, la del objeto patético en la tragedia. Ver infra.

25 Sobre la concepción de tragedia que elabora Parker, y que en muchos aspectos me parece muy útil, ver sus clásicos trabajos «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» y «Hacia una definición de la tragedia calderoniana» que se pueden leer recogidos por Durán y Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 329-57 y 359-87 respectivamente: «Esta relación entre la causalidad dramática y cierto grado de culpabilidad moral en todos los personajes principales de una obra constituye el centro mismo del concepto calderoniano de la tragedia», («Hacia una definición», p. 379). Aubrun niega esta condición trágica partiendo de otro concepto de fatalidad no operativo. Pero no entiendo bien los razonamientos de Aubrun: cfr. su «Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón», en J. Jacquot, ed., *Le théâtre tragique*, Paris, 1962, 199-209. Ver los trabajos sobre la tragedia áurea recogidos en el volumen 23, 1983 de *Criticón, Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*.

26 Cfr. «The meaning» y prólogo cits.; creo, no obstante, que las culpas de Herodes son más complejas que la matanza de los Inocentes a que se alude ya bien entrada la obra y que es una referencia externa a la actuación del Tetrarca en este drama: dentro del mismo proceso dramático de *El mayor monstruo*, Herodes es culpable.

como principio sustentador de la acción –desde la perspectiva interna de los personajes– [27], pero también existe la responsabilidad de los personajes –que se percibe desde la perspectiva del espectador cristiano–.

Pero para comprender mejor esta conclusión que me parece aceptable en lo sustancial, conviene revisar los rasgos que definen a los personajes principales y su conducta para fijar si es posible su grado de responsabilidad, no tanto moral –aunque también moral– como dramática.

Herodes y Mariene

Parker ha señalado algunos de los defectos del Tetrarca (orgullo, ambición, conducta traicionera con Octaviano y Marco Antonio) [28], pero lo más frecuente entre la crítica es la ponderación de la dimensión y carácter heroico del personaje: para Edwards [29] el amor exagerado de Herodes supone una grandeza que es el «sello del verdadero héroe trágico» («El papel del carácter», p. 22), un héroe que «emerges from the opening scene as a glorious and exceptional being, personifiying that sense of human grandeur of men as more than mere mortals» [30], despertando la simpatía y admiración del público. Ruiz Ramón [31] percibe cómo nos muestra «su heroica estatura y su condición casi arquetípica

27 Desde esta perspetiva de tragedia patética, apunta Ruano, (prólogo cit., p. 36) que *El mayor monstruo* es una tragedia clásica en donde la moral cristiana no parece desempeñar ningún papel. Sin embargo creo que desde todas las perspectivas que se adopten, en *El mayor monstruo* los protagonistas tienen una serie de defectos trágicos que justifican –dramáticamente, se entiende– su fin. Por otra parte creo que no habría que exagerar respecto al sentido cristiano de la acción o el castigo de los personajes: sentido cristiano sin duda –esto *va de soi*–, pero 'drama religioso' como parece apuntar la interpretación de Aubrun, no.

28 «Prediction», pp. 185–87.

29 Ver «El papel del carácter y la circunstancia en *El mayor monstruo del mundo*», en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1976, 20–32, y *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.

30 *The Prison*, p. 4.

31 *Calderón y la tragedia*, p. 25.

de modelo de varón estoico, que ni teme desgracias ni adversidades ni le asombran prodigios ni reveses de fortuna»; Ruano [32] acepta las valoraciones anteriores y subraya que «la simpatía que sentimos hacia el Tetrarca se debe también a que los otros personajes lo presentan continuamente como modelo del héroe trágico que arrostra con valentía un destino adverso». Se excusan, por tanto, algunas acciones del Tetrarca: sobre la orden de matar a Mariene escribe Edwards que Mariene tiene una falsa comprensión de los motivos de Herodes: «reacciona en cierto sentido ignorando las circunstancias en que su marido escribió la carta. Ella no tiene por qué saber el efecto que sobre él causaron las palabras de Filipo, de su creencia de que Octaviano le asesinará, ni de la angustia que siente cuando se imagina a Octaviano poseyéndola» («El papel del carácter», p. 29), exculpación que asume parcialmente también Ruano, en su consideración de la vertiente de tragedia patética: «Esta visión de un personaje modelo de varón estoico, de un ser glorioso y excepcional, que recibe un castigo injusto a causa de la desproporción que existe entre sus justificables actos y la injustificable catástrofe que sufre al final en el cumplimiento de una predicción malévola...» [33]. Creo que lo que llama la atención de la crítica es el hecho de que el Herodes protagonista de Calderón no aparezca tan vituperado como cabría esperar para una figura conocida popularmente por la matanza de los Inocentes. Ruano apunta que se elude el nombre de Herodes [34] y la referencia a la matanza hasta bien entrada la pieza, para evitar en el público esta visión negativa, y que sólo cuando la obra entra en el terreno de la tragedia morata se recurre a estos

32 Prólogo a ed. cit., p. 34.

33 Prólogo a ed. cit., p. 36 (por error se atribuye el núm. 38 a esta página): «estas reprensibles acciones [la traición, la orden de matar a Mariene] tienen todas una explicación», «la carta que escribió fue dictada por los celos, producto de un inmenso amor» (p. 35), etc. Pero estamos hablando de una traición en lo político y de un asesinato en la esfera individual. No creo que se puedan considerar en el marco ideológico de la comedia acciones «justificables»: la pasión obnubiladora justifica semejantes actos desde la «verosimilitud» dramática, pero no afecta a la necesidad de su castigo.

