

## INTRODUCCIÓN

### 1. AUTORÍA Y DATACIÓN

La autoría calderoniana de esta comedia nunca ha sido puesta en duda. La inclusión del texto de la primera versión, *El mayor monstruo del mundo*, en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo, compilada, como es sabido, por su hermano José Calderón y con privilegio a nombre del mismo poeta, constituye un aval incuestionable para su paternidad. Justamente por ello la pieza aparece recogida en las tres listas de comedias del dramaturgo, tanto en la más temprana –probablemente posterior a 1677<sup>1</sup>–, elaborada por el mismo Calderón y presentada a Carlos II por Francisco de Marañón, como en la más conocida, remitida también por el mismo dramaturgo en carta al duque de Veragua fechada en julio de 1680<sup>2</sup>, como en la más tardía y también menos fidedigna, la incluida por Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte* de 1682<sup>3</sup>. En estos tres documentos el título que aparece es el de la primera versión, *El mayor monstruo del mundo*, aun cuando al menos dos de las tres listas son posteriores a las fechas de las licencias para la representación (1667 y 1672) que figuran en el manuscrito en que se ha conservado la segunda versión de la pieza, que modifica el título por el de *El mayor monstruo los celos*. Este hecho confirmaría en buena medida las sospechas que manifestábamos en otro

<sup>1</sup> Ver Wilson, 1962.

<sup>2</sup> Cotarelo reproduce la carta al duque de Veragua, pero no la lista de comedias, que puede consultarse en la edición de las *Obras completas* de Calderón elaborada por Astrana Marín. Ver Cotarelo, 1924 (edición facsímil de 2001), pp. 346-347 y Calderón, *Obras completas*, ed. Astrana Marín, 1932, pp. 42-43.

<sup>3</sup> Sobre el modo de elaboración de esta lista por Vera Tassis, ver Coenen, 2009.

lugar y que expondremos someramente en el estudio textual acerca de las motivaciones extradramáticas que podrían estar detrás de este cambio de título en la segunda versión<sup>4</sup>.

No obstante, al margen de la cuestión del paratexto, tampoco la autoría de la segunda versión se ha visto cuestionada, puesto que el principal testimonio en que ha llegado hasta nosotros es un manuscrito con la tercera jornada de puño y letra del propio Calderón, circunstancia que la legitima también como un texto de autoría fidedigna.

Más dudosas son las cuestiones relacionadas con las fechas de composición de la pieza. Cotarelo<sup>5</sup>, sin demasiadas precisiones, salvo la de que el título de la pieza es *El mayor monstruo del mundo* y no otro, ubicaba la comedia en torno al año 1636:

En este mismo año de 1636 compuso Calderón otras varias comedias, aunque no podemos precisar la fecha de su estreno. Tales son *El escondido y la tapada*, en la que se alude a la fracasada tentativa de los franceses en Italia sobre Valencia del Po, cuyo sitio tuvieron que levantar en octubre de 1635. Y como suceso de no mayor importancia sólo podía recordarse estando poco lejano. Las comedias tituladas *Argenis y Poliarco*, *La Virgen del Sagrario* y *El mayor monstruo del mundo* (que este es su verdadero título) fueron impresas en el siguiente año de 1637, y por tanto, aunque pueden ser anteriores, quizá no lo serán mucho.

Hilborn<sup>6</sup>, en su cuestionado estudio sobre la cronología de las comedias de Calderón basado en el análisis métrico, adelantaba y concretaba la ambigua propuesta de Cotarelo al situar la composición de *El mayor monstruo del mundo* en torno al año 1634. Según este crítico, la estructura pareada de sus silvas, la ausencia de sextinas y el número de versos en metros irregulares no solamente se avenía bien con las pautas métricas habituales de ese periodo sino también con el hecho de que en ese año no hubiese constancia de que Calderón estuviese inmerso en la compo-

<sup>4</sup> Ver Caamaño, 2002. El trasiego de títulos puede comprobarse ya al consultar los diferentes índices y catálogos, que, como el de Medel, ofrece los dos por separado, o incluso, como La Barrera y Paz y Melia, que añaden a los de las dos versiones la coletilla de origen desconocido «y Tetrarca de Jerusalén». Ver Medel, 1735, p. 209, La Barrera, 1860, p. 51 y Paz y Melia, 1934, pp. 345-346.

<sup>5</sup> Cotarelo, 1924, p. 177.

<sup>6</sup> Hilborn, 1938, pp. 26-27.

sición de otras comedias, de todo lo cual deducía que *El mayor monstruo* bien pudiese ubicarse en torno a esa fecha.

