

EL CASTIGO DEL GOBERNANTE BÍBLICO: UNA PROPUESTA DE TIRSO DESDE LA HISTORIA ANTIGUA.

Julián Bravo Vega
Universidad de La Rioja¹



Aunque en la dedicatoria de la *Tercera Parte* de sus comedias (Tortosa, 1634) declara Tirso haber escrito más de cuatrocientas obras dramáticas, el conjunto conservado no rebasa en mucho las ochenta. De ellas cinco (*La vida y muerte de Herodes*, *La mujer que manda en casa*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, *La mejor espigadera* y *La venganza de Tamar*) forman parte de una serie homogénea, que ya en su día M^a P. Palomo reagrupó como "dramas bíblicos"². La cronología de sus respectivas redacciones (que no la de impresión, perfectamente establecida en las "partes" de comedias) plantea los problemas habituales de la escritura tirsiana para delimitar con

- 1 El autor es miembro de GRISO, grupo de estudios auriseculares que dirige I. Arellano. Esta comunicación se inserta en la edición de la *Parte Quinta* de comedias de Tirso de Molina. Debo a M. Zugasti valiosas observaciones sobre la construcción de *La vida y muerte de Herodes*.
- 2 *Obras de Tirso de Molina*, IV. Edición y estudio preliminar de M^a P. Palomo. Madrid, Atlas, 1970. BAE, 238. Citaré por ella. Entre esta edición y la reciente aportación de B. Oteiza "Una comedia bíblica tirsiana: *Tanto es lo de más como lo de menos*", en *La Biblia en el arte y en la literatura*. V Simposio bíblico. Fundación Biblia-Universidad de Navarra. Pamplona, 14-17 de setiembre de 1997, hay abundante bibliografía. Aspecto importante de la serie bíblica es su contribución al concepto tirsiano de tragedia. Para esta cuestión remito a David H. Darst. "Tirso de Molina's Idea of *Tragedia*", *BCom*. Vol. 40, No. 1 (Summer 1988), p. 41-52. M. Zugasti. "Tirso de Molina y la tragedia", en I. Arellano *et alii* (eds.). *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Homenaje a Ch. Faliu-Lacourt. Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 320-346.
- 3 Blanca de los Ríos, ed^a. Tirso de Molina. *Obras dramáticas completas*. 3 vols. Madrid, Aguilar, 1946-59. ("Cronología biográfica y dramática", en "Introducción", t. I, XI-CLXII) Ruth Lee Kennedy. "On the Date of Five Plays of Tirso de Molina", *HR*, X, n^o 3, July 1942, p. 183-214. "Tirso's *Desde Toledo a Madrid*: Its date and place of composition", *HWLF*, Madrid, Castalia, 1971, p. 357-366. "Tirso's *La vida y muerte de Herodes*: Its date, its importance and its debt to Mira's Theatre", *RABM*, LXXXVI, 1973, p. 121-148. M. Torre Temprano. *Cuestiones de métrica y de datación en las comedias de Tirso de Molina*, tesis doctoral inédita. Pamplona, Universidad de Navarra, 1976. Sol Bonifaci. "Aproximaciones a Tirso", *Estudios*, 33, 1977, pp. 392-399, pp. 497-539; 34, 1978, pp. 37-63.

rigor la fecha de redacción de las producciones dramáticas³, por lo que no puede elaborarse ninguna hipótesis sólida en torno a la articulación de estas piezas como conjunto exento, ciclo específico (con implicaciones de fecha de representación, marco, destinatario, etc.) o contextos (relación con otras obras de la serie escrita; intencionalidad; modo de salvar censuras y prohibiciones; etc.). Por ello, en el espacio destinado a esta comunicación me ceñiré al análisis de *La vida y muerte de Herodes*⁴ y dejaré para otra ocasión la valoración del resto de los dramas bíblicos, así como observaciones sobre su carácter genérico.

La fascinación literaria por la figura de Herodes, de la que dan cuenta entre otros, Lida, Parker, Hesse y Ruano⁵, lleva a Tirso, como después a Calderón⁶, a plantear una doble reflexión, la derivada de su imagen bíblica y la que corresponde a la actividad de un gobernante en el ejercicio del poder. Ambas facetas responden a las fuentes utilizadas, que no son sino el *Evangelio de San Mateo*, 2, 1-18, y la *Guerra de los Judíos*, I, 1^o, obra de Flavio Josefo, historiador nacido en Jerusalén hacia el 37 d. C. y muerto en Roma en torno al año 97 de nuestra era, fuente, por tanto, contemporánea al transcurso de los hechos. Sin desdeñar la implicación bíblicorreligiosa que relega al desenlace, Tirso opta por destacar la dimensión política de Herodes el Grande y concede prioridad a la narración de Flavio Josefo, que sigue para disponer la trama argumental. Acciones históricas y actuaciones de personajes, que mantienen sus nombres originales, se nutren de ella para someterse a un proceso de actualización que permite recrear el drama bíblico desde la perspectiva del momento de escritura.