34 Ruano, prólogo a la ed. cit., pp. 40–41. M. R. Lida, *Herodes: su persona*, p. 75, nota 24 recuerda que «el nombre "Herodes" estaba vedado a causa de su asociación con los Santos Inocentes y, además, de su papel en el teatro vulgar».

motivos. Esto es cierto en parte: una vituperación excesiva del personaje le quitaría las dimensiones de elevación trágica que están exigidas por la misma convención dramática del papel protagonista: de ahí esta elusión del nombre maldito de Herodes; se trata, parcialmente, de un problema de decoro [35]. Pero la caracterización del personaje es constantemente negativa, dentro de estos límites de decoro trágico que acabo de señalar. Tampoco existe en Herodes la racionalidad que le han atribuido la mayoría de críticos [36]. Su primera intervención en escena aporta dos detalles decisivos: su soberbia y su traición. Cuando reprocha a Mariene su creencia en los horóscopos, no lo hace en nombre de la razón; por el contrario lo hace desde una posición errónea de soberbia temeraria que presupone igual ignorancia peligrosa: soberbia y presuntuosa es su afirmación de que el hombre es dueño de las estrellas: «y porque veas aquí / cómo mienten las estrellas / y que el hombre es dueño de ellas» (vv. 235-37) y la otra en que ofrece la inmortalidad a su esposa: «desde hoy inmortal serás / yo haré imposible tu muerte» (vv. 242-43). Pero el dueño de las estrellas no es el hombre, ni tampoco mienten: el que miente, el que se equivoca es el astrólogo y el supersticioso que pretende investigar los arcanos divinos. Puede aclarar algo la comparación con el pasaje de *La vida es sueño* [37]:

> lo que está determinado
> del cielo y en su azul tabla
> Dios con el dedo escribió
> ... ...
> nunca engañan, nunca mienten [las estrellas]
> porque quien miente y engaña

35 El decoro es uno de los puntos fundamentales que estructura la comedia nueva, y Lope le presta su atención en *Arte Nuevo*, vv. 269 y ss.

36 Edwards, «El papel del carácter», p. 24 señala que Herodes rechaza los temores de Mariene «en conceptos altamente razonables», o en *The Prison*, p. 3: «Herod's argument, balanced finely in form and content, reveals him as an individual of great lucidity and rationality»; Ruiz Ramón a propósito de lo mismo, en *Calderón y la tragedia*, p. 26: «La decisión [de Herodes] es, de nuevo, fruto de un razonamiento perfectamente construido, donde se tienen en cuenta las contrarias alternativas que la situación y la experiencia vivida ofrecen y que son sometidas a argumentación racional», etc.

37 Cito por la ed. de E. Rull, Madrid, Alhambra, 1980, p. 270.

es quien para usar mal de ellas
las penetra y las alcanza

Él mismo declara su proceder traicionero con Octaviano y Marco Antonio (v. 46 «falso trato y doble estilo»), y la ambición que le mueve a promover las alteraciones y guerras.

La racionalidad de su discurso, que aparentemente se opone a la enajenación mental de Mariene se revela, por otra parte, falsa desde el mismo análisis de sus fórmulas lógicas: tomemos un fragmento de su discurso silogístico y argumentativo:

Y pasando al fundamento
de lo que sabes de mí,
¿cómo es compatible, di
que aqueste puñal sangriento
dé en ningún tiempo violento
muerte a lo que yo más quiero
y a ti un monstro? Y si no infiero
cosa de mí más querida
¿cómo amenazan tu vida
aquel monstro y este acero? (vv. 215-224)

La respuesta, bastante fácil de hallar desde el punto de vista estricto de la argumentación lógica, consiste en identificar el monstruo y el acero (metonimia de la pasión celosa, instrumento de muerte impulsado por la ceguera de la violencia pasional): el mismo Herodes califica en ese mismo pasaje, pocos versos más adelante (v. 248) al puñal de «monstro acerado» sin advertir esta identificación: pista evidente que Herodes no percibe, pero que no habría de escapar al espectador atento. En otras muchas ocasiones ofrece la misma debilidad lógica: «seguro el vivir tienes, / pues no está el monstruo delante» dice, por ejemplo a Mariene (vv. 213-14) cuando ignoran la identidad de semejante monstruo, e ignoran por tanto, estrictamente hablando, si está o no está delante. El motivo de la locura y de la inestabilidad mental es constante: léanse los vv. 505 y ss., 1825-27, 1931-33, etc.

Hay en Herodes, en suma, la misma turbación espiritual[38] que en Mariene, la misma irracionalidad, y no es extraño que

38 Sobre el motivo de las perturbaciones espirituales cfr. Hesse, «Obsesiones», ya cit.

acabe aceptando, a través de confusas vacilaciones, la fatalidad del agüero: «con cuánto asombro lo miro / como a fatal instrumento» (dice ya en vv. 886-87), o en 936 y ss:

> este infausto puñal,
> acerado basilisco
> que siempre amenaza estragos,
> o viendo él o siendo visto,
> es aquel que la dudosa
> ciencia del hado previno
> para homicida de quien
> más adoro y más estimo,
> y aunque es verdad que constante
> a acondicionados juicios
> no doy crédito, y desprecio
> los contingentes avisos
> del hado y de la fortuna,
> [...]
> no sé qué nuevo temor
> en mi pecho ha introducido
> verle volver a mi mano,
> que con asombro le miro
> [...]
> porque aunque yo nunca creo
> casuales vaticinios,
> no los dudo

Y en los actos II y III es ya actitud declarada: menciona la «voluntad del hado» como algo incontrastable (v. 1205) e insiste en la influencia de la fortuna y el destino (vv. 1328-9; 1738, 1768-72; 1848 y ss.) a quien finalmente achaca la responsabilidad de la muerte de su esposa:

> – Yo no la he dado la muerte.
> – Pues ¿quién?
> – El destino suyo (vv. 3601-2)