En su fundamental trabajo sobre Calderón, Cruickshank<sup>7</sup> apunta la posibilidad de que la lectura de *La vida y muerte de Herodes* de Tirso en 1635 por parte del dramaturgo —que en ese año escribe la aprobación para la *Quinta parte* del mercedario— acaso hubiese servido de inspiración para su recreación de la historia de Herodes y Mariene, con lo cual 1635 sería la fecha *post quem* para la composición de la primera versión de la pieza calderoniana. Al margen de la disparidad entre la comedia tirsiana y *El mayor monstruo*<sup>8</sup>, esta posibilidad dejaría muy escaso margen de vida escénica a la pieza, compuesta en 1635 y dada a la imprenta tan sólo dos años después. No obstante, en una situación similar se encontrarían otras comedias también publicadas en la *Segunda parte*: es el caso de las dos fiestas que enmarcan el volumen, *El mayor encanto amor* y *Los tres mayores prodigios*, representadas en 1635 y 1636 respectivamente, o *A secreto agravio, secreta venganza*, cuya puesta en escena corrió a cargo de la compañía de Pedro de la Rosa en junio de ese mismo año<sup>9</sup>.

Los datos acerca de las representaciones de la pieza con los que contamos hasta el momento tampoco son concluyentes para establecer un término *ante quem* para la fecha de composición, pues la puesta en escena más temprana de la que se tiene noticia data de julio de 1675<sup>10</sup>, y *El mayor monstruo* no figura en la lista de Cruzada Villaamil, donde se recogen, como es sabido, comedias representadas ante el rey y la reina como particulares entre 1622 y 1637<sup>11</sup>.

A la luz de los datos existentes hasta el momento y ante las diversas opiniones brevemente expuestas, habremos de concluir que con toda probabilidad la composición de *El mayor monstruo del mundo* deba situarse en el período comprendido entre 1634 y 1636<sup>12</sup>, esto es, el inmediatamente anterior a su publicación en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo. Esto en lo que atañe a la primera versión de la comedia,

<sup>7</sup> Cruickshank, 2009, p. 169.

<sup>8</sup> Ver Caamaño, 2005.

<sup>9</sup> Cruickshank, 2009, pp. 168-169.

<sup>10</sup> Subirats, 1977, p. 475. El *DICAT* recoge otras representaciones de la pieza, pero muy tardías: en Valladolid, en 1692, 1694 y 1700.

<sup>11</sup> Shergold y Varey, 1961.

<sup>12</sup> Valbuena, en su edición de la comedia, adelanta su fecha de composición a 1631, pero sin ofrecer ninguna explicación que justifique su propuesta. Ver Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, ed. Valbuena, 1995, p. 8.

porque en cuanto a la segunda, la fecha *ante quem* la proporciona el principal testimonio de la tradición textual: el manuscrito con el tercer acto autógrafo y licencias para la representación fechadas en 1667 y 1672. Con anterioridad a estas fechas, posiblemente en el período de luto real tras la muerte de Felipe IV en 1665, como sugiere Ulla Lorenzo<sup>13</sup>, Calderón habría vuelto sobre la pieza, compuesta y publicada treinta años atrás, para reescribirla de nuevo.

## 2. ARGUMENTO Y FUENTES

La comedia gira en torno al amor trágico entre Herodes, Tetrarca de Jerusalén, y su esposa Mariene. El Tetrarca, enamorado apasionadamente de su mujer, pretende llegar a ser el hombre más poderoso del mundo porque sólo así cree ser merecedor de su amor, y para ello conspira contra Marco Antonio y Octaviano en la contienda que mantienen por el dominio de Roma. A su vez, Mariene se encuentra totalmente consternada porque un astrólogo le ha vaticinado su muerte a manos del mayor monstruo del mundo y también que el puñal del Tetrarca matará a lo que él más ama. En un primer momento el Tetrarca trata de restar importancia a las preocupaciones de Mariene, pero una serie de fatales coincidencias lo van sumiendo en la misma espiral obsesiva en que ella está inmersa, a la vez que unos celos patológicos comienzan a dominar su mente y sus actos. En efecto, cuando Octaviano descubre su traición y lo hace prisionero, por miedo a que aquel se la arrebatase —puesto que se ha prendado de la belleza de Mariene a través de un retrato suyo—, ordena matarla si él muere. Mariene intercepta por casualidad la carta en la que el Tetrarca ordena su muerte y, en venganza, aunque intercede por él ante Octaviano, decide encerrarse de por vida en sus aposentos. Enterado Octaviano de tal circunstancia, y creyendo que el Tetrarca tiene intención de matarla, se propone evitarlo, pero en la confusión de la reyerta y con las luces apagadas el desenlace coincidirá trágicamente con el vaticinio del astrólogo.

Varios críticos<sup>14</sup> han señalado los vínculos que pueden establecerse entre esta materia argumental y las obras de Flavio Josefo *La guerra de los*

<sup>13</sup> Ver Ulla Lorenzo, 2013, pp. 269-271.

<sup>14</sup> Hesse, Ruano o Lida de Malkiel, entre otros. Ver Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, ed. Hesse, 1955, pp. 13-17; ed. Ruano, 1989, pp. 12-15 y Lida de Malkiel, 1977, pp. 74-86.