En la recreación tirsiana Antípatro, rey de Idumea y principal aliado de los romanos, decide favorecer a Hircano en sus aspiraciones al reino y sacerdocio de Jerusalén. Para ello, actúa como mediador ante Roma y triunfa en sus valimientos. Desde el primer momento se le desvelan al espectador las claves de esa alianza, que no son otras que la hidalguía de Hircano, descendiente de Judas Macabeo, a la vez que heredero del sacerdocio que instituyeron Moisés y Aarón. Las expectativas de un "blasón limpio y glorioso"

- 4 Frederick H. Fornoff. *Tirso's Christmas Tragedy, "La vida y muerte de Herodes": A study of ritual form in drama*. Estudios de Hispanófila, 42. Chapel Hill, N.C. - Madrid, Castalia, 1977. Frederick H. Fornoff, ed. Tirso de Molina. *La vida y muerte de Herodes. The Life and Death of Herod. A Christmas Tragedy and Epiphany*. Edited with Verse Translation Introduction and Notes by ... New York, Peter Lang, 1991.
- 5 M^a Rosa Lida. *Herodes: su persona, reinado y dinastía*. Madrid, Castalia, 1977. A. 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. Wilson*, ed. R. O. Jones. Londres, Tamesis, 1973, 173-192. E. W. Hesse. "Introduction" a su edición de *El mayor monstruo los celos*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1955, pp. 1-35. J. Ruano. "Introducción" a su edición de Calderón *El mayor monstruo del mundo*. Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 12-15.
- 6 Al margen de las ediciones citadas de Hesse y Ruano de la Haza, es obligado recoger aquí la obra de Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la tragedia*. Madrid, Alhambra, 1988, que, entre otros aspectos notables, pone sobre pistas en la vinculación entre Tirso de Molina y Calderón.

(llamativa paradoja al tratarse de judíos, pero muestra flagrante de la intención actualizadora del escritor) mueven a Antípatro a establecer esponsales entre sus hijos, Faseló y Salomé, y los de Hircano, Aristóbulo y Mariadnes. Sólo Herodes queda al margen de este sistema de alianzas. Con notable dosis de modernidad Tirso ha logrado aproximar la historia antigua al momento presente, disponiendo un marco en el que los problemas de alianzas monárquicas, el doble matrimonio entre primogénitos de casas reales, la primacía de los mayorazgos y la postergación de segundones, el criterio selectivo de la hidalguía, la fusión entre linaje y poder, los vínculos entre religión y Estado, en suma, todos los elementos que se convierten en el siglo XVII en exponentes de un código sociopolítico son utilizados como medio de reinterpretación de la historia antigua. Desde estas claves el espectador podrá acceder fácilmente a la representación de los hechos, pues el guiño actualizador de Tirso se lo permite. En equilibrada correspondencia el lenguaje teatral contribuye a encajar la materia histórica en los moldes escénicos de la "comedia nueva"⁷: reyes ancianos, consejeros sagaces, príncipes prudentes y hermosas princesas son dispuestos para facilitar al espectador su particular inmersión en la historia antigua sin transgredir el principio de verosimilitud.

La irrupción de Herodes (en acotación escénica, "a lo bizarro, vestido de soldado") modifica el planteamiento anterior. Como segundón, Herodes ha tenido que servirse de la guerra como modo natural de ascenso. Sus conquistas le han convertido en un nuevo Alejandro. En ellas ha destacado, como corresponde a un estratega victorioso, por su eficacia, no exenta de crueldad:

No perdoné ningún sexo:
lirio cano, joven rosa,
caña humilde, roble fuerte,
madre casta ni hija hermosa.
Pero donde se ve más
mi venganza victoriosa,
fue en la pueril inocencia,
pues, arrancando tiernos hijos,
mostré que mi sed provoca
sangre en leche de inocentes
medio blanca y medio roja.
Act. I, 207-218.

No obstante su bizarria y marcialidad, no es insensible a la belleza, pues en la galería de pintura que poseía el derrotado rey de Armenia (concesión tirsiana al debate sobre la naturaleza y el arte) halla el primer elemento de

7 F. Florit Durán. *Tirso de Molina ante la Comedia Nueva. Aproximación a una poética*. Madrid, Revista *Estudios*, 1986.

intriga⁸, un retrato anónimo que le estremece y enamora. Cuando su hermano Faselo le muestre el retrato de su prometida Mariadnes, desvelará a Herodes el enigma de su amor, a la vez que le sumirá en una crisis profunda de locura, celos y violencia. De este modo, Tirso ofrece al espectador la dimensión trágica del personaje y facilita la transición de la exposición al nudo, que, siguiendo la brevedad con que Lope acostumbra tratar la prótasis o exposición, inicia promediado el acto I (v. 536).

En sus intentos de aproximar la figura trágica de Herodes al espectador, interesa a Tirso olvidar momentáneamente la dimensión histórica del personaje y ofrecerlo al público como galán de comedia. Para ello, presenta a un Herodes activo y galán, capaz de trazas e ingenios. Aprovechando un episodio de cetrería en el que Mariadnes, despedida violentamente del caballo como la Rosaura calderoniana, resulta herida, Herodes la socorre bajo disfraz pastoril, hecho que aprovecha Tirso para introducir la segunda acción bajo el artificio cómico de la rusticidad⁹.

