

# **De ayer a hoy**

## **Influencias clásicas en la literatura**

**Aurora López, Andrés Pociña,  
Maria de Fátima Silva (coords.)**

## EL HÉRCULES CRISTIANO EN *FIERAS AFEMINA AMOR* DE CALDERÓN DE LA BARCA

ELIANE DEMORAES

Univ. Cat. de Petrópolis – Univ. Fed. do Estado de Rio de Janeiro

La ponencia se propone a evidenciar, con una mirada crítica, la emulación que hizo Calderón de la Barca a Hércules en su obra *Fieras afemina amor*. Tal recreación del mito hace del héroe, herencia de los griegos, un cristiano que, además, es un extranjero en aquel espacio escénico, una vez que, utilizando su característica andariega, se encuentra fuera de sus territorios y, como tal, recibe el tratamiento adecuado a la época.

Partiendo de teóricos como Ernest Curtius, Sebastián de Covarrubias, José María de Cossío, entre otros, nuestra propuesta es ver cómo Calderón trató el mito de Hércules, nombre en la mitología romana del héroe de la mitología griega Heracles, que ahora nos aparece como siendo una metátesis del nombre griego. Esta reflexión se propone a evidenciar, con una mirada crítica, la emulación que hizo Calderón de la Barca a Hércules en su obra *Fieras afemina amor*. Tal recreación del mito hace del héroe, herencia de los griegos, un cristiano que, además, es un extranjero en aquel espacio escénico, una vez que, utilizando su característica andariega, se encuentra fuera de sus territorios y, como tal, recibe el tratamiento adecuado a la época. El mito es readaptado a los patrones cristianos de entonces. El héroe se vuelve “el otro”, “el exótico”, que decía Todorov en *La conquista de América*, cuando apunta que hay que ser antropófago cultural, o sea, hay que absorber la cultura del más fuerte. De la misma forma, la teoría de Marc Augé también se aplica a la cuestión, visto que el héroe se desplaza de su lugar natural, el campo, en su país, hasta el jardín del palacio, hecho que, según Augé, hace con que se borre su identidad. De igual modo Julia Kristeva, en su libro *Estrangeiros para nós mesmos*, hace una observación respecto al extranjero. Dice ella que: “a alteridade cristaliza-se então como autêntico ostracismo: o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do que o excluem”. (“La alteridad se consume, entonces, como auténtico ostracismo: el extranjero excluye, antes mismo de ser excluido, mucho más que lo excluyen”). Sabemos que la relectura hecha por Pedro Calderón de la Barca está de acuerdo con el modelo presentado por la monarquía ibérica, o sea, la Iglesia y la corte de Felipe IV que tenía el dramaturgo como empleado oficial. Calderón seguía los modelos ideológicos propuestos, incluso porque era también teólogo. Vamos a tener en cuenta el concepto de transducción como una forma de relectura, hasta porque como fábula, la historia del mito clásico, Hércules, puede ser contada de forma

que más interese a su autor. El trabajo propone reflexiones alrededor de los ejes temáticos de las teorías del Teatro, de la Literatura, así como de la Historia.

Este trabajo hace parte de la investigación doctoral en Teoría del Teatro que se desarrolla en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Para este momento pensamos abordar el tema de cómo Pedro Calderón de la Barca trató la mitología clásica, y, más específicamente el semidiós, Hércules, en su drama mitológico *Fieras afemina amor*.

En esta obra, el dramaturgo expone, como personaje principal a Hércules pero, con características particulares, o sea, el mito clásico se presenta como pagano y, su nombre como una metátesis, o sea, una alteración fónica del nombre griego, Heracles.

Calderón es considerado por sus críticos como uno de los más grandes intérpretes cristianos del mito clásico porque, reconociendo la importancia y la extensión del conocimiento clásico pagano, recibido cuando estudió con los Jesuitas y la impotencia de la Iglesia en extinguirlo, lo utiliza en su teatro tal vez, como un recurso para mantenerlo (Neumeister, 2000, p. 96); el autor apunta que los mitos siguen alegorizados en el Renacimiento y el Barroco, igual que en la Edad Media, con un solo sentido, fijado para que un cristiano pudiera leerlo y comprenderlo (p. 29). Es interesante observar que en las fiestas de corte, Calderón vulgariza el mito, para cristianizarlos en los autos sacramentales.

Concordamos con Curtius (1996, p. 305), cuando dice que junto a la Iglesia la antigüedad también venció en los versos de los “famosos poetas e oradores” (idem, p. 305); ahí, la Inquisición no consiguió llegar. Imposible sería borrar la tradición que se perpetua a través de las obras mitológicas. Lygia Peres (2001, p. 19) esclarece que la tradición fue utilizada como medio de fijar el concepto de Dios único, “Autor dos mirabilia” (autor de maravillas).

La mitología aparece representada durante este periodo tanto en las obras literarias, en Lope de Vega y en Calderón, como en las pinturas de Velázquez, por ejemplo.