*judíos* (I, 18-33) y *Antigüedades judías* (XV-XVII), así como, en menor medida, el Evangelio de San Mateo y la comedia tirsiana *La vida y muerte de Herodes*, publicada en la *Parte Quinta* del mercedario (1636) con la aprobación del propio Calderón<sup>15</sup>.

Como es sabido, los dramaturgos áureos utilizaban la materia histórica de una forma totalmente abierta y flexible, sin pretender en ningún momento reproducir con fidelidad los acontecimientos pretéritos, sino con el único objetivo de crear un producto artístico, una pieza dramática<sup>16</sup>. Ni Calderón ni *El mayor monstruo* constituyen en este sentido una excepción a la tendencia habitual de manejar con total libertad las fuentes históricas. Es más, pareciese que el dramaturgo hubiera pretendido de forma deliberada alejar a su protagonista del personaje histórico sobre el que se sustenta. De hecho, Herodes en ningún momento es mencionado por su nombre, sino que tanto en los *dramatis personae* como a lo largo de la pieza se le alude como «el Tetrarca», denominación evidentemente mucho menos cargada de connotaciones negativas para el espectador áureo, cuyos sectores menos avezados en historiografía clásica bien pudiesen incluso no percatarse de la identidad del personaje calderoniano. En efecto, la pretensión de Calderón de disociar a su Tetrarca del Herodes histórico y sangriento va mucho más allá de la mera sustitución de su nombre de pila por el cargo político que ostentaba. En *El mayor monstruo* no aparecen ni siquiera mencionados prácticamente ninguno de los numerosos crímenes que marcaron la trayectoria vital del esposo de Mariene. La profanación de las tumbas de David y Salomón, el asesinato de Aristóbulo, el de Hircano, el de los príncipes Alejandro y Aristóbulo, el martirio de los maestros y los discípulos o el atentado contra los nobles del país, ampliamente tratados por Flavio Josefo tanto en *La Guerra de los judíos* como en *Antigüedades judías*<sup>17</sup>, son absolutamente silenciados en la pieza calderoniana. De hecho, toda la obra gira en torno a un único aspecto de la biografía de Herodes: la relación con su esposa Mariamne, Mariene para Calderón.

<sup>15</sup> Hesse señala en su edición la posibilidad de que acaso las fuentes más inmediatas de Calderón fuesen los dramas italianos de mediados del xvi escritos por imitadores de Séneca, entre ellos *Marianna*, de Ludovico Dolce (1565). Ver Calderón, *El mayor monstruo del mundo*, ed. Hesse, p. 15.

<sup>16</sup> Arellano, 1995, p. 487.

<sup>17</sup> Ver Lida de Malkiel, 1977, pp. 38-118.

Como bien apunta Lida de Malkiel<sup>18</sup>, Flavio Josefo ofrece importantes variaciones en la historia de la muerte de la esposa del Tetrarca entre las versiones de *La guerra de los judíos*, más breve, y las *Antigüedades*, más prolija y extensa. A juzgar por el desarrollo argumental de ambos textos, parece clara la mayor proximidad de la comedia a la versión que Josefo ofrece en la *Guerra* que a la que presenta en las *Antigüedades*, pues frente a esta última, es un único viaje del Tetrarca alejado de su esposa el que le lleva a dictar el mandato de darle muerte a ella si algo le ocurre y que termina efectivamente con el fallecimiento de Mariamne. Calderón omite todos los entresijos de la vida de palacio que desencadenan en buena medida la muerte de Mariamne tal y como aparece relatada en las *Antigüedades* y se centra desde el primer momento en la relación obsesiva de Herodes hacia su esposa. No obstante, la dramatización calderoniana se aparta también bastante de lo relatado por Josefo en su versión de la *Guerra*, lo que llevó al conde de Shack<sup>19</sup> a pensar en la posibilidad de que Calderón manejase otra fuente distinta, probablemente un antiguo libro popular titulado *Historia de Herodes*, publicado en Madrid y sin fecha de impresión y del que, desafortunadamente, nada más se sabe.

Calderón lleva a cabo, en efecto, un proceso de sintetización muy profundo en *El mayor monstruo*. De la compleja biografía del personaje histórico que convierte en protagonista se centra de forma prácticamente exclusiva en su relación con su esposa, Mariene, tan sólo una de las múltiples víctimas que el Herodes histórico dejó a su paso. El distanciamiento con respecto al sustrato histórico del que arranca la pieza queda expresamente de manifiesto, como ya se ha indicado, al ocultar el propio nombre del personaje, cuya identificación con Herodes tan sólo se vislumbra, en primera instancia, a través de su relación marital con Mariene, y sólo tangencialmente, a través de alguna que otra referencia a ciertos hitos de la biografía del ascalonita<sup>20</sup>. De hecho, al suceso más ampliamente conocido de la biografía de Herodes —curiosamente no recogido por Flavio Josefo pero relatado en el Evangelio de San Mateo (2,16)—, la matanza de los inocentes, tan sólo se alude en la pieza calderoniana en una ocasión y únicamente en el texto de *El mayor monstruo*

<sup>18</sup> Lida de Malkiel, 1977, pp. 49-55.