La cólera y lo irrefrenable de sus impulsos pasionales es otro rasgo que lo aparta radicalmente del modelo de varón estoico al que le asimilan algunos estudios citados: véase su colérica reacción con Filipo y Tolomeo (vv. 3194 y ss.), o antes, el intento de asesinar a Octaviano, etc. Su desprecio de los embates de la

fortuna y los desastres que le acaecen, si se examina en su contexto (cfr. vv. 441 y ss.) no está resaltando ningún estoicismo, sino simplemente hiperbolizando su pasión: enfrentados a las angustias de su pasión celosa, todos los demás fracasos carecen de interés para él, pero no por estoicismo y serenidad de espíritu, sino por enajenación previa. Pero esta característica de supeditar todo a su pasión de amor y celos, que ha podido parecer positiva y humanizadora a algunos críticos modernos, debe ser analizada sobre el fondo de la ideología relativa al modelo de príncipe aurisecular. El juicio sobre Herodes no puede desligarse del ideal de príncipe que funciona en el XVII y que describen tratados como la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo o los *Emblemas regiopolíticos* de Juan de Solórzano Pereira, ideal que exige lealtad, atención a su deber de gobernante antes que a la pasión personal, dominio de las pasiones enajenadoras, etc[39]. Analizado sobre este fondo se recorta la imagen de un mal gobernante, traidor a sus deberes básicos y cuya trayectoria dramática no puede sino desembocar en la caída. Véase solamente este pasaje de Saavedra Fajardo[40] sobre las pasiones de los príncipes, que se puede aplicar a Herodes:

> conviene que sea grande el cuidado y atención de los maestros en desengañar el entendimiento del príncipe, dándole a conocer los errores de la voluntad y la vanidad de sus aprehensiones, para que libre y desapasionado haga perfecto examen de las cosas. Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudan-

39 Comp. el modelo de rey que sustenta la obra dramática de Bances Candamo. Remito a mis trabajos «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón,* 42-88, 169-192 y «Bances Candamo, poeta áulico», *Iberoromania*, 27/28, 1988, 42-60. Para la inalterabilidad ante las pasiones ver «Teoría dramática», p. 174 y referencias bibliográficas a Saavedra, etc.

40 Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano,* ed. García de Diego, Madrid, Clásicos castellanos, I, 1959, p. 72-73; otros pasajes de Saavedra sobre estos puntos: p. 75: «No se ha de empachar la frente del que gobierna; siempre se ha de mostrar serena y firme», 79: «la ira [...] el tiempo solamente la diferencia de la locura [...] Ninguna enfermedad del ánimo más contra el decoro del príncipe que ésta [...] ninguna más opuesta a su oficio, porque ninguna turba más la serenidad del juicio», etc.

> zas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares [...] se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado. Aun los que son ordinarios en los demás hombres no convienen a la majestad

Nótese en cambio la actitud contrastante de Octaviano, que subraya su dominio pasional como corresponde a un gobernante:

> Quede él solo, y los demás
> salgan, Patricio, allá fuera,
> que por si acaso mi enojo
> tras sí mis acciones lleva,
> no quiero que nadie airado
> con un rendido me vea.
> Templad vos, pues sois mi espejo,
> mi cólera. (vv. 1321-28).
>
> No sé qué tienen acciones
> nobles en heroicos pechos
> que aunque se sienta el hacerlas
> se estima el haberlas hecho (vv. 2724-27)

Es comprensible que a Herodes le falte también lucidez política para darse cuenta de su verdadera posibilidad en la guerra por el poder de Roma. Esa misma falta de lucidez se manifiesta en otro defecto importante: la imprudencia trágica, en la que reincide. Dos cartas escribe Herodes cruciales para su pérdida. En la primera confía imprudentemente sus proyectos de traición, lo que permite a Octaviano conocerlos. En la segunda escribe la orden de muerte que podrá leer Mariene. Otra pista para el espectador en la intervención de Aristóbolo («malhaya el hombre que fía / sus secretos a un papel», vv. 746-47); a pesar de este precedente vuelve a escribir otra carta que provocará nefastas perturbaciones.

Tampoco parece insignificante –aunque en un rango más secundario de notas negativas– que las menciones de la divinidad que hace Herodes sean siempre a dioses paganos (vv. 1365, 1941), y que se insista en su condición de idumeo, extranjero, rama bastarda de la familia judía «de forajida nación, / baldón de nuestro

abolorio» en palabras de una Mariene enfurecida (vv. 2927-28; cfr. 1385-8), que aduce también el motivo de la matanza de los inocentes (vv. 2914 y ss.) que intensifica ya de modo explícito la negatividad del personaje.

La inocencia de Mariene es también muy relativa: muere inocente respecto al honor [41], pero no respecto a su actitud global frente al tema del hado. Superstición y melancolía patológica le impiden dominar situaciones peligrosas. La entrega a la tristeza y la morbosa excitación de su sentimiento [42] la colocan en un ámbito de turbación emocional y de desequilibrio que anuncian su destrucción. Hesse [43] ha indicado su pasividad frente al horóscopo, la aceptación malsana del pronóstico. Pero si intentamos reconstruir someramente el horizonte de emisión y recepción de la obra se nos revelará con claridad que el mismo impulso de interrogar lo que no es interrogable marca su defecto fundamental, explicando el castigo; es un motivo recurrente en la Biblia por ejemplo, el de la prohibición de indagar los secretos divinos: Eclesiastés, 8, 16; Romanos, 11, 33; Sabiduría, 9, 13; Isaías, 40, 13; 1 Corintios, 2, 16; Esdras, 4, 4... El motivo abunda en la literatura doctrinal y didáctica: Hernando de Soto escribe [44]:

> Reprehende el Sabio a todos los que quieren saber más de lo que puede alcanzar la capacidad de su entendimiento, y díceles que no busquen ni escudriñen lo que es más alto y más fuerte que ellos, porque ninguno ha de

41 Cfr. vv. 3589, 3625 sobre la inocencia de Mariene; pero esta inocencia respecto del honor es secundaria en la pieza, que no es, como muy bien advirtió ya Menéndez Pelayo un drama de honor, sino de celos: Herodes no llega a desconfiar finalmente, ni a seguir el código de la honra como otros maridos calderonianos; en las últimas escenas se dispone a defenderla de lo que cree el ataque de Octaviano, pero no piensa matarla por lavar la honra, que no considera manchada (vv. 3579-80).