Las antiguas fábulas de los dioses de la mitología clásica, desde siempre han atraído al hombre, probablemente a causa de su eterna búsqueda por conocimiento. El hombre, siempre estuvo inspirado por ellas, las fábulas, que han sido, de cierta forma, creadas para que él propio se sintiera un poco dios y, movido por esta necesidad, consiguiera vencer la enorme distancia entre el hombre y dios o, podemos decir, la enorme distancia entre el mundo material y el mundo espiritual, entre tierra y cielo, incluso porque las “fábulas de los dioses son testimonios de los hechos de hombres heroicos” (Neumeister, 2000, p. 87). Además, apunta el autor (p. 112), aún, que las obras mitológicas proponen temas centrales de la vida humana, de ahí, suponemos, el interés de Calderón, en usarlas.

La Iglesia se aprovechaba de estas historias conforme le convenía. Algunas veces las vulgarizaba en dramas como *El monstruo de los jardines*, también de Calderón; esta vulgarización aparece en la pintura de Velázquez, pintor oficial de la Corte de Felipe IV, contemporáneo, por tanto, de Calderón, en telas como *La fragua de Vulcano* y *Los triunfos de Baco*, conocido también como *Los borrachos*. En estas obras podemos percibir que los antiguos “dioses” aparecen ejerciendo funciones junto a personas comunes, junto a la plebe, destituídos, por tanto, de sus características divinas.

En *Fieras afemina amor*, Hércules se presenta de forma ridiculamente afeminada, demostrando, en sus últimas escenas, estar ya vencido por el amor; ahora bien, ¡el amor es un sentimiento cristiano!

En la extensa producción calderoniana, diecisiete dramas y diez autos sacramentales son mitológicos, es decir, los autos presentan el mito clásico ya cristianizado. En *El divino Jasón*, por ejemplo, los personajes ya se presentan cristianizados, Jasón representa el Cristo; Hércules, San Pedro; Teseo, San Andrés; Argos, el Amor Divino; Orfeo, San Juan Bautista, además de presentar Medea como el Alma.

La manera elegida por Calderón para contribuir con la perpetuación del conocimiento clásico en su obra fue a través de la alegorización, por su sentido moralizante y pedagógico, siguiendo la tradición de la Edad Media (Neumeister, 2000, p. 87).

En el drama *Fieras afemina amor*, Calderón muestra la presencia del sagrado interfiriendo sobre la vida del semidiós pagano. Otros dos dioses actúan en esta obra, Venus y Cupido que, por venganza, interfieren en la vida del héroe, infundiéndole el veneno de la pasión que culminará en su sometimiento al amor, es decir, su cristianización, o sea, el recurso del Maravilloso, el poder divino que rescata, “salva” el hombre. El dramaturgo eligió un episodio para presentar al aclamado héroe en un instante de total debilidad.

Calderón buscó inspiración en uno de los episodios narrados por Sêneca para escribir su obra que se inicia con la primera hazaña de Hércules, cual sea, su victoria sobre el león.

El héroe se muestra también como una fiera, y, por esta razón, se aleja más del amor divino y del patrón social, la discreción, necesario para la corte. Sus réplicas muestran el desprecio por este sentimiento y consecuentemente por las mujeres. Estas réplicas lo presentan bastante racional, y así es que, se puede comprobar, por medio de ellas, que confunde el amor carnal con el amor perfecto, divino.

Al transcurrir la obra percibimos el movimiento de pasaje rumbo a su total cristianización. Por medio del amor, el héroe cambia su vida. Calderón revela su maestría, cumpliendo sus funciones: habla del mito así como atiende a la Iglesia, transformando el héroe en el tipo común a la época, cual sea, en un discreto.

Tratando de atender al punto central de esta comunicación, buscamos apoyo en Marc Augé (2007, p. 54), que esclarece que el desplazamiento altera la identidad. En *Fieras afemina amor*, Hércules se desplaza, lo que ocasiona, por tanto, una alteración en su identidad. Al entrar en el palacio se aleja del campo, ambiente natural a las batallas, en donde conquistó sus glorias. Ya hemos visto que Calderón lo hace rude intensionalmente. Por su rudeza, la cual podemos pensar potencializada por este choque de identidad, sigue profiriendo, el héroe, duras palabras respecto al amor.

Hércules representa la fuerza, fue entrenado en las artes del arco, de la lucha libre, de las armas, en las artes de la guerra. Realizó varios trabajos que dependían de la fuerza bruta y, así, “conquistó la imaginación popular” como apunta Harvey (1998). De esta forma, se alejó del amor.

El héroe pone en evidencia otra cuestión apuntada por Augé (2007, p. 25): la del “otro exótico”. En esta condición, alejado de su mundo rudo, pasó a ser el diferente, el otro exótico, el extranjero, provocando reacciones desfavorables al ambiente cortesano. Todos somos exóticos cuando somos evaluados desde un punto de vista tomado a partir de nuestra propia interpretación, que se define pensando en un *nosotros* idéntico. Augé (p. 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, p. 31) hace una observación con relación al extranjero. Dice ella que: “a alteridade cristaliza-se então como autêntico ostracismo: o estrangeiro exclui, antes mesmo de ser excluído, muito mais do que o excluem.” (“la alteridad se cristaliza entonces como auténtico ostracismo: el extranjero excluye, antes mismo de ser excluido, mucho más que lo excluyen.”) Volviendo el pensamiento a la obra, la afirmación de Kristeva nos hace pensar que tanto Yole como Hércules se pensaban y se trataban como extranjeros, por eso se excluían.