<sup>19</sup> Ver Lida de Malkiel, 1977, p. 62.

<sup>20</sup> Como por ejemplo su condición de extranjero, uno de los principales motivos de su impopularidad. Las alusiones a esta circunstancia son escasas y se concentran en la segunda versión de la comedia (vv. 36-38, 1385-1388 y 2913-2923).

*los celos* (vv. 2929-2932). Calderón prefiere concentrar la acción dramática en torno a la trágica relación entre el Tetrarca y Mariene y dejar a un lado todos los demás elementos de la biografía del personaje que podrían restar eficacia al motivo central sobre el que articula su trama: la obsesión celosa del Tetrarca, que termina desencadenando la muerte de su esposa.

Tal y como apunta Josefo en las *Antigüedades*, es la posibilidad de que Octaviano se enamore de la bella Mariene lo que en buena medida determina el designio de Herodes de que si algo le ocurre inmediatamente den muerte a su esposa. Calderón respeta en esta ocasión el relato clásico, de manera que Octaviano adquiere en la pieza un gran protagonismo, convirtiéndose en el tercero en discordia en una relación marcada por los celos compulsivos del Tetrarca y la curiosa melancolía de Mariene. Es justamente este protagonismo de Octaviano el que explica la inclusión en el drama de uno de los escasos episodios de la biografía del Herodes histórico que, al margen de su relación con Mariene, tiene cabida en la pieza: la batalla de Accio. Dada la dificultad de representar en las tablas este tipo de escenas, la derrota de Marco Antonio ante Octaviano es relatada por Tolomeo ya en el primer acto, de manera que al final de éste el Tetrarca es llevado como prisionero ante Octaviano y ahí comienza la relación entre los dos galanes en conflicto por una misma obsesión: Mariene. De nuevo en esta ocasión Calderón se aparta de los relatos de Josefo, pues mientras que éste presenta a un Herodes consecuente con sus actos, que acude por voluntad propia ante Octaviano para manifestarle abiertamente su firme apoyo a Marco Antonio durante la batalla de Accio, en la comedia se incide de manera muy clara en la traición de Herodes, que con su apoyo a Marco Antonio no pretendía ayudarle frente a Octaviano, sino que ambos pereciesen en la batalla para hacerse él con el imperio de Roma y así coronar a su idolatrada Mariene.

Además, frente a la valentía del Herodes histórico, que se presenta por iniciativa propia ante Octaviano tras la derrota de Accio, en la pieza de Calderón el Tetrarca es aprisionado por mandato de Octaviano, e incluso ante él intenta inicialmente ocultar su traición (vv. 1200-1215 de la primera versión y 1331-1344 de la segunda). Doblemente traicionero, por tanto, se nos muestra el Tetrarca calderoniano frente al Herodes de Josefo, al menos en lo concerniente a la batalla de Accio y su relación con Octaviano.

Uno de los cambios más significativos que introduce Calderón con respecto a los textos de Flavio Josefo es el que atañe a la muerte del protagonista. Si tanto en la *Guerra* como en las *Antigüedades* el historiador latino describe pormenorizadamente la angustiada enfermedad que llevó a Herodes a la tumba y que la rumorología interpretaba como un castigo divino por todas sus crueldades, Calderón decide terminar su pieza con un efectista suicidio del Tetrarca arrojándose al mar tras haber matado fortuitamente a Mariene. Obviamente, este dramático final confiere mayor unidad e intensidad a la pieza, pues Calderón consigue así articularla de principio a fin sobre un solo motivo: la perniciosa obsesión del protagonista por su esposa, que ha generado toda la acción dramática, determina también el final del protagonista, pues una vez muerta Mariene su única opción es terminar con su vida, carente ya por completo de significado alguno.

Aunque, como señalaba en el epígrafe anterior, Cruickshank sugiere la posibilidad de que la lectura de *La vida y muerte de Herodes* de Tirso para su aprobación en 1636 hubiese inspirado a Calderón para la creación de *El mayor monstruo*, lo cierto es que la lejanía entre ambas comedias es tal que casi lleva a pensar si el texto tirsiano sirvió en realidad a Calderón justamente para volver sobre la historia de Herodes desarrollando el filón trágico apenas explotado por el mercedario.