42 Se complace en excitar reiteradamente su tristeza con canciones fúnebres: vv. 874 ss.; canciones finales en vv. 3377 y ss. Sobre la melancolía y su consideración patológica cfr. las referencias que aduzco en mi artículo «El sabio y melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso», *Criticón*, 25, 1984, 5-18.

43 Ver «Obsesiones» cit.

44 *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, fol. 54r.; cito por la ed. facsímil de Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1983.

> procurar saber más de lo que viere que comprenhende su subjeto, midiéndose con él

y el P. Ciruelo [45], en un texto que creo muy pertinente de su *Reprobación*:

> Natural deseo tienen todos los hombres de querer saber, como dice Aristótiles, y cada uno lo experimenta en sí mismo, mayormente si es hombre de ingenio bueno. Mas esta natural inclinación hanla de reglar los hombres por la regla de la razón y de la ley de Dios, porque sin esta regla los grandes ingenios de los hombres errarán y se perderán como caballos desbocados que corren sin riendas. La regla es esta: que el hombre cuerdo no quiera saber lo que no se pueda saber por razón natural si Dios no lo revelase, y aun en lo que se puede saber ha de guardar la orden y manera como se ha de saber, y no fuera della desvaneciéndose como quien anda perdido fuera de camino. Esta regla pone la Santa Escritura donde dice el Sabio: no andes buscando ni escodriñando los secretos de cosas que son más altas que tu ingenio y no seas curioso en querer saber todas las cosas

O San Juan de la Cruz [46]:

> a ninguna criatura le es lícito salir fuera de los términos que Dios la tiene naturalmente ordenados para su gobierno [...] querer averiguar y alcanzar cosas por vía sobrenatural es salir de los términos naturales [...] es temeridad [...] meterse en tanto peligro y presunción y curiosidad, y ramo de soberbia y raíz y fundamento de vanagloria [...] y principio de muchos males.

---

45 Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978, p. 53.

46 Ver *Subida al Monte Carmelo*, lib. II, caps. 19 y ss.; citas de pp. 622-26 de ed. de Madrid, BAC, 1955.

El puñal

Un detalle menor en la estructura y justificación del desenlace, pero que conviene mencionar por haber dado lugar a una discusión crítica de cierta intensidad es el del puñal, que para Menéndez Pelayo introducía una segunda fatalidad innecesaria, y que según Parker, Ruiz Ramón o Ruano de la Haza supone un instrumento expresivo de la única fatalidad, no exento para alguno de estos críticos de cualidades maravillosas y ribetes de inverosimilitud grotesca: efectivamente el puñal protagoniza una larga serie de peripecias, desde que Herodes lo arroja y se clava en el hombro de Tolomeo –que acaba de naufragar–, hasta que regresa a las manos de Herodes para matar a Mariene, además de ser puesto constantemente de manifiesto por el discurso lingüístico [47]. Pero me parece que volviendo de nuevo a las convenciones de emisión y recepción puede aclararse mejor esta presencia del puñal, que es fundamentalmente un recurso escénico y dramático ya propugnado por el Pinciano en su comentario sobre los medios trágicos. Se trata en suma de lo que podemos considerar una peculiar variante del «objeto patético» [48]:

> aprovéchese algunas señales del autor de su daño, y diga algunas palabras si ha de morir hablando con las señales mismas, como lo hizo Dido a la espada de Eneas, y use de otras así semejantes, las cuales tienen la eficacia de sacar lágrimas.

---

47 Cuando Herodes arroja al mar el puñal para deshacerse de él e invalidar así el pronóstico de que matará a lo que más quiere en el mundo, se clava en el hombro de Tolomeo; se le denomina en una intervención de Mariene (v. 285) «cometa», subrayando las connotaciones aciagas, ya que a los cometas se les atribuía ser signos de muertes de príncipes; las referencias y menciones del puñal se reiteran muy a menudo, frecuentemente en forma metafórica cargada de connotaciones negativas: v. 402 se le llama «sañudo sacre», 938 «basilisco», 1000 y 1045 «áspid», etc. Ver también los vv. 257, 1429, 1764, 1774, 2471, 2591, 3505...

48 Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. Carballo, Madrid, CSIC, 1953, II, 341-42; sobre el objeto patético cfr. también Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, pp. 123-24; interesantes observaciones sobre los iconos visuales de la tragedia hace A. Hermenegildo en «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, 1983, 89-109, espec. p. 100.

Un rastreo por las primeras tragedias previas al auge de la fórmula lopesca resultaría ilustrativo desde las piezas de Juan del Encina hasta los dramaturgos del grupo valenciano: baste recordar aquí, por ejemplo, el empleo de la cuerda o lazo, y del vaso de ponzoña o la daga en *La duquesa constante* de Tárrega [49], o la banda, la cuerda de nuevo y el vaso de ponzoña también en distintas obras de Virués [50], siempre con este efectismo de subrayar una crisis trágica, la muerte inminente, etc.

La estructura dramática y el sustrato ideológico, en suma, se muestran coincidentes y coherentes: no haría falta, según creo, ver tanto una tragedia patética mezclada con morata, como una tragedia morata que cuenta entre sus objetivos primordiales la excitación de las emociones del espectador: en suma, mover al público, como en general pretende todo el arte barroco. Maravall [51] ha insistido en este aspecto de la cultura barroca que hay que relacionar también con otras técnicas fundamentales de la comedia nueva, comunes –aunque con finalidades diversas según el género– a la comedia cómica y a la tragedia: la suspensión y la intriga.

Suspensión e intriga: en busca de la *admiratio*. Remátense las escenas con donaire

Ciertas recurrencias estilísticas se comprenden mejor desde la perspectiva de estos objetivos nucleares del dramaturgo áureo. No se puede hacer un análisis o comentario de texto de una obra dramática del XVII como si fuera un mero texto literario: desde el

49 Cfr. *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Juliá Martínez, Madrid, 1929, I, pp. 506, 508, 510, 512, 513, 521, 528.