La rudeza pastoril, su léxico villanesco, las fórmulas abruptas del cortejo amoroso y su visión de la realidad (que llevan, por ejemplo, a la pastora Fenisa a definir a las damas ecuestres como "damas machorras" y a mostrar su oposición a que la princesa Mariadnes monte "desparrancada" a caballo para que no deje "la doncellez... sobre la silla", o al pastor Tirso a realizar, tras la caída ecuestre de la infanta, toda una declaración de intenciones: "La mujer, si es recogida, / no ha de tener más caída / que la de un bajo chapín") constituyen acertada variante del universo de los criados que Tirso aprovechará posteriormente para la acción bíblica. A la espera del desenlace, la prolepsis pastoril cumple aquí su cometido inicial con el mantenimiento de los objetivos cómicos, sustituyendo en el paralelismo convencional de la acción principal y subordinada a los criados y criadas, tipos habituales de esta última.

Desde una prosopografía rústica, aunque con lenguaje y ademanes cortesanos, comienza Herodes su estrategia amorosa. Refrena su pasión ante la dama desmayada (motivo que corre paralelo en el desarrollo de la intriga al de la Magdalena dormida del *Vergonzoso*¹⁰) con un beso, que hurta, pero

- 8 Nueva deuda lopesca, como advierten Myron Peyton. "The *Retrato* as Motif and Device in Lope de Vega", *Romance Notes*, 4, 1962, pp. 51-57. E. George Erdman, Jr. "An Additional Note on the *Retrato* Motif in Lope", *Romance Notes*, 5, 1964, pp. 183-186. Mary Gaylord Randel. "The Portrait and Creation of *Peribáñez*", *Romanischen Forschungen*, 85, 1973, pp. 145-158. Recuérdese que en *Peribáñez* el inicio de la intriga sobre la honra comienza con descubrimiento del "naipe" que contiene el retrato de Casilda. Como elemento potenciador del enredo y función cómica destacará el recurso del retrato en *La dama boba*.
- 9 Pastores bobos y graciosos rústicos confluyen especialmente en esta serie bíblica, como Coriolín en *La mujer que manda en casa*, Gomor en *La mejor espigadera*, Pachón en *La vida y muerte de Herodes*. Gulín en *Tanto es lo de más como lo de menos* es un híbrido de gracioso rústico. No obstante, para valorar el tema con mayor amplitud, véase M. Santomauro. "El gracioso en el teatro de Tirso de Molina", *Estudios*, 1984, 144-145, pp. 1-203. *Criticón*, vol. 60, 1994. Número monográfico dedicado al gracioso.
- 10 Para ejemplos en Tirso de este *rêve simulé*, véase A. Nougé. "A propos de l'auto-imitation dans le théâtre de T. de M.", en *Mélanges à Marcel Bataillon*. Burdeos, 1962, pp. 559-566.

inventa una fábula paralela en la que traslada a su hermano Fasele sus inconscientes deseos de violación, que su intervención decisiva frustra. Preocupada por su honra, Mariadnes sólo repara en lo que su fingido salvador, ahora bajo el nombre de Claricio, le hace saber. Para ello aporta la prueba de sus propios vestidos, sustraídos para adoptar el disfraz pastoril, que convierte en despojos infamantes de Fasele. El abandono de la choza rústica (que trae a la memoria lectora las reminiscencias ariostescas del "pastoral albergue" gongorino donde Angélica y Medoro consuman su amor¹¹) ante el posible regreso de Fasele forma parte de la estrategia amorosa del galán Herodes para estar a solas con su dama. Mientras, los pastores conducen el socorro de la comitiva real a su cabaña y, ante la ausencia de Mariadnes y el hallazgo de los vestidos de Herodes, son prendidos bajo sospecha de doble magnicidio. La preocupación femenina por la honra y las invenciones del galán en materia de hábito y fábula, reprobables éstas desde el punto de vista ético, son argumentos con los que Tirso, olvidada la fuente de Flavio Josefo, teatraliza la historia antigua y conduce a los espectadores hacia el conocido final bíblico, el nacimiento de Jesús y el castigo del cruel rey, asesino de niños inocentes. La fidelidad histórica en la recreación de la figura de Herodes el Grande, personaje subyugante en cuanto fue uno de los políticos y gobernantes más activos del Mediterráneo oriental y principal aliado de Roma, no interesa a Tirso, quien encadena una trama dramática mediante acciones que paulatinamente van encauzando la figura de Herodes hacia el desequilibrio por celos y suma crueldad. Primera piedra de ese monumento de horror es la vileza de la invención fabulística, con cuya calumnia no duda Herodes en atribuirse dudosos méritos, a la vez que desacreditar a su propio hermano.

