

HÉRCULES EN EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES:
RECREACIÓN DEL MITO EN *FIERAS AFEMINA AMOR*

HERCULES IN THE GARDEN OF THE HESPERIDES:
RECREATION OF THE MYTH IN *FIERAS AFEMINA AMOR*

Irene M. Weiss
Johannes Gutenberg Universität
Romanisches Seminar
Jacob Welder-Weg 18
55099 Mainz
ALEMANIA
weissds@uni-mainz.de

Resumen. La recreación del mito de Hércules en *Fieras afemina amor*, la fiesta mitológica calderoniana compuesta en ocasión del cumpleaños de la reina regente María Ana (diciembre de 1669), ofrece ya desde la Loa claros indicios que invitan a una interpretación alusiva y alegórica de la pieza. De hecho, en el intenso debate hermenéutico sobre su mayor o menor significación política, parte de la crítica ha procurado encontrar los referentes históricos concretos de su compleja e ingeniosa arquitectura mítica. En nuestras páginas nos proponemos mostrar en qué medida las novedades, contaminaciones e hibridaciones que aporta Calderón al material mítico pueden ayudar a destacar, desde la distancia que le compete al artista en la elaboración de su obra, aspectos relevantes de la situación contemporánea.

Palabras clave. Fiesta mitológica; Mariana de Austria; contextualización política; recreación del mito de Hércules; intertextualidad.

Abstract. The recreation of the myth of Hercules in *Fieras afemina amor*, the Calderonian mythological comedy composed on the occasion of the birthday of Queen Regent María Ana (December 1669), offers already at the Loa clear indications that invite an allusive and allegorical interpretation of the piece. In fact, in the intense hermeneutical debate about its greater or lesser political significance, part of the criticism has tried to find the concrete historical references of its complex and ingenious mythical architecture. In our pages we intend to show to what extent the novelties, contaminations and hybridizations that Calderón brings to the mythical material can help to highlight, from the distance of the artist in the elaboration of his work, relevant aspects of the contemporary situation.

Keywords. Mythological comedy; Mariana of Austria; political contextualization; recreation of the myth of Hercules; intertextuality.

1. UN HÉROE POLIFACÉTICO

La gran popularidad que tuvo el mito del afeminamiento de Hércules en el Renacimiento y el Barroco queda testimoniada no solo en la literatura, sino también en las artes plásticas, gracias a las pinturas de Cranach el Viejo, de Rubens, de Artemisia Gentileschi, de Boucher o de François Lemoyne; el fresco de Artemisia Gentileschi decoraba incluso el Salón de los Espejos del Palacio Real¹. En el Siglo de Oro, la divulgación de esa vertiente del mito se debió fundamentalmente a la recepción, muchas veces intermediada y siempre moralizadora, del material mitográfico de la Antigüedad. A esta se sumó el interés despertado por las *Heroidas* de Ovidio, la novena de las cuales es la carta de Deyanira a Hércules, y por la reelaboración del mito sofocleo que presenta el *Hércules Oetaeus* de Séneca². Está claro que el episodio de Hércules en la corte de Onfale, de larga data en el mito del héroe antiguo más grande y más complejo, corresponde a la explotación cómica de su figura³. Está claro también que la comicidad funciona porque se da sobre el trasfondo del héroe fundador y salvador que, sirviéndose de su fuerza superior, ayuda a los dioses a mantener el orden cósmico⁴. Necesariamente, el Hércules cómico trasluce a este héroe atípico, profundamente humano y trágico, fuerza civilizadora que aniquila monstruos e instituye normas de construcción social. Cuanto mayor su grandeza, más gracia causa su afeminamiento y el que se mimetice con el mundo que le es más ajeno, el de los afeites y labores femeninos. Esta transformación radical está en correspondencia con un rasgo que se repite en otros momentos de la vida del héroe: el de su ambivalencia. De hecho, su servicio en la corte de la lidia Onfale es consecuencia de uno de sus excesos, de una *hýbris* que lo lleva a matar sin fundamento a su huésped Ifito, desborde que será castigado por una fuerza divina. Que el sometimiento no conduzca,

¹ A su ejecución asistieron con gran interés Felipe IV y María Ana; ver Greer, 1986, p. 127.

² Ovidio, *Her.* 9, 53-118; Séneca, *Herc. Oetaeus*, vv. 371-376 y 573.

³ Fernández Mosquera afirma que «la caricaturización de Hércules ya era tópica en nuestro Siglo de Oro, tanto en la literatura como en la pintura» (2015, pp. 256-257). De hecho, el mismo Calderón presenta otra elaboración cómica de la figura de Hércules en *Los tres mayores prodigios*.

⁴ Burkert destaca el hecho de que no es un héroe homérico, porque no lucha contra otros héroes, sino contra monstruos o animales; lo llama por ello Señor de los animales; ver Burkert, 1979, pp. 94-97.

como en los doce trabajos, a vencer situaciones sobrehumanas, sino que implique un debilitamiento físico y de costumbres del héroe, que al subordinarse a Onfale, travestido, acepta la inversión de los roles de género establecidos, apunta a la única voluntad divina que en este campo puede someterlo: la misma diosa del amor, Venus. Es ella también el eje y el motor del encadenamiento de las acciones en *Fieras afemina amor*.

La figura del héroe que en su persona reúne opuestos y los pone en tensión (violencia vs. amor, victoria sobre monstruos vs. victoria del amor sobre él), creció en su valencia alegórico-simbólica gracias a la mencionada recepción renacentista de las mitografías antiguas, algunas de las cuales, como el *Fabularum liber* de Higinió o el *Mitologiarum liber* de Fulgencio, son absorbidas por el popularísimo volumen de las *Mythologiae* de Natale Conti, que fue, a su vez, una de las fuentes fundamentales de la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya (Madrid, 1585). Antes de éste se habían difundido en España las *Cuestiones vulgares* de Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado (Salamanca, 1506)⁵. Contemporáneas o algo posteriores a Pérez de Moya son las *Transformaciones* de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (Salamanca, 1620), tratados que evidencian también la lectura de textos tardo-antiguos y medievales⁶. De estos últimos, el de mayor recepción fue sin duda la *Genealogia deorum* de Boccaccio.

Un rasgo característico de la exposición mitológica de estos tratados, anteriores a Calderón, es que no se limitan al mero relato, sino que, en mayor o menor medida, ofrecen algún tipo de interpretación del mito clásico. A lo que en general tienden, como señala Seznec⁷, es a la lectura alegórico-moral⁸. En el caso del manual de Pérez de Moya, el autor

⁵ El libro, conocido también como *Tratado de los dioses de la gentilidad* y en buena parte inspirado en Boccaccio, fue reimpresso en 1545. Se lo considera la primera mitografía peninsular.

⁶ Serés indica que los citados autores encuentran apoyo en