



Los espacios de Hércules en *Fieras afemina amor* de Calderón de la Barca

Eliane Maria Thiengo Demoraes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

Resumen

La comunicación tiene como objetivo apuntar y discutir el desplazamiento espacial, el juego de oposiciones, el doble espacio que el personaje Hércules ocupa en la obra de Calderón, *Fieras afemina amor*. La teoría del no lugar, de Marc Augé, además de referirse a espacios de tránsito de personas como aeropuertos y shoppings se ajusta perfectamente al aspecto sociocultural. De esta forma, la utilizaremos como base teórica, una vez que el héroe se desplaza de su lugar natural, el campo, hasta el jardín del castelo, hecho que, según Augé, hace con que se borre la identidad.

Palabras clave: Siglo de Oro — teatro — espacio escénico — mitología — identidad

La obra que pretendemos examinar es el drama mitológico *Fieras afemina amor*, de Pedro Calderón de la Barca.

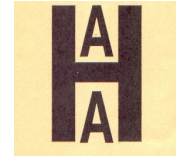
Drama es una obra teatral que es, según Covarrubias (2006), una "representación fabulosa de comedia o tragedia". Por esta razón, empezamos por pensar el término drama o *comedia* que lo comprendemos como toda obra dramática producida en dos o tres actos, de acuerdo con Ángel Valbuena Briones (1987: 45) en la introducción de las *Obras Completas* de Calderón.

Se presume que la obra haya sido escrita para el cumpleaños de la reina e su hijo de 7 años. Fue representada, "puesta en escena", en enero 1670, con el objetivo de entretener el público cortesano. Posee características cómicas, entretanto, sin dejar de ser una obra didáctica, pues contiene enseñanza moral, social y ética, aspecto característico en las obras del dramaturgo, una vez que "existe en cada pieza una serie de advertencias y de lecciones que el público entendía y seguía", como apunta Valbuena Briones (1987: 494). En Neumeister (2000: 78, 9) encontramos la indicación de que el arte, por tanto el teatro, caminaba al lado de la Iglesia, no discutía tampoco se contraponía a la verdad absoluta. Apunta aún, que el concepto de juego estaba en los dramas y en las comedias. Nos interesa evidenciar que el tema mitológico era utilizado comúnmente, en la Europa, para el teatro de entretenimiento de las cortes. Estaba de moda.

La sociedad del siglo XVII presenta como personaje el tipo discreto, o sea, el "tipo católico contra-reformado", como lo define Hansen (1996: 79), comprendemos que era el modelo social vigente. Por esta razón, en las obras teatrales el discreto se retrata.

Baltasar Gracián escribe en el capítulo VII, *El hombre de todas las horas*, que "...no se ha de atar el Discreto a un empleo solo, ni determinar el gusto a un objeto, que es limitarlo con infelicidad; hízolo el Cielo indefinido, criolo sin términos; no se reduzca él ni se limite."

El discreto, de acuerdo con Gracián, era aquel que vivía y actuaba según le convenía, por esto, no se deve atarlo ni, tampoco, limitarlo. Hansen (1996: 83) afirma que la discreción "é uma categoria intelectual que classifica ou especifica a distinção e a superioridade de



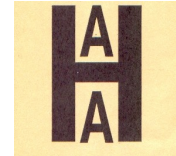
ações e palavras, aparecendo figurada no *discreto*, que é um tipo ou uma personagem do processo de interlocução."

Atendiendo al modelo vigente, Calderón, con su teatro, utilizado como matriz de modelos sociales, perpetúa el tipo "discreto" afirma aún Hansen (86). De acuerdo con él, en el XVII, la monarquía ibérica lo utiliza para definir el cortesano que tenía la discreción como patrón de racionalidad de corte una vez que ella puede ser adquirida; el hombre universal estaba propuesto también para todo el cuerpo político. De ahí, la agudeza, la prudencia, el disimulo, el fingimiento, la apariencia y la honra ser aspectos constitutivos de la discreción. Por tanto, valiéndose, aún, del artículo de Hansen es discreto aquel que "domina os protocolos dos decoros, com discernimento do que é "melhor" em cada caso" (84), pues, es conveniente revelar solo lo que interesa saber (83). De acuerdo con Gracián, en su capítulo I, para ser discreto se debe comenzar por sí mismo, "comience a saber, sabiéndose".

En Maravall (1996: 137), encontramos una explicación para esta frase. Esclarece que "vivir es vivir acechantemente entre los demás, lo que nos hace comprender que ese "saber" gracianesco y barroco se resuelva en un ajustado desenvolvimiento maniobrero en la existencia". A la medida que conocemos a nosotros mismos podemos, a partir de ahí, conocer el universo circundante; con la recomendación de "vivir acechantemente", significando "vivir cautelosamente", comprendemos, en consecuencia, que el discreto necesita cautela en sus actos, necesita prudencia para, así, poder controlar o hasta manipular la vida alrededor pues, su conducta implica su moral (138).