En esta línea, marcada por la literariedad, arranca el acto segundo, que comienza con un amplio diálogo entre Herodes y Mariadnes mientras reposan en el campo esperando la caída de la noche para llegar a Jerusalén sin riesgos. La elocuencia de Herodes lleva a Mariadnes a dudar si se halla ante un "rústico pastor" o un "galán discreto", en la línea de la confrontación entre naturaleza y arte, pero también en consonancia con la compleja personalidad del futuro rey. Herodes responde con una nueva fábula en la que vierte su propia historia en la de Periandro, hijo del rey del Líbano, que, como segundón, debe forjar su fortuna en el ejercicio de la guerra, en una de cuyas acciones vence al rey de Arabia, entre cuyos tesoros se encuentra una galería de pintura que alberga un retrato que le enamora. A su regreso, descubre que se trata de la princesa Doris, la prometida de su hermano Orontes. El conflicto le lleva a huir de la corte, momento en que socorre a una mujer, que resulta ser Doris, de un intento de violación. Mariadnes advierte inmediatamente la similitud entre su propia historia y la de Doris y, a través de las primicias del beso robado, concede su amor a Periandro. Tras la solución del caso amatorio, la escena vuelve a incorporar al resto de los personajes,

11 Los motivos ariostescos alcanzan también al teatro tirsiano, como se observa en *El vergonzoso*, II, 840. Véase M. Chevalier. *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1968.

quienes, a modo de coro elegíaco, se suman uno a uno lamentando la supuesta muerte de Mariadnes y Herodes. A la alegría por el feliz reencuentro sucederá la reclamación de Mariadnes a favor de su salvador, lo cual plantea un problema de linaje y de virtud vinculado a la nobleza. La anagnórisis resolverá el conflicto, estéril y retórico, pues su mano será entregada al príncipe y no al pastor; todos ("sobre gustos no hay disputa"), excepto Fасelo ("que, si en gustos no hay disputa,/ hay en agravios mudanza"), dan por buena la elección de Mariadnes.

Tirso ha destinado la mitad de la obra al caso de amor, retrasando intencionalmente cuestiones históricas y bíblicas, aunque algunas de ellas tengan una presencia explícita, como el ascenso de Herodes, segundón y aventurero, al trono de Idumea y, por unión con Mariadnes, al de Jerusalén, especialmente caro a los judíos. A pesar de estas implicaciones, el planteamiento de Tirso ha sido estrictamente literario, ofreciendo al público argumentos de comedia de enredo, con un galán bizarro, elocuente e ingenioso, capaz de urdir trazas que tornen favorables las situaciones adversas, y una dama hermosa (aunque no, necesariamente, inteligente) y rendida a la actuación viril del salvador de su honra. Sin embargo, ha dejado traslucir la compleja sique del personaje masculino, capaz de arrebatos de celos, violencia y de un ingenio perverso. Su actividad y vehemencia quedarán desde ahora al servicio de la trama histórica, precursora del desenlace bíblico. "Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia el fingimiento" expone Lope en su *Arte Nuevo*. En consonancia, la transición de la ficción literaria a la trama histórica señala el ocaso de la comedia y el arranque de la tragedia.

Aprovechando el conflicto fraterno surgido entre Fасelo y Herodes, avanza Tirso por el camino de la historia y vincula la del Mediterráneo oriental a las disputas romanas del segundo triunvirato. Tirso enfoca la cuestión desde el desenlace de la pugna entre Marco Antonio y Octaviano. La alianza con M. Antonio permite a Fасelo ascender al trono y prender a Herodes, partidario de Octaviano, aunque obliga a entregar a Mariadnes a Marco Antonio. En rápida actuación encarcela a su padre Antípatro y a Hircano, manifiesta sentimientos de piedad hacia su hermano Herodes y concede la libertad a los pastores acusados injustamente de la muerte de Herodes y Mariadnes. Por el contrario, Herodes acusa con energía a Fасelo de convertirse en tercero de M. Antonio al entregarle a su esposa Mariadnes y, como reo de muerte, obtiene de Josefo la promesa de respetar su última voluntad: que mate a Mariadnes para que no le sea infiel. De este modo, celos, crueldad y muerte se convierten en el testamento de Herodes y en final climácico del segundo acto.

Muerto Hircano, el poder de Asia se concentra en Fасelo, quien se halla dispuesto a perdonar a su hermano si repudia a Mariadnes, renuncia al trono y abraza el bando de M. Antonio. Herodes responde con los valores supremos del siglo XVII: "La amistad a la vida es preferida;/ la honra da al valor nobles banderas;/ contra la infamia de vivir sin ella/ el amor, vida y reinos atropella". Sólo le abrasa la sombra de los celos al imaginar a su esposa en brazos de Fасelo o de Marco Antonio. De la muerte inmediata salva a

Herodes la fortuna, manifiesta a través de una carta leída¹² que da a conocer el triunfo de Octaviano sobre M. Antonio. Herodes asciende al trono de Jerusalén y Faselos es condenado a prisión perpetua. El juego de la fortuna ("En un día, juez y reo,/ libre y preso, esclavo y rey") lleva a Tirso, a través de conocida imagen bíblica (Dn. 2, 31-34), a comparar al monarca con un soberbio gigante de cabeza áurea, pero de enorme fragilidad, al ser sus pies de barro. La reflexión sobre lo precario del poder, pues la mudanza universal alcanza también a las monarquías, es a la vez advertencia y premonición al gobierno incipiente de Herodes. Con el juego de augurios comienza Tirso a preparar el desenlace trágico.