50 Ver *La cruel Casandra, Poetas dramáticos*, I, p. 87; *La gran Semíramis*, ibíd., p. 32; *La infelice Marcela*, ibíd., 143 y ss...

51 Ver *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, pp. 437 y ss.: recoge en estas páginas, entre otros testimonios, una cita de Carballo, *Cisne de Apolo*, que me parece significativa, al aconsejar al poeta teatral que escriba «procurando tener siempre el ánimo de los oyentes supenso, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque cuanto esta suspensión y deseo fuere mayor, será más agradable después el fin»; en p. 445 comenta Maravall uno de los objetivos de esta suspensión: «provocar después que, tras ese momento de detención provisional y transitoria, se mueva con más eficacia el ánimo».

teatro se comprende la frecuencia de la reticencia retórica, que se funde con otra especie de reticencia ampliada: la interrupción de la acción por un agente externo que va a introducir datos ignorados. Generalmente en *El mayor monstruo* se marca con el sonido de cajas y trompetas que anuncian un suceso inopinado y que retienen el proceso iniciado provocando una tensión de espera y una sensación de suspenso en el espectador. Las reticencias de los personajes expresan su confusión, el caos mental, la desorientación frente a las circunstancias: Herodes se turba ante el retrato de Mariene que ve en manos de Octaviano: «mi muerte más declarada / de lo que aun tú mismo piensas, / pues... yo... si...» (v. 1384); Herodes duda en pronunciar la palabra nefasta de celos: «temores, desconfianzas / y... celos iba a decir» (v. 1750); Libia interrumpe su relato a Tolomeo: «y de mi amor celosa / anda, hasta... mas no puedo / proseguir» (v. 2022); Mariene se turba ante Octaviano: «¡Vos, señor!, pues ... cómo ... si ... / aquí ... yo ... cuándo ...» (vv. 3439-40), etc. Las interrupciones provocan por su lado una tensión evidente: irrupción de los soldados del César con toques de cajas (1170: «*Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro y salen Capitán y soldados*»), las cajas interrumpen a Octaviano que pregunta qué sucede (vv.1283-85: «un retrato / y ese de una beldad muerta. / *Cajas destempladas.* Pero ¿qué es aquesto?»; igual pregunta se intuye en el espectador), las cajas interrumpen un monólogo de Herodes que pregunta «¿Qué cajas suenan?» (v. 1673), gente interrupe la revelación de Filipo a Tolomeo (v. 2111), cajas interrumpen a Octaviano (v. 2480), pasos de gente interrumpen a Libia (v. 3160), etc. La calidad de «destempladas» que tienen las cajas que suenan en varios de estos momentos convoca el ambiente cada vez más ominoso y sobresaltado.

La suspensión y admiración del espectador se encomienda igualmente a otro de los recursos solicitados por Lope: el remate donairoso de las escenas (*Arte Nuevo*, vv. 294-97). El primer acto se puede dividir en tres bloques de acción –marcados por el cambio de lugar entre otros rasgos: Jaffa-Menfis-Jaffa–: el primero termina en el v. 514 con una intervención de Herodes –antes de un vacío escénico momentáneo y cambio de lugar (de Jaffa a Menfis) con nueva aparición de personajes marcada por las cajas y trompetas–, en la que expresa su excesivo amor por Mariene, intervención que culmina en una conclusión hiperbólica de cierre con dos versos en paralelo:

que cuando amor no es locura
no es amor, y el mío es tan grande
que pienso (atiende, Filipo)
que pasando los umbrales
de la muerte, ha de quedar
a las futuras edades
grabado con letras de oro
en láminas de diamante. (*Vase*)
Cajas y trompetas dentro [...] (vv. 508-514).

El segundo bloque termina con un soneto de Octaviano que cierra también su unidad como un broche (v. 816 es el último del bloque) que da paso, tras un breve vacío escénico, a un cambio de lugar, de personajes, y de métrica (romance de Libia). El tercero, en fin, corresponde al final del acto, donde se manifiesta aun más claramente esa técnica en el entretejido de réplicas paralelas de Herodes y Mariene:

TETRARCA ¡Adiós para siempre!
MARIENE ¡Adiós
para nunca hallar alivio!
TETRARCA Ya que a voluntad del hado....
MARIENE Ya que a elección del destino...
TETRARCA ... toda mi vida es portentos.
MARIENE ... toda mi vida es prodigios. (vv. 1203-1205)

Nótese además que este remate se integra en un episodio especialmente patético: se afirma la aceptación del hado por ambos en una situación de despedida de Herodes que va preso a ver a Octaviano con el pensamiento de la muerte.

En otros puntos de la obra se reiteran análogas elaboraciones en el remate de escenas y bloques de acciones: otros ejemplos en la invocación de Herodes a Júpiter y fuerzas de la naturaleza, final de su parlamento –vacío escénico, cambio de personajes, subrayado de cajas– de los versos 1935 y ss:

Esferas altas,
cielo, sol, luna y estrellas,
nubes, granizos y escarchas,
¿no hay un rayo para un triste?
Pues si agora no los gastas,
¿para cuándo, para cuándo,
son, Júpiter, tus venganzas? (*Vanse*) *Las cajas* [...]

o la mención a los elementos de la naturaleza, simétrica de la que acabo de citar, que pronuncia Mariene[52] al final de este segundo acto, vv. 2419 y ss.:

> cumpla con el mundo, y cumpla
> conmigo, cuando a ver lleguen
> cielo, sol, luna y estrellas,
> astros y signos celestes,
> montes, mares, troncos, plantas,
> hombres, fieras, aves, peces,
> que como reina perdone
> y como mujer me vengue.