En efecto, la comparación entre las dos piezas muestra tales divergencias que parece difícil seguir sustentando que *La vida y muerte de Herodes* haya funcionado en algún momento como hipotexto de *El mayor monstruo del mundo*. Los mismos títulos reflejan la disparidad con que los dos dramaturgos afrontan la recreación de la materia histórica común de la que partían: mientras que el mercedario articula su comedia bajo el molde de la biografía dramatizada, atendiendo sobre todo a la relación con Mariene y la matanza de los inocentes, Calderón opta claramente por sustentar toda la acción dramática en un único aspecto, el amor obsesivo de Herodes por Mariene, modulado bajo el motivo típicamente calderoniano del vaticinio misterioso. Pero además de las evidentes divergencias derivadas de la perspectiva temporal adoptada (más constreñida en el drama calderoniano, más dilatada en el de Tirso), las dos piezas se diferencian fundamentalmente por el género en el que



se inscriben, eminentemente trágico en *El mayor monstruo* y mucho más cercano a la comedia cómica en *La vida y muerte de Herodes*<sup>21</sup>.

### 3. EL MAYOR MONSTRUO Y LA TRAGEDIA<sup>22</sup>

El género dramático en el que se inscribe *El mayor monstruo del mundo* es una cuestión no exenta de matices, acaso no tanto por su propia configuración como por la manida controversia acerca de la legitimidad de la tragedia áurea española, un debate intenso durante años que parece finalmente superado. Buena muestra de ello es el volumen colectivo *Hacia la tragedia áurea*<sup>23</sup>, que se abre reivindicando que «desde hace tiempo el mundo académico e investigador se ha decantado abiertamente por afirmar que, por supuesto, la tragedia está presente en nuestro teatro español clásico». No obstante, como puede observarse a través del clarificador panorama crítico que traza Iglesias Feijoo<sup>24</sup> a modo de estado de la cuestión, los trabajos de investigadores de la talla de Arnold Reichenberger o Alan Parker dejaron durante mucho tiempo profunda huella en la consideración del estatuto trágico *strictu sensu* de la comedia española del Siglo de Oro. Ideas como la de la imposibilidad de la tragedia en el seno de una sociedad cristiana, y por tanto con una visión optimista y antitrágica de la vida, cuyos textos teatrales se sustentaban en dos pilares básicos como la honra y la fe; o conceptos como el de la «responsabilidad difusa» generaron todo un amplio debate en torno a la posibilidad o no de aceptar como verdaderamente trágicos los textos teatrales surgidos en el seno de la comedia nueva. Insiste Iglesias Feijoo en la necesidad de atender precisamente a ese marco al que pertenecen y en el que se originan, pues desde ese y no otro deben establecerse las pautas para su adscripción genérica:

Ellos no deseaban repetir los pasos de la tragedia antigua. Por el contrario, lo que deseaban crear era una tragedia nueva liberada de las ataduras

<sup>21</sup> Para profundizar en la comparación entre las dos comedias, ver Caamaño, 2005, pp. 330-332.

<sup>22</sup> Este apartado reproduce parcialmente un trabajo anterior. Ver Caamaño, 2001b.

<sup>23</sup> De Armas, García Lorenzo y García Santo-Tomás, 2008, p. 9.

<sup>24</sup> Iglesias Feijoo, 2009.

que querían imponer quienes creían que las formas artísticas nunca cambian ni deben cambiar<sup>25</sup>.

Y es que estos posicionamientos, diversos en su modulación pero con un origen común, negaban la posibilidad de un corpus trágico dentro de la comedia nueva debido fundamentalmente a su alejamiento de los modelos clásicos. Su heterogeneidad morfológica —ese «Minotauro de Pasife» en el que a un monólogo sublime del rey podía sucederle la escena más chocarrera y chabacana del gracioso de turno— o la férrea ortodoxia religiosa que marcaba la creación dramática áurea y, por tanto, el final ulterior anclado en la redención católica, impedía, a juicio de estos autores, la inclusión de piezas como *El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón* o *El mayor monstruo del mundo* dentro del compartimento trágico.

Como muy acertadamente señalaba en su día, con su habitual lucidez, Marc Vitse<sup>26</sup>, parece poco oportuno constreñir los textos dramáticos áureos bajo el angosto corsé aristotélico, sobre todo cuando el propio Lope, en su *Arte nuevo*, hacía gala de haber encerrado los preceptos con seis llaves. Proponía, por tanto, el hispanista francés, la aplicación de un modelo trágico más acorde con los patrones creativos de la comedia nueva, de manera que, tras analizar los textos que la conformaban, se pudiese llegar a «la definición empírica de un modelo trágico particular de tal o cual dramaturgo». Para el caso de Calderón, Vitse determinaba tres principios trágicos básicos: la perspectiva, el riesgo trágico y el distanciamiento. Veamos, pues, si *El mayor monstruo* se aviene bien con estos presupuestos.

Como es obvio, el sustrato histórico sobre el que se cimenta la ficción calderoniana protagonizada por Herodes y su esposa Mariene asegura la lejanía espacio-temporal con respecto al *hic et nunc* del receptor para el que fue concebida la comedia, lo que garantiza el criterio del distanciamiento, necesario para la condición trágica de la pieza. Los protagonistas de *El mayor monstruo* se ven avocados a un destino trágico, a un desenlace aciago provocado por una sucesión de fatalidades auspiciadas por la errónea interpretación de un vaticinio que intentan evitar a toda costa pero que irremediablemente acabará cumpliéndose. El riesgo trágico está presente desde el primer momento en la pieza,

<sup>25</sup> Iglesias Feijoo, 2009, p. 1167.