Utilizando por segunda vez el conocido recurso de enredo teatral de la carta, en esta ocasión, anónima y cruzada¹³, una misiva dirigida a Faselos, cae en poder de Herodes. En ella se vierten acusaciones sobre la honra de Mariadnes. Herodes arde en celos e, incurriendo en la *dialéctica del error*, da por sentado el principio de que toda mujer ausente es mudable (*error trágico* determinante en la argumentación tirsiana, pues propicia otros), considera su honra ofendida y se dirige a Jerusalén. La intriga de la carta, que desencadena el desenlace, ha partido de Salomé, desechada en su honra, al ser juzgada de linaje inferior por Mariadnes, descendiente de Abraham y David.¹⁴ Mientras tanto, ajenos a las vueltas de la fortuna, Josefo y Mariadnes pasan el tiempo en Jerusalén en distendido diálogo. Mariadnes conoce la suerte que la liga a la muerte de Herodes y manifiesta su deseo de unir sus destinos por amor, fidelidad y, en última instancia, por honra. Con ello alcanza Mariadnes el papel de heroína trágica, al compararse a Porcia, la decidida esposa de Bruto, de la que refiere Plutarco que, muerto su marido, no quiso sobrevivirle y, tomando una porción de ascuas, se las tragó¹⁵. Con estos argumentos Tirso va preparando por grados al espectador para su inmersión en una atmósfera de tensión, en la que destacan momentos de

- 12 T. E. Hamilton. "Spoken letters in the comedias of Alarcón, Tirso y Lope", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXII, 1947, pp. 62-75. "The function of the spoken letter in the plays of Tirso de Molina", en *Homage to Charles Blaise Quail*, Lubbock, The Texas Tech Press, 1962, pp. 105-112.
- 13 Henri Recoules. "Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro", *BRAE*, LIV, 1974, pp. 479-496. Otros recursos de intriga estudiados por Recoules pueden hallarse en "También un canto para tropezar", *Revue des Langues romanes*, LXXX, nº 1972, 2º fasc., pp. 355-367, y "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro", *BRAE*, LV, 1975, pp. 109-145.
- 14 Esmeralda Gijón. "Concepto del honor y de la mujer en Tirso de Molina", *Estudios*, 5, 1949, pp. 479-655.
- 15 Así lo refiere Valerio Máximo. *De factis mem.*, IV, 6,5. Otra versión se halla en Plutarco. *Vida de Marco Bruto*, 53. Marcial (*Epigr.*, I,42,1; XI,104,18) ofrece una variante burlesca. El cultivo clásico del motivo originó un ejemplo de gran impacto en las literaturas medieval (v. gr., Boccaccio, Santillana) y, sobre todo, aurisecular: *Ercilla (Araucana, XXI)*, Cervantes (*Quijote*, I, 34, entremés de *La cueva de Salamanca*), Góngora (Soneto "Si por virtud, Jusepa, no mancharas"), *Estebanillo*, II, pp. 124-125, *El siglo pitagórico*, 244, Lope (*Arcadia*, libº 5º). El mismo Lope lo utilizó, como recoge C. Fernández Gómez. *Vocabulario completo de Lope de Vega*. 3 tomos. R.A.E. Madrid, 1971. III, p. 2190. Es habitual en Tirso, como puede apreciarse en *El vergonzoso* (II, 635), *La lealtad contra la envidia*, III, p. 4009 y otras obras.

tremendismo, truculencia, patetismo extremo, melodramatismo, violencia y horror que recuerdan los intentos de adaptación de la tragedia clásica y el influjo senequista.¹⁶ El tema histórico y bíblico permite el entronque del teatro tirsiano con los intentos de regeneración de una tragedia hispana surgidos en las últimas décadas del s. XVI, de la que, entre otros, son variados jalones el dominico gallego Jerónimo Bermúdez, el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola, el propio Cervantes, el grupo valenciano y Lope de Vega¹⁷, a quien corresponde en particular la superación del referido sustrato trágico del siglo XVI y su actualización en el s. XVII.

Incrementa Tirso la tensión dramática con un nuevo enredo, propuesto ingenuamente por Josefo mediante un inocente juego metateatral, pero al que la fortuna (casualidad trágica, hado, destino...) hará coincidir con la realidad, que él y Mariadnes desconocen: fingirán que Octaviano ha derrotado a M. Antonio y ha propuesto a Herodes como rey de Jerusalén. Comienza la ficción teatral con la entrada triunfal en Jerusalén de Herodes, papel que representa Josefo, a la vez que el auténtico Herodes llega ocultamente a palacio para comprobar el contenido de la carta. Honra y celos no permiten advertir el *quid pro quo* a Herodes, quien confunde con la realidad "el entretenido engaño" y condena a ambos, amante esposa y amigo fiel. Obcecación, destino trágico y teatralización de la realidad ponen fin a la exposición de la trama histórica. Mariadnes concluye retóricamente: "¿Hay tal crueldad, tal rigor?" Efectivamente, nuevas entregas, expuestas progresivamente para encadenar la tensión trágica, aguardan al espectador.