Los efectismos teatrales de toque de cajas y trompetas que se han venido comentando a menudo, se instalan con claridad en el territorio de lo escénico, como otros aspectos de la visualidad, igualmente relevantes en el *Mayor monstruo*, relativos al manejo del vestuario, elementos de decorado, gesticulación expresiva patética, etc., que no puedo ahora comentar en detalle: Mariene sale llorando (p. 39), Herodes saca el puñal y ella se asusta (p. 45), Tolomeo aparece desnudo y herido con el puñal clavado (p. 47), Octaviano con bastón y corona de laurel, Aristóbolo vestido pobremente y Polidoro de gala, Patricio vestido desaliñadamente (p. 53), Herodes rinde su puñal a los pies de Mariene (p. 65), Herodes va de rodillas tras Octaviano (p. 77), retrato que cae al ir Herodes a apuñalar a Octaviano (p. 79), Filipo con banda al rostro (p. 96), etc. Véase, en fin, a modo de ejemplo significativo, con qué riqueza de medios musicales y visuales está concebida la escena del encuentro de Octaviano y Mariene (pp. 108 y ss.):

> Suenan instrumentos músicos en una parte, y habiendo representado y cantado sus versos, suenan en otra cajas destempladas y dice dentro Mariene los suyos. Y luego en medio suenan algunos tiros y chirimías y salen al tablado Otaviano, capitán y soldados [...] Con esta repetición salen al tablado por una parte los Músicos y Tolomeo con una fuente y en ella unas llaves, y Filipo

52 La elaboración retórica es constituyente esencial de este donaire que pide Lope: antítesis, paralelismos, enumeración según el esquema de los cuatro elementos... Ver infra.

con otra y en ella un laurel; y por la otra parte Mariene, vestida de luto, con un velo en el rostro y las mujeres que puedan.

EL LENGUAJE DRAMÁTICO Y LA RETÓRICA EN EL DRAMA

La moción del ánimo del público –patética y estética– se consigue también por medio de la palabra, elemento fundamental en el teatro poético del Siglo de Oro. Analizar este lenguaje desde la convención de la 'sencillez o naturalidad'[53] de la expresión sincera de los afectos, como reclaman los críticos clasicistas y decimonónicos, no desconocidos del todo en nuestro siglo, solo conduce al error de calificarlo, como se ha visto, de pomposo y huero, retorcido e inverosímil. Sirva como ejemplo el comentario que Menéndez Pelayo hace a propósito de dos versos del Tetrarca cuando descubre el puñal y el velo de Mariene en el suelo de su habitación: «no dudo / que quien arrastra despojos / habrá celebrado triunfos» (vv. 3558-60), que apostilla: «después de toda esta enfática y altisonante algarabía, hallamos por fin una expresión sencilla, hermosa y delicada». Lo que hay en esos versos realmente, cosa que no es de sorprender desde la estética del conceptismo, no es una expresión sencilla y directa, sino un juego metafórico basado en la terminología de los naipes[54], a la que pertenecen vocablos como *arrastrar, triunfar.*

Debe, en fin, tenerse en cuenta la función de la retórica en este horizonte artístico y cultural del Barroco, comentada agudamente por Maravall[55] y cuya utilización en el lenguaje dramático

53 Que sigue siendo convención, claro. Pero impertinente para el teatro áureo.

54 Cfr. *Diccionario de Autoridades*: arrastrar: «En el juego del hombre es salir triunfando de las cartas superiores del palo que se ha elegido por el hombre, a que deben precisamente servir los demás que juegan con él, echando carta del mismo palo elegido»; la vigencia de este lenguaje en el Siglo de Oro es extraordinaria: remito a los magistrales estudios de Étienvre; *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, y a la colección de trabajos incluida en sus *Márgenes literarios del juego*, London, Tamesis, 1990. Calificar en el Siglo de Oro a una expresión de «sencilla» es siempre un riesgo.

55 *La cultura del Barroco*, p. 428: «No se puede dejar de tomar en cuenta lo que la retórica y el uso variadísimo de sus múltiples recursos significa en ese momento cultural. El paso al primer puesto, entre las artes de la expresión, de la

pondera Lope de Vega (*Arte Nuevo*, vv. 313-18) [56], sin olvidar el objetivo conceptista de la ostentación del ingenio a través de la expresión aguda. Todo el arsenal de figuras retóricas, especialmente las llamadas patéticas por los tratadistas, se puede ejemplificar en *El mayor monstruo*:

–paralelismos sintácticos, sinonímicos, contrastivos y quiasmos [57]:

siendo triunfo de sus manos
lo que es pompa de sus pies (vv.7-8)

mi dueño amante y mi galán esposo (v. 78)

ingrata al cielo fuera
y a mi ventura ingrata (vv.79-80)

muerta la vida y vivo el sentimiento (v. 137)

las venturas mentirosas,
las desgracias verdaderas (vv. 183-84)

ni aquel dudes porque es bien
ni este creas porque es mal (vv. 187-88)

– enumeración y gradación:

aleve, cruel, sangriento,
bárbaro, atrevido, loco (vv. 2839-40)

mas tú, más que todos fiero,
mas tú, más bruto que todos,
mas tú, más bárbaro, en fin (vv. 2958-61)

y otros como la correlación diseminativo recolectiva (vv. 13-22); encabalgamientos (vv. 495-514); apóstrofes (vv. 1328-29, 1941);

---

retórica [...] y la vuelta a la retórica aristotélica, son fenómenos ligados al desarrollo europeo del Barroco». Un excelente ejemplo de análisis de estas funciones de la retórica aplicadas a un fragmento calderoniano lo constituye el comentario de Pring-Mill «Estructuras lógico retóricas y sus resonancias: un discurso de *El príncipe constante*», *Hacia Calderón, II coloquio anglogermano*, Berlín-New York, W. de Gruyter, 1973, 109-54.

56 Cfr. el agudo comentario de J. M. Rozas a estos versos del *Arte Nuevo* en su edición y estudio de *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 133-137.