<sup>26</sup> Vitse, 1997, pp. 61-64.

pues tanto Mariene como el Tetrarca sienten peligrar sus vidas debido a una deliberada combinación de azar y culpa perfectamente ensambladas. Esta pugna entre libertad y destino sobre la que se cimenta la acción dramática asegura el tercero de los criterios establecidos por Vitse, la perspectiva, puesto que genera, sin duda, en el espectador-lector la misma ansiedad y angustia que padecen los protagonistas, avocados a un destino aciago al que inevitablemente, en su afán por evitarlo, se dirigen sin saberlo desde el mismo momento en que interpretan erróneamente el vaticinio y sucumben a la melancolía en el caso de Mariene y a la enajenación celosa en el del Tetrarca.

Toda vez que perspectiva, riesgo trágico y distanciamiento son rasgos estructurales de presencia inequívoca en la pieza, su condición trágica, al menos desde el modelo teórico propuesto por Vitse, parece fuera de toda duda. Las discrepancias, las matizaciones y los problemas en general surgen cuando se les intenta aplicar a este tipo de piezas un modelo trágico ajeno al contexto dramático en el que se inscriben. No obstante, esta circunstancia no ha sido óbice para que buena parte de los acercamientos críticos centrados en la tragicidad de la pieza se sustenten en este tipo de planteamientos. Desde esta perspectiva se abordan cuestiones como el conflicto entre libertad y destino<sup>27</sup>, la configuración trágica del héroe, la ausencia de anagnórisis o la relevancia de la música como correlato del coro de la tragedia griega.

El desencuentro entre libertad individual y determinismo marca, como es sabido, muchas de las piezas trágicas calderonianas. Esta reiteración ha llevado a Ruiz Ramón<sup>28</sup> a establecer una tipología dual dentro del universo trágico del dramaturgo, diferenciando así entre las piezas que se articulan sobre la circularidad libertad-destino y las que giran en torno a las cuestiones de honor, abocadas al uxoricidio. Ruiz Ramón incluye *El mayor monstruo* dentro de las primeras —al lado de *Los cabellos de Absalón*, *La cisma de Inglaterra* o *La hija del aire*—, pues entiende que la pieza cumple con los parámetros definitorios de este tipo de

<sup>27</sup> La mayor parte de la crítica coincide en señalar la ecuanimidad en la repartición de responsabilidades para el cumplimiento del vaticinio. Ver Ruiz Ramón, 1984, p. 34; Edwards, 1976, pp. 20-31; Valbuena, 1961, pp. 51-54 o Arellano, 1994, p. 20. No obstante, algunos estudiosos interpretan la obra como el reflejo de una concepción de la vida totalmente determinista, en la que el destino de los personajes está prefijado de antemano y en el que éstos no tienen la más mínima posibilidad de decidir. Ver Aubrun, 1962, pp. 204 y 209 o Friedman, 1974, p. 43.

<sup>28</sup> Ruiz Ramón, 1984.

tragedias: el destino de los protagonistas se explicita desde el comienzo con un vaticinio que es interpretado erróneamente, lo que provoca que los personajes, en su afán por evitar el destino que creen les ha sido presagiado, tomen decisiones trágicas que les van conduciendo irremisiblemente a él. *El mayor monstruo* responde, efectivamente, a este modelo, pero también es cierto que en su articulación semántica resulta crucial el peso de los celos, motivo dramático desencadenante de las tramas de las que Ruiz Ramón denomina «tragedias de honor». El principal defecto trágico del Tetrarca no es otro que su enajenación celosa, que le lleva a dictaminar la sentencia de muerte de su esposa si acaso él es condenado antes; evitando así que, muerto él, Mariene pueda pertenecer a otro hombre y en especial a Octaviano. Esta compulsión cegadora emparenta directamente al Tetrarca con don Lope, don Gutierre o don Juan, los protagonistas de *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra* respectivamente, las tres piezas calderonianas incluidas por Ruiz Ramón entre las tragedias de honor. Si bien es cierto que en *El mayor monstruo* no está presente la cuestión del honor como acicate primordial para la ejecución del uxoricidio –involuntario, además, en la pieza protagonizada por el Tetrarca–, no puede pasarse por alto el estrecho vínculo que el motivo de los celos establece entre una y otra tipología. De hecho, en alguna ocasión<sup>29</sup> *El mayor monstruo* ha sido incluida junto con las otras tres piezas mencionadas dentro de un mismo compartimento trágico: el de los dramas de honor. Más allá de la pertinencia o no de esta inclusión, lo que se pone de manifiesto con ello es, de un lado, la pluralidad interpretativa de la comedia, que dificulta su adscripción unívoca a un subgénero determinado<sup>30</sup> sobre todo si se priorizan los aspectos temáticos sobre los estructurales.