Tirso ha destinado el espacio aproximado de un acto, intercalado entre I y II (I, 723-1353 a II, 1-1109), al desarrollo de la materia histórica, esto es, al ascenso de Herodes al reino de Jerusalén y a la gestión del amplio territorio que le facilita su alianza con la poderosa Roma. Sometiendo los hechos expuestos por Flavio Josefo a un proceso de literariedad, ha conseguido entremezclar las tramas histórica y dramática y trasladarlas al espectador con absoluta libertad. Un enredo progresivo, basado en los conocidos equívocos de las cartas y del artificio metateatral, facilita el tránsito de la comedia a la tragedia. Usuales motivos literarios (amistad, honra, celos, mudanza femenina, inestabilidad de la fortuna, caducidad de la monarquía, etc.) contextualizan este ejercicio de adaptación histórica en el marco del siglo XVII, desde el que Tirso realiza un desvío actualizador con el fin de aproximar al espectador con criterios didácticos. El resultado de este proceso ha originado una versión literaria de la historia de Herodes centrada en aspectos muy concretos de la personalidad del monarca, como crueldad y celos, que no concuerdan en esencia con la fuente histórica de Flavio Josefo. Ello supone

16 J. P. W. Crawford. *Spanish Drama before Lope de Vega*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1937. Reed. con adiciones bibliográficas de W. T. McCready, Philadelphia, 1967. A. Hermenegildo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1973.

17 Rinaldo Foldi. *Lope de Vega y la formación de la comedia*. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope. Salamanca, Anaya, 1973.

una manipulación artística¹⁸ de la historia de Herodes el Grande, personaje que en la *Guerra de los Judíos* adquiere una dimensión pre-épica, pues, siendo gentil, asciende al trono de los hebreos con la ayuda y vasallaje de Roma. Su actividad política fue notable y logró convertirse en el monarca más activo e influyente del Mediterráneo oriental, en dura y sangrienta pugna con partos, árabes e, incluso, Egipto. No fueron ajenas a Herodes escenas de crueldad y dolor, comunes, por otra parte, a la mayoría de los gobernantes de su época, pero no se halla en Flavio Josefo el catálogo de crueldades, que tan frecuentemente se le adjudica en las fuentes bíblicas y en la tradición popular, y que convierte a este gobernante en paradigma del horror. Quizá la confusión de su persona con la de alguno de sus descendientes, como su hijo Herodes Antipas, que mandó degollar a Juan el Bautista (Mt. 14, 1-55) y ultrajó a Jesús en su Pasión (Lc. 23, 7-11), su nieto Herodes Agripa I, que ordenó la muerte del apóstol Santiago el Mayor (Hch. 12, 1-3), encarceló a Pedro (Hch. 12, 20-23) y murió repentina y misteriosamente, o su bisnieto Herodes Agripa II, ante quien San Pablo se defendió de las acusaciones de los judíos (Hch. 25, 23), tiende a añadir desde las fuentes bíblicas, canónicas y apócrifas, una imagen sobresaturada de crueldad que se traslada a la religión y desde allí se incorpora a la devoción popular. Es harto probable que, como previene Caro Baroja, nos encontremos ante la imagen de un falso arquetipo¹⁹, que Tirso, por la inercia de la tradición, está contribuyendo a difundir.

Las escenas XII a XXII del acto tercero son las destinadas a desarrollar la materia bíblica.²⁰ De la mano de Tirso el espectador se halla ya preparado para recibir continuas entregas de horror. Herodes recibe noticia de la llegada de tres reyes de Oriente que vienen a adorar al rey de los judíos siguiendo a una estrella. La conmoción que reina en Jerusalén es extraordinaria. Herodes advierte otra situación de mudanza universal: "No ha un hora apenas que reino, / y cuando acaba un traidor / de quitarte el ser y honor, ¿me quita un muchacho el reino?" Por ello decide acabar con todos los posibles oponentes en un acto general de crueldad: "No quede hombre en Israel/ que sangre de David tenga, / aunque fama a alcanzar venga / a Herodes del más cruel/ que vio el mundo; no haya hombre/ que en el siglo venidero, / si un hombre quiere pintar fiero, / no le atribuya mi nombre". El sacrificio alcanza a su propia mujer, Mariadnes, a la que encierra²¹, al consejero Josefo, a