57 Otros ejemplos variados en vv. 265-66, 342-43, 347-48, 329-30, 355-56, 439-40, 636-37, 1068-69, 1200-1209, 1231-32, etc., etc.

exclamaciones (vv. 83, 238, 283), etc. La solicitud de Mariene a Octaviano (vv. 2572 y ss.), en octavas reales, métrica noble correspondiente a una reina que se dirige a un rey, y al tipo de discurso –implora la generosidad de Octaviano para que perdone a Herodes– es un ejemplo espléndido de ordenación y ornamentación retórica dirigida a la apelación emocional: lenguaje culto y noble, elogio propiciatorio del César, referencias mitológicas, recurrencia a ejemplos y símbolos de la majestad (león, águila) con figuras de paralelismos, antítesis, quiasmos, anadiplosis, etc. («No pues el que te espera heroico asiento / en cadalso construyas duro y fuerte, / no el triunfal carro en breve monumento, / no el fausto en ceremonias de la muerte, / no la música en mísero lamento, / no la felicidad en triste suerte, / la gala en luto, en pena la alegría»; «Entra triunfando pero no venciendo, / entra venciendo pero no vengando»...).

Pero una enumeración a modo de catálogo puede dar la impresión de que esta retórica es un adorno colocado más o menos pegadizamente sobre los nervios sustantivos del drama. Por el contrario, el lenguaje de Calderón es estrictamente dramático, integrado en la acción y en la representación: lleva implícitamente en sí mismo la vocación de la *actio* –o declamación en el escenario–. Lo que caracteriza, además, la elaboración retórica de las tragedias calderonianas es la coherencia de las imágenes poéticas y los sistemas simbólicos expresivos del tema y de la trayectoria de la acción. William R. Blue, Chang Rodríguez, E. Jean Martin, y otros estudiosos han analizado importantes aspectos de la imaginería de *El mayor monstruo*[58]. Me limitaré ahora a destacar esta articulación trabada de los diversos sistemas metafóricos imperantes o de las imágenes centrales. Las imágenes del laberinto y la cárcel responden al rasgo de circularidad y clausuramiento característico de la estructura trágica. En la historia de Cleopatra y Antonio, premonitoria de la de los protagonistas, el palacio de la reina egipcia se califica de *laberinto* (v. 542) y esta imagen se impone con fuerza en el desenlace cuando tras la persecución de

58 Blue, «Las imágenes en *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón de la Barca», *Hispania*, 61, 1978, 883–93; Chang Rodríguez y E. Jean Martin, «Tema e imágenes en *El mayor monstruo del mundo*», *Modern Language Notes*, 90, 1975, 278–82.

Octaviano a Mariene por el cuarto del palacio, regresan al punto de partida en donde ella topa con Herodes para morir a sus manos. El puñal regresa también tras las vicisitudes que lo llevan a distintos poseedores: laberintos y circularidades sin salida que se asimilan igualmente a la *prisión*. Parker ha señalado la constante asociación de horóscopo y cárcel en las obras calderonianas [59], y la cárcel es un espacio omnipresente en *El mayor monstruo*, como señala Blue; la imagen de las puertas cerradas, cerrojos, restricción espacial y enclaustramiento domina por otro lado el desenlace de la pieza: menciones de calabozo, puertas cerradas, etc. se reiteran obsesivamente en vv. 2820 y ss.; 3016 y ss.; 3090 y ss.; 3111; 3125-28; 3161; 3325-26; 2420; 3423... Ambiente de cierre subrayado por los motivos de la oscuridad: «en esta lóbrega estancia / luchando estoy de mi muerte / con las sombras y fantasmas» (vv. 1825-27); «esta oscura cárcel» (v. 3125), «pisando las negras sombras, / en el silencio nocturno» (vv. 3401-2), «triste discurro / el cuarto a la media luz / de escaso esplendor nocturno / que allí horrores late» (vv. 3524- 27), «Riñen los dos y ella mata las luces» (p. 140), etc.

Un sistema metafórico favorito del Barroco es el de los bestiarios simbólicos, elaboración de tradiciones zoológicas y emblemáticas que tienen una excepcional riqueza en el Siglo de Oro: uno de los más interesantes ejemplos es el soneto definiendo los celos de Herodes:

Pues si los celos difinir hubiera,
en un camaleón los retratara,
que del aire no más se alimentara
y a cada luz nuevo color tuviera.
Ojos de basilisco le pusiera
que con ser visto o ver siempre matara,
pies de topo que en todo tropezara,
y alas de halcón, que todo lo cogiera.
De la sirena le añadiera el canto,

59 Parker, «Prediction», p. 174; cfr. Halkhoree y Varey, «Sobre el tema de la cárcel en *El príncipe constante*», *Hacia Calderón, IV coloquio anglogermano*, Berlín-New York, W. de Gruyter, 1979, pp. 30-40; Blue, «Las imágenes», 890-91; ver también el libro de Edwards sobre la tragedia calderoniana, significativamente titulado *The Prison and the Labyrinth*.

del áspid las cautelas, los desvelos
del lince, y de la hiena, en fin, el llanto.
Mas ¿dónde vas? Parad, parad, recelos,
no forméis un compuesto de horror tanto
que el mayor monstruo hayan de ser los celos.
(vv. 3065-82)

Pero la imagen animal es constante, casi siempre de animales negativos, y en todo caso, ligada en sus valores simbólicos a la tradición de los emblemas: no hay que decir que el áspid es fundamental por ser animal emblemático de los celos[60]. El mar[61] y la guerra funcionan en esta tragedia como fondos igualmente expresivos del caos vital y racional de los personajes y del universo trágico de los hombres.

Menos estructuradas y más en la línea de un bello lenguaje poético inserto en los códigos y variedades líricos imperantes de petrarquismos, neoplatonismos y gongorismos, abundan ciertas metáforas características: así la imagen del sol[62] para la dama bella y de girasol para su amante u otras igualmente conocidas, como las sustentadas en el esquema de los cuatro elementos[63]: «girasol de tu hermosura / la luz de tus rayos sigo, / bien como la flor del sol» (vv. 899-91), «el mejor sol de Judea» (Mariene, v. 1882), «campo de hielo», «orbe de cristal», «campaña inconstante» ('mar', vv. 245 y ss.), «pez sin escama», «ave sin pluma» ('barco', vv. 639-40), «cristal que corrió la nieve / sangre que exprimió la rosa» (para la belleza de Cleopatra, vv. 690-91), etc.