Otra de las cuestiones problemáticas al tratar de adscribir la pieza al modelo trágico clásico es la configuración del protagonista. La visión del Tetrarca va desde la más idealizada de Edwards, Ruiz Ramón o Ruano

<sup>29</sup> Menéndez Pelayo, 1941, p. 233 o López Castellanos, 2000, p. 17. Friedman, por su parte, analiza en varios trabajos la posición de Mariene, a medio camino entre las esposas de los dramas de honor y la heroína trágica. Ver Friedman, 2001 y 2002.

<sup>30</sup> Arellano ilustra perfectamente la multiplicidad temática de la pieza al referirse a ella como sigue: «uno de los mejores dramas calderonianos, que elabora fuentes bíblicas e históricas para construir una tragedia de celos y destino de extraordinaria perfección artística». Ver Arellano, 1995, p. 492.

de la Haza, hasta la más negativa de Arellano<sup>31</sup>. Si bien los primeros críticos observan también los defectos trágicos del Tetrarca, fundamentalmente el alejamiento del ideal de varón estoico, dada la supeditación de su pasión por Mariene y sus celos a todo lo demás, incluido el gobierno de Jerusalén; tratan de paliar este defecto ponderando las virtudes de Herodes, haciendo notar su seguridad y aplomo al rechazar por completo el vaticinio, su inmenso amor por Mariene o su ambición. Muy probablemente la necesidad de observar en el Tetrarca la caracterización habitual del héroe trágico de la tragedia griega —un dechado de virtudes que se deja arrastrar por una pasión, un defecto que le llevará a cometer los errores que le conducirán a la catástrofe— haya condicionado en buena medida ciertas interpretaciones demasiado positivas del Tetrarca calderoniano. Sin tener que recurrir a la figura bíblica, histórica o tirsiana<sup>32</sup> para ver en él un personaje muy alejado del clásico héroe trágico, el receptor de *El mayor monstruo* del mundo no puede quedarse impávido ante su primera intervención, en la que deja bien patentes cuáles van a ser sus rasgos caracterizadores: su inmenso amor por Mariene, su ambición de poder, su falsedad y su traición a Octaviano y Antonio y sus celos patológicos. Las virtudes que han intentado resaltarse en ocasiones resultan un tanto ‘desvirtuadas’, puesto que el aplomo del Tetrarca en su rechazo del vaticinio se va desmoronando paso a paso hasta acabar creyéndolo tanto o más que Mariene, su ambición de poder pasa por la traición a Octaviano y Antonio, la sumisión a su pasión lo aleja del ideal de varón estoico y, por último, su inmenso amor por Mariene se convierte, en conjugación con sus celos, en una obsesión enfermiza que le lleva a decretar su muerte.

En estrecha vinculación con la figura del Tetrarca y su consideración por parte del receptor se encuentra el problema de la adscripción de la obra a uno de los dos modelos trágicos por excelencia: la tragedia *patética* o la *morata*. La *patética* es aquella en la que se asiste al sufrimiento y final sucumbimiento del héroe a un destino adverso. Tragedia *morata* es la que representa el castigo merecido por un personaje que se labra su propio destino funesto. Ruano de la Haza<sup>33</sup> aboga por la clasificación de *El mayor monstruo del mundo* a medio camino entre un modelo y otro.

<sup>31</sup> Ver Edwards, 1978, p. 4; Ruiz Ramón, 1984, p. 21, Ruano de la Haza, 1981, pp. 229-240 y Arellano, 1994, p. 25.

<sup>32</sup> Ruano, 1981, p. 230.

<sup>33</sup> Ruano, 1981, pp. 229-240.

Se trataría de una tragedia mixta en la medida en que el Tetrarca fuese visto como el Herodes de la matanza de los inocentes (tragedia *morata*) o como el abnegado y enamorado Tetrarca de Jerusalén (tragedia *patética*). Por su parte, Arellano<sup>34</sup> considera innecesaria esta nueva e híbrida categorización en virtud de su consideración totalmente negativa del personaje, alejado del ideal de varón estoico, lo cual le lleva a entender la pieza como una tragedia *morata* al uso.

La ausencia de anagnórisis por parte del Tetrarca constituye también otro de los elementos discordantes en la filiación de *El mayor monstruo* con la tragedia clásica, pues el protagonista no asume su responsabilidad en la muerte de Mariene. Del mismo modo, aunque en alguna ocasión se haya intentado ver en la constante presencia de la música un correlato del coro de la tragedia griega<sup>35</sup>, no parece que las intervenciones cantadas en la obra puedan parangonarse con la dimensión premonitoria que caracterizaba al coro clásico.