Marc Augé (2007: 54), en su libro *Los no lugares: Espacios del Anonimato*, esclarece que el desplazamiento altera la identidad. En *Fieras afemina amor*, Hércules sufre tal desplazamiento, ocasionando, por tanto, una alteración en su identidad. Al entrar en el castillo se aleja del campo, ambiente común a las batallas en las que el héroe acumuló sus glorias. Por su rudeza, que podemos pensar estaba potencializada por este abalo en su identidad, Hércules pronunció palabras duras respecto al amor:

HÉRC. -
¿Es amor más que una ciega
tirana, a quien yo doy
las armas con que me venza?
.....
y luego ¿para qué triunfos,
para qué glorias, qué empresas,
qué laureles, qué blasones,
más que conquistar la tierna,
la mal defendida plaza
de una flaca mujer? Si ellas,
por natural vasallaje,
están al hombre sujetas,
¿Para qué he de darlas yo
la vanidad de que sean,
cuando no amadas humildes,
y cuando amadas, soberbias? (2030.1)



HÉRC. – Amor
no es deidad, sino quimera
que inventaron las delicias
para honestar las flaquezas. (2031-1)

Venus y Cupido, ya cristianizados, se sienten molestados por tales palabras y, le aplican el castigo de apasionarse por alguien que no fuera capaz de retribuirle el sentimiento. Por sus réplicas sabemos que los dioses del amor desean venganza del que consideran: "humano fiero monstruo, un hombre fiera" de acuerdo con la réplica de Cupido

CUP. – Las Hesperidas te invocan
a efecto de que no quieras
que en él mis ofensas se venguen, y hoy
te invoco a vengar en él mis ofensas. (2032.1)

La pareja divina se aprovecha de un momento en el que el héroe adormece y lo hacen soñar: "Quedándose dormido, aparecieron cantando en el aire, a un lado CUPIDO y a otro VENUS, pendientes en igual correspondencia de dos resplandores que, a manera de pirámide, bajaban en disminución desde lo más alto a rematar en un tronillo, en que venían sentados." (2032.1)

Las didascalias explícitas en la secuencia muestran que cuando Hércules se acuesta tiene un sueño. Al soñar se abre en el espacio escénico el espacio onírico. Es el metateatro, donde lo que se representa es mental: "Con esta repetición desaparecieron los dos y empezó a levantarse de la tierra un pequeño vapor, que lentamente creciendo llegó a transformarse en horrible gruta." (2032.2)

El término metateatro fue pensado por Lionel Abel y formalizado en su libro *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*, editado en 1968 y, de acuerdo con Pavis (2007), el término parece haber sido forjado, significando lo que ya era conocido como el teatro dentro del teatro, o sea, la parábola, el desvío lateral, recurso muy utilizado por Shakespeare, y también por Calderón y sus contemporáneos. Este recurso permite al lector/espectador comprender las metáforas visivas que ocurren en la escena, como explica la didascalia: "Dividióse la gruta en dos mitades, dejando ver (como que dentro de sí la contenía) a Yole, dama bizarra, elevada en el aire" (2033: 1)

Por tanto, cuando Hércules ve Yole, sabemos que esa imagen es fruto de su imaginación en consecuencia de la venganza de Venus y Cupido. Pero, por ser hombre de la fuerza, de la lucha todo lo que toca a la sensibilidad, al amor, es despreciado por el héroe, por eso, cuando Euristio, rey de Libia y padre de Yole, le ofrece el trono y su hija en cambio por el combate a Aristo, recibe como respuesta la negativa de Hércules:

HÉRC. –
Reino, bastón
y esposa tal en un día,
es lograr, no merecer;
y así, porque pueda hacer



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



mérito de la dicha mía,
te suplico que me des
licencia que admita una
no más, mientras mi fortuna
las dos me adquiera.
REY. - ¿Y cuál es
la que queréis que te ofrezca?
HÉRC. - El bastón de general... (2034.2)

En la *Filosofía Secreta*, de Perez de Moya (1977: 131), encontramos una justificativa para esta virtud del héroe. Dice que su primera virtud era “nunca enojarse; la segunda, no ser avaro; la tercera, ser enemigo de regalos.”