- 18 Sobre la libertad artística de Tirso para reelaborar fuentes históricas, véanse observaciones de M. Zugasti. *La trilogía de los Pizarro*. Kassel, Ed. Reichenberger, 1993, 4 vols. I, pp. 49-83 e I. Arellano. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 351.
- 19 J. Caro Baroja. *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Itsmo, 1991.
- 20 A. López. "La sagrada Biblia en las obras de Tirso", *Estudios*, 5, 1949, pp. 381-414. Anita K. Stoll. "Thematic Development in the Biblical Plays of T. de M.", *Dissertation Abstracts*, 33, 1972-1973, p. 2396a (Case Western Reserve). John G. Morton. "Aspects of Evil and Death in Eight Plays by T. de M.", *Dissertation Abstracts*, 33, 1973, pp. 4427-4428a (Vanderbilt).
- 21 Matthew D. Stroud. "Tirso's wife-murder play: *La vida y muerte de Herodes*", en *Proceedings of the Third annual Golde Age Spanish Drama Symposium*. The University of Texas at El Paso, 1984, pp. 88-106. El autor considera que la obra no es estrictamente "a wife-murder play", pero juzga conveniente partir de tal caracterización.

su cuñado y al Senado de los Setenta. La atmósfera de horror se generaliza. Mientras tanto, los pastores que han sido liberados de la falsa acusación de asesinato narran de modo rústico y gracioso el nacimiento de Jesús, Dios y rey. Pero la distensión momentánea no supone merma de contenidos, pues al pastor Tirso ("deleitar aprovechando"), homónimo del autor, corresponden unas muy intencionales apostillas teológicas. El portal de Belén es la morada del "Dios de amor", mientras que la Jerusalén de Herodes, donde se pena con la muerte a los niños menores de dos años, es la corte de la crueldad. El horror aumenta por grados. Herodes, consciente de que pierde "la vida, el reino y honra/ a un tiempo", decide, en cumplimiento de la ley, degollar a su propio hijo. Más de catorce mil niños son sacrificados. En la escena final, que sobrecoge por su truculencia, Herodes muere rabiando mientras ahoga a dos niños, que aparecen desnudos y ensangrentados.

Tirso aborda los acontecimientos bíblicos que refiere el *Evangelio de San Mateo*, 2, 1-18, desde una perspectiva excesivamente patética y truculenta, que, no obstante, juzga necesaria para valorar la actuación de Herodes, a quien dota de una personalidad enfermiza dominada por la crueldad y por la sospecha de la conjura. A través de un texto dramático de claras resonancias emblemáticas, Herodes pasará a convertirse en tigre, lobo, milano cruel, rey tirano y, en consecuencia, la personificación de la crueldad recibirá su propio nombre²². Los acontecimientos bíblicos relatados se ciñen al nacimiento de Jesús, a la adoración de los Magos y al sacrificio de los niños inocentes, que se aprovecha para referir la propia muerte de Herodes matando niños. Nada se dice de la huida de la Sagrada Familia a Egipto, con lo que se enlaza la degollación de los inocentes con la propia muerte de Herodes, muy posterior en el tiempo. Así como antes interpretara la fuente histórica, Tirso vuelve ahora a modificar el soporte bíblico, disponiéndolo para conformar un personaje monstruoso y una atmósfera tétrica, pero apartándose de la propia relación bíblica de los hechos.

La escena final supone la culminación de este proceso de gestación de violencia y tragedia. El "Cielo" se ha hecho eco de las peticiones de justicia y venganza de las madres aterradas y castiga a Herodes con una muerte ejemplar. Un Herodes enfermizo, dominado paulatinamente por la sospecha, los celos y la rabia (III, 849, 1240, 1291), que Covarrubias define como enfermedad de perros enloquecidos²³, muere "rabiando" (III, 1309). La muerte truculenta y ejemplarizante, se produce fuera de escena. Descúbrase e cadáver con las manos ensangrentadas. Junto a ellas yacen ahogados dos niños. La exhibición del cadáver como advertencia al espectador ("sirva su vista de espanto /.../ y lástima a los presentes") es a la vez punto final y final "in crescendo" (trágicamente apoteósico) de esta atmósfera de horror, recurso habitual, por otra parte, como puede apreciarse en *Los amantes de Teruel*, *Escarmientos para el cuerdo* o en las tragedias de honra calderoniana.

22 En la lengua artística clásica Herodes y Nerón pasarán a ser modelos de crueldad. Véase a propósito de la sátira médica, este ejemplo de Tirso en *Por el sótano y el torno* (v. 606-607): "más almas tiene en el cielo / que un Herodes y un Nerón".

23 S. de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Turner, 1979, 896b.

nas (*El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*, etc.). La brevedad textual de la escena final (apenas ocho versos) queda compensada con variados efectos dramáticos (valor ejemplarizante, intensidad, patetismo, truculencia), a los que han de sumarse los escénicos, pues Efraim, el narrador de la escena final, realiza una especie de "mostratio ad oculos" al referir al público la escena que marca la acotación ("descúbrese muerto Herodes, con dos niños desnudos y ensangrentados en las manos"), que es una escena estática, sin actuación de actores y, por tanto, permutable por lienzo, tapiz o naturaleza muerta. Desde el cuadro plástico que se ofrece, el horror queda así realzado.