La cuestión de la alteridad nos ayuda a comprender la situación vivida por el héroe mitológico en la obra.

Todorov (2003, p. 269) esclarece que este es el tipo de “juízo de valor (un plano axiológico): o outro é bom ou mal, 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...)” – (juicio de valor (un plan axiológico) el otro es bueno o malo, me gusta o no me gusta, o, como se decía en la época, me es igual o me es inferior (pues, evidentemente, la mayor parte del tiempo, soy bueno y me autoestimo...)).

Todorov (2003, p. 282) sigue aclarando que, apoyándonos en algunas semejanzas superficiales, podemos ver en el otro lo que no somos, pero tal vez,

lo que nos gustaría ser. Apunta, aún, que a la medida que Yole sigue en esa posición de observar el otro como diferente indica, claramente, que cada uno pertenece a su clase y condición social (p. 289).

Hércules es el diferente en el ambiente del palacio y atrae para sí toda la atención, generando, así, un juego por oposición. El héroe es exótico en varios aspectos: por su condición de nacimiento, con relación a la Iglesia, por ser personaje mitológico, o sea, pagano, 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 la mortal Alcmena, hecho que le pone en 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?

Por otro lado, Hércules no se adecuó al palacio por cuestiones culturales, por su singularidad que se contrapone al ambiente primoroso de la corte. En verdad, la situación del héroe siempre fue transtornada.

El tipo y la situación eran comunes a la época y, en *Fieras afemina amor*, Hércules tuvo su desenlace alterado por el amor, un sentimiento, repito, puramente cristiano. Al final de la obra siempre vence el bien.

Pensando en la historia de España, en el tiempo de Carlos I, de España y V, de Alemania, el gran Emperador que conquistó el mundo, que era rey desde el Occidente hasta el Oriente, por consiguiente, mantenía un Estado rico, extendemos el pensamiento del siglo XVII, cuando, ya en casi total estado de decadencia política y económica, el rey utiliza el arte, fundamentalmente el teatro, como un mensaje al extranjero, puesto que envía las portadas de las obras, escritas en oro, a las otras cortes de Europa, como apuntado por Neumeister (2000, p. 126/127).

De igual forma, este mensaje les sirve también como recurso didáctico para mantener el orden interno, evidenciando, así, el poder real. El teatro es utilizado como instrumento de seguridad nacional.

Una lectura sobre este Hércules en el drama *Fieras afemina amor*, y sobre la obra en general, que se puede establecer es mirarla por su carácter político. Pensamos posible que el héroe represente a todo extranjero, así como también represente un mensaje de que aquí, en este lugar, en este país, el otro, el extranjero debe someterse a nosotros. Tenemos la fuerza de un Hércules, somos todavía grandes, aún podemos defendernos.

Debe, el extranjero, permitir ser tragado y, de la misma forma, tragar la cultura del lugar; hay que volverse en “antropófagos culturales”, tragando la cultura del más fuerte, como apunta Todorov (2003).

Tal (re)lectura del clásico pone en evidencia las varias posibilidades de uso de una fábula. Sabemos que podemos adaptarla de la forma que más nos interese,

que no hay reglas fijas. Cuando Calderón se apropia de este conocimiento, hace la transducción, siguiendo los modelos ideológicos propuestos, y porque era teólogo manejaba muy bien estos temas. Además, la mitología estaba de moda en Europa en aquellos tiempos. Lo hace con seguridad, exponiendo su gran ingenio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc, *Los no lugares: Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial GEDISA, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas. Dramas*, Tomo II, Recopilación, Prólogo y notas por Angel Balbuena Prat, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1987.
- Corvin, Michel, *Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo*, 1976, In: Bobes Naves, M. C., *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997, p. 201-228.
- Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellanao española*, Edición Integral e Ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Curtius, Ernest Robert, *Literatura Européica e Idade Média Latina*, São Paulo, SP: Edusp, 1996.
- Hansen, João Adolfo, *Alegoria: Construção e interpretação da Metáfora*, São Paulo, Atual Editora Ltda, 1986.
- Harvey, Paul, *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – Grega e Latina*, Tradução Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- Kristeva, Julia, *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación*, Zaragoza, Reichenberger, 2000.
- Peres, Lygia Rodrigues Vianna, *O Maravilhoso em Calderón de la Barca – Teatro da Memória*, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *La vida en común*. Ensayo de antropología general, Buenos Aires, Taurus, 2008.
- , *A conquista da América*, A questão do outro. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- , *Nós e os outros*. A reflexão francesa sobre adversidade humana, Vol. 1, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.