---

60 Un abundante repertorio del motivo se hallará en Bances Candamo, *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*. Cfr. mi edición en Dovehouse Editions, Ottawa, 1991, especialmente la nota al verso 1227 donde recojo diversos textos. Otros animales en *El mayor monstruo* con funciones simbólicas: áspid (vv. 680, 1000, 2212), basilisco (v. 937), águila (v. 2586), león (v. 2592-95), víbora (v. 2945), pelícano (2949 y ss.), etc.

61 Ruano, prólogo a la ed. cit., pp. 27-31; Blue, «Las imágenes», p. 889.

62 Cfr. Valbuena Briones, «La palabra sol en los textos calderonianos», recogido en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 106-118.

63 Sobre el uso de los cuatro elementos en la imaginería calderoniana cfr. Wilson, «The four elements in the imagery of Calderón», *The Modern Language Review*, XXXI, 1936, 34-47 (también en *Calderón y la crítica*, cit., 2777-299), y Flasche, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón», *Letras de Deusto*, 11, 1981, núm. 22, 5-14.

El estilo silogístico no puede eludirse cuando se comenta una obra calderoniana. Cualquier revisión azarosa del texto nos acumula ejemplos de razonamientos y partículas propias de la argumentación escolástica que sería enojoso recoger ahora[64]: véanse solo en los vv. 175-235, en el razonamiento primero de Herodes, la presencia de *argumento, pues, consecuencia, o es mentira o es verdad, arguyamos, luego, infiero, compatible...* Lo que me interesa resaltar es que en esta, como en otras muchas piezas calderonianas, no procede la acusación de inverosimilitud y contradicción entre estados anímicos enajenados y aplicación de sistemas argumentativos rigurosos: examinados en el conjunto de los sentidos de la tragedia calderoniana se revelan dos hechos que me parecen importantes: uno, que la lógica no es expresión de una inverosímil frialdad mental, sino el último clavo ardiendo al que se agarran personajes batidos por agentes destructores (código de la honra, celos, etc.) que los sumen en una turbación en la que necesitan orientarse sin que encuentren el modo. El segundo es que, consecuentemente, estas argumentaciones son solo lógicas en apariencia: como se ha visto a propósito de la racionalidad de Herodes, los fallos argumentativos son expresión de esa misma enajenación de la que pretenden protegerse con desesperados silogismos. No veo yo, pues, inverosimilitud en el estilo silogístico calderoniano: es una de las posibilidades expresivas que tiene a su disposición sin perder el decoro convencional que rige la comedia nueva y que adecúa lenguaje a personaje y situación. El decoro impone un registro lingüístico diverso para el gracioso, que se eleva curiosamente, cuando Polidoro finge ser Aristóbolo. En su figura graciosa[65] construye su lenguaje según los recursos del conceptismo burlesco que caracterizan a la literatura de la graciosidad aurisecular: insultos (*bergantonazo*, v. 1449; *picaño*, v. 1463; *picaronazos*, v. 1537), alusiones costumbristas a sastres (v.1443), o a las escenas de ajusticiamien-

64 Para estos mecanismos en Calderón cfr. el excelente trabajo de Cilveti, «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, LXXX, 1968, 459-497.

65 Ya se ha apuntado cierta gratuidad dramática en este Polidoro —cfr. supra nota 12—, pero tampoco hay que olvidar, insisto, las funciones teatrales que hacia el público y sus expectativas cumple el gracioso.

tos del XVII (vv. 2773 y ss.), frases hechas coloquiales (*a pagar de su dinero*, v. 1469; *a la paz de Dios*, v. 1473; *como un pino de oro*, v. 2779), neologismos («con que me *aristoboló* / y yo le *polidoré*», vv. 1589-90), alusiones intertextuales a piezas jocosas y conocidas, como la que hace a la jácara quevediana[66] en vv. 1594-95 «en un callejón Noruega / aprendiendo a gavilán», juegos de palabras («dejaré de mí la fama / de un *garrotillo* muriendo, / que dejaré de morir / de un *garrote* todo entero», vv. 2785-88), etcétera.

Final

La fruición de un drama como *El mayor monstruo*, que en muchos aspectos aparece lejano de nuestra actualidad no es, de todas maneras, una tarea arqueológica. La idea de que solo temas y obras situadas en nuestro aquí y ahora ideológico, histórico y geográfico despiertan el interés y la curiosidad de un receptor de la obra literaria me parece radicalmente falsa: así se negaría la vigencia de todo legado cultural o artístico, que sin duda puede ser comprendido, interpretado o adaptado con nuevas lecturas a otras circunstancias. Es cierto, sin embargo, que hay obras de más difícil acceso, y también obras que caducan. *El mayor monstruo sería*, a mi juicio, una obra con dificultades que merece la pena remover. Un modo de comprender que puede constituir el punto de partida para cualquier otra adaptación o interpretación posterior que se pudiera hacer en un teatro actual, requiere situar a la obra en su horizonte de emisión y recepción, examinar la estructura de su acción, la arquitectura de los personajes, las motivaciones del desenlace trágico, la retórica de su discurso, la pertinencia de los elementos cómicos, etc. desde las perspectivas de su marco de convenciones, y no desde otras convenciones que le sean ajenas y por tanto incapaces de dar cuenta de su organización artística. En resumen, esta idea de la aplicación de un sistema descodificador apropiado es lo que con incierta fortuna y de manera muy elemental he intentado exponer en las presentes notas.

66 Se trata de la jácara «Zampuzado en un banasto», núm. 856, vv. 3-4, en la *Poesía original* de Quevedo, ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.