Así pues, parece claro que el intento de analizar *El mayor monstruo* con criterios demasiado apegados a los cánones trágicos clásicos resulta problemático, puesto que constriñen la obra a un modelo constructivo ajeno a sus principios generadores. Por ello, aproximaciones teóricas más flexibles, más acordes con el patrón dramático en el que se inscribe la tragedia calderoniana y áurea hacen de la pieza una tragedia emblemática, en la que la perspectiva, el distanciamiento y el riesgo trágico son aspectos consustanciales e incuestionables.

<sup>34</sup> Arellano, 1994, p. 31.

<sup>35</sup> Hesse, 1956, p. 21.

4. SINOPSIS MÉTRICA<sup>36</sup>*El mayor monstruo del mundo*

## Primera jornada:

vv. 1-10	romance (é)
vv. 11-16	pareados de pie quebrado
vv. 17-134	silva de consonantes
vv. 135-244	décimas
vv. 245-449	románce (á-e)
vv. 450-709	quintillas
vv. 710-723	soneto
vv. 724-1103	romance (í-o)

## Segunda jornada

vv. 1104-1395	romance (é-a)
vv. 1396-1455	redondillas
vv. 1456-1741	romance (á-a)
vv. 1742-1815	silva de consonantes
vv. 1816-1907	redondillas
vv. 1908-2111	romance (é-e)

## Tercera jornada

vv. 2112-2161	silva de consonantes
vv. 2162-2207	octavas
vv. 2208-2389	romance (é-o)
vv. 2390-2627	romance (ó-o)

<sup>36</sup> Debido a las limitaciones de espacio tan sólo puedo ofrecer aquí esta sinopsis, pese a conocer y aplaudir los notables avances en este ámbito en los últimos años que abogan por un análisis mucho más profundo de la estructura métrica de la comedia. Más allá de los estudios ya clásicos de Marín (1962 y 1983), y por citar sólo algunos de los trabajos más significativos, destaco a Vitse, 1998 y 2007 o Antonucci, 2007 y 2010. En algunos de mis trabajos anteriores he abordado la particular utilización de la *res metrica* en esta y otras piezas calderonianas (ver Caamaño, 2006a y 2010), en una línea similar a la planteada por Fernández Mosquera, 2002, Fernández Guillermo, 2008a y 2008b o Antonucci, 2014.

vv. 2628-2737	décimas
vv. 2738-2837	romance (é-a)
vv. 2838-2857	quintillas de pie quebrado
vv. 2858-3077	romance (í-o)

El total de versos y porcentajes que supone cada una de las formas métricas utilizadas es el que sigue:

Romance (2118 versos)	68,77%
Quintillas (260 versos)	8,42%
Silvas (242 versos)	7,86%
Décimas (220 versos)	7,14%
Redondillas (152 versos)	4,94%
Octavas (48 versos)	1,56%
Quintillas de pie quebrado (20 versos)	0,65%
Soneto (14 versos)	0,45%
Pareados (6 versos)	0,20%

*El mayor monstruo los celos*

Primera jornada

vv. 1-12	romance (é)
vv. 13-18	pareados de pie quebrado
vv. 19-22	romance (é)
vv. 23-144	silva de consonantes
vv. 145-254	décimas
vv. 255-514	romance (á-e)
vv. 515-522	silva de consonantes
vv. 523-802	quintillas
vv. 803-816	soneto
vv. 817-848	romance (í-o)
vv. 849-852	romance endecha (í-o)
vv. 853-862	romance (í-o)
vv. 863-866	romance endecha (í-o)
vv. 867-878	romance (í-o)
vv. 879-882	romance endecha (í-o)
vv. 883-1208	romance (í-o)



## Segunda jornada

vv. 1209-1446	romance (é-a)
vv. 1447-1590	redondillas
vv. 1591-1595	quintillas
vv. 1596-1941	romance (á-a)
vv. 1942-2032	silva de consonantes
vv. 2033-2128	redondillas
vv. 2129-2426	romance (é-e)

## Tercera jornada

vv. 2427-2571	silva de consonantes
vv. 2572-2619	octavas
vv. 2620-2737	romance (é-o)
vv. 2738-2742	silva de consonantes
vv. 2743-2800	romance (é-o)
vv. 2801-3064	romance (ó-o)
vv. 3065-3078	soneto
vv. 3079-3180	romance (ó-o)
vv. 3181-3230	décimas
vv. 3231-3346	romance (é-a)
vv. 3347-3396	quintillas de pie quebrado
vv. 3397-3630	romance (ú-o)

El total de versos y porcentajes que supone cada una de las formas métricas utilizadas es el que sigue:

Romance (2430 versos)	66,94%
Silva (371 versos)	10,22%
Quintillas (285 versos)	7,85%
Redondillas (240 versos)	6,61%
Décimas (160 versos)	4,41%
Quintillas de pie quebrado (50 versos)	1,38%
Octavas (48 versos)	1,32%
Soneto (28 versos)	0,77%
Endechas (12 versos)	0,33%
Pareados de pie quebrado (6 versos)	0,17%