En la construcción de la obra ha dispuesto Tirso cuatro series. La primera, literaria, ofrece la actuación de un Herodes bizarro y galán, aunque también se observan algunos rasgos de su vehemente personalidad; la segunda, histórica, advierte la dimensión política del monarca, pero tiende a justificar su actuación pública desde una personalidad dominada por la exacerbación de los celos; la tercera, bíblica, desarrolla episodios evangélicos concretos desde los que se destaca la crueldad del personaje y la atmósfera de horror de los últimos momentos de su reinado; la cuarta, popular, viene definida por el universo de los pastores, vinculados al ciclo de *Nativitate*²⁴, y por la importancia de su celebración en el orbe cristiano. Aunque la suma de las cuatro series perfila una etopeya progresiva basada en la obsesión de los celos y la crueldad, la planificación de la obra se realiza a la inversa, pues arranca de la solución bíblica, auténtico objetivo de Tirso, para presentar los antecedentes del príncipe galán y del gobernante. Fiel reflejo de este planteamiento es el título, descompensado intencionalmente. La "muerte" del epígrafe titular sólo afecta a la escena final, mientras que el resto de la obra se destina a la "vida" del personaje. Parecería, en principio, más adecuado excluir la voz "muerte" e incorporarla, sin mención explícita, al desenlace. Sin embargo, el objetivo nuclear de Tirso es recrear las escenas bíblicas que recogen la crueldad de Herodes, sobradamente instaladas en la religiosidad popular, para, desde allí, propiciar un ambiente general de terror que conmueva al espectador desde el asesinato de tiernos niños y el catálogo de horrores que enuncia Herodes. En ejemplificadora correspondencia Herodes es víctima de su propia crueldad y muere de ira y rabia, esto es, enloquecido. La importancia de la escena final se revela no sólo en el título y en la estructura sino en la elaboración del carácter del personaje, condicionada desde el propio desenlace. Con el pretexto de Herodes y de la historia bíblica Tirso, en última instancia, está proponiendo al espectador contemporáneo un ejercicio de horror y produciendo una catarsis religiosa. Por el contrario, el espectador no confesional ni imbuido de los códigos de la época mostra-

24 A tenor de lo observado, no es improbable que en las tramas bíblica y popular se entrecruzen *Los Evangelios Apócrifos*, en particular los *Apócrifos de la Natividad* (*Protoevangelio de Santiago*, XXI, 1-4, XXII, 1-2; *Evangelio del Ps. Mateo*, XVI-XVII; *Liber de infantia Salvatoris*, 89-96; *et alii*). La proliferación de apócrifos de la Natividad, en los que Herodes obra como espíritu maligno, movería a Tirso a fundir ambas cuestiones y a llevarlas a escena.

rá su sorpresa por la desestructuración de la obra, cuyo final no guarda relación con los esquemas anteriores y sólo posee coherencia desde una interpretación cristiana. Tirso, por tanto, compone la obra en función de un espectador específico, convierte la escena en vehículo de propaganda religiosa y suma la representación a los actos lúdicos navideños, esto es, instruye, conmueve, deleita.

Siendo crueldad y horror los auténticos protagonistas dramáticos, la figura de Herodes obedece al interés barroco por el ser monstruoso, torturado y complejo, capaz en sus acciones de antítesis notables. Calderón, que aprueba la *Parte Quinta* de las comedias de Tirso (1636), se hará eco de estas propuestas en *El mayor monstruo del mundo*²⁵ "para construir una tragedia de celos y destino de extraordinaria perfección artística"²⁶ con los mismos personajes. La misma transición realiza Calderón desde *La venganza de Tamar* tirsiana hasta su tragedia *Los cabellos de Absalón*, con lo que la relación entre Tirso y Calderón en el camino de la tragedia patética rebasa lo circunstancial. Tirso, inferior técnicamente, ha limitado el conflicto al caso de Herodes y ha recordado en el castigo del gobernante bíblico un fin moral y ejemplar: la fortuna alcanza también a los monarcas y somete su actuación a vaivenes considerables. Pero la fortuna voltaria es un elemento demasiado poético y pagano, y Tirso, a través de una paradoja intencional, invierte su giro hacia posiciones de justicia y ética, en suma, de Providencia. Conmovido el público, recuerda desde la escena²⁷ una historia bíblica vinculada a los ciclos de *Epiphania* y de *Nativitate*. El teatro tirsiano deleita y aprovecha. Aunque la relación entre las distintas tramas que componen la obra esté estructuralmente descompensada, a Tirso le cabe el mérito de haber aproximado la tragedia de horror renacentista al drama calderoniano y convertirse, de este modo, en eslabón de la construcción de la cadena de la tragedia áurea.

25 *El mayor monstruo los celos*. A critical and annotated edition from the partly holographic manuscript of D. Pedro Calderón de la Barca. Edited by Everett W. Hesse. Madison, The University of Wisconsin Press, 1955.

26 I. Arellano. "Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)", en I. Arellano et alii (eds.). *Del horror a la risa*. Ob. cit., pp. 9-41. I. Arellano. "Otra pieza maestra, una más: *El mayor monstruo del mundo*", en *Historia del teatro español del siglo XVII*. Ob. cit., pp. 492-498 (cita en p. 492).

27 A. K. Stoll. "The Sacred and Profane in T.'s *La vida y muerte de Herodes*", *BC*, XXVIII, 1976, pp. 22-27.