Hércules representa la fuerza, ha sido entrenado en las artes del arco, de la lucha libre, de las armas, en las artes de la guerra, por fin. Realizó innumerables trabajos que dependían de la fuerza bruta y, así, “conquistou a imaginação popular” como apunta Harvey (1998). De esta forma, se alejó del amor que se lo comprueba por su réplica en respuesta al rey:

HERC. - Pues no te dé
la extrañeza que admirar;
porque yo tengo, señor,
pocas lecciones de amor.
Sé vencer y no sé amar;
y puesto que me hallo aquí
empeñado a parecer
descortés a bruto, ser
bruto elijo, pues nací
tan sin uso de razón,
que opuesto a quien me dio el ser,
tengo a cualquiera mujer
natural oposición. (2034.2)

El héroe pasa, entonces, a otra cuestión apuntada por Augé: el “otro exótico” (25). En esta condición, Hércules, alejado de su mundo rudo, pasó a ser el diferente, el otro exótico, el extranjero, provocando reacciones desfavorables. Todos seremos exóticos cuando evaluados desde un punto de vista tomado a partir de nuestra propia interpretación, que se define pensando en nosotros mismos, en alguien idéntico. Augé (2007: 30) esclarece que en cualquier nivel de análisis siempre vamos a “interpretar la interpretación que otros hacen de la categoría del otro en los diferentes niveles en que sitúan su lugar e imponen su necesidad: la etnia, la tribu, la aldea, el linaje o cualquier otro modo de agrupación”.

Julia Kristeva (1994: 31) observa, en relación al extranjero. Dice que: “a alteridade cristaliza-se então como autêntico ostracismo: o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do que o excluem”. Volviendo el pensamiento a la obra, la afirmación de Kristeva nos hace pensar que Yole se pensaba y trataba Hércules como extranjero.



La cuestión de la alteridad nos ayuda a comprender la situación vivida por el héroe mitológico en la obra. Todorov (2003: 269) pone en claro que este es el "tipo de julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho auto-estima...)"

Todorov (2003: 282) sigue aclarando que, apoyándonos en algunas semejanzas superficiales, podemos ver en el otro lo que no somos, mas por otro lado lo que nos gustaría ser. Apunta, aún, que a la medida que Yole sigue en la posición de observar el otro como diferente indica, claramente, que cada uno pertenece a su clase y condición social (289).

Christoph Wulf (2005: 169) observa que era común en el siglo XVI, durante la época de la conquista de América, algunas prácticas que pueden interesarnos. Dice que el otro puede ser transformado en un objeto extraño, susceptible de ser reducido o incorporado, y aún, que los españoles eligieron esta práctica respecto a los indígenas de aquí. Los conquistadores deseaban el país, los cuerpos y las almas de los conquistados. Por varias razones sería natural que Calderón usara este modelo en sus obras, menospreciando Hércules pero absorbiéndolo por su fuerza y su fama. De esta forma, siguiendo este pensamiento, establece el juego teatral, mantiene vivo el conocimiento clásico, así como, atiende a la Iglesia.

Hércules es el diferente en el ambiente del castillo y atrae para sí toda la atención generando, así, un juego por oposiciones. El héroe es exótico en varios puntos: por su condición de nacimiento, respecto a la Iglesia, por ser personaje mitológico y, por no ser discreto.

Todas estas cuestiones nos apuntan para el juego propio del teatro que se da en la obra. El héroe es hijo del dios Júpiter con una mortal, Alcmena, hecho que le da una condición poco clara y dudosa: no es un dios ni tampoco un mortal. Tal hecho nos remite a Gracián y al discreto, pues, también aquí podemos pensar que el cielo lo hizo indefinido. Podríamos tomar esta aproximación como un juego más de oposiciones propuesto por Calderón y su teatro. Por otro lado, Hércules no se adecuó al palacio por cuestiones culturales, por su singularidad que se contraponen al ambiente de la corte. En verdad, la situación del héroe siempre fue trastornada. El tipo y la situación eran recurrentes en la época y, en *Fieras afemina amor*, el héroe tuvo su desenlace alterado por el amor, un sentimiento puramente cristiano. Al final de la comedia siempre vence el bien.

Bibliografía

- Abel, Lionel (1968). *Metateatro. Uma visão nova da forma dramática*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Augé, Marc (2007). *Los no lugares: Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, GEDISA.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987). *Obras Completas. Dramas*. Tomo II. Angel Valbuena Prat (ed.), 2ª ed., Madrid, Aguilar.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua Castellana española*. Edición Integral e Ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafrá, Madrid, Iberoamericana.
- Gracián, Baltasar (s.a). *El Discreto*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.es> (26/12/05)



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Hansen, João Adolfo (s/d). *O discreto*. Aduino Novaes (ed.), *Libertinos Libertários*. Rio de Janeiro, Minc - Funarte - Companhia das Letras.
- Harvey, Paul (1998). *Dicionário Oxford de Literatura Clássica - Grega e Latina*. Tradução Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Kristeva, Julia (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Maravall, José Antonio (1996). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Neumeister, Sebastián (2000). *Mito clásico y ostentación*, Zaragoza, Reichenberger.
- Pavis, Patrice (2007). *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva.
- Perez de Moya, Juan (1977). *Filosofia Secreta*. Tomo I. Barcelona, Glosa.
- Todorov, Tzvetan (2003). *A conquista da América. A questão do outro*, São Paulo, Martins Fontes.
- Wulf, Christoph (2005). *Antropologia da Educação*, Campinas (SP), Alínea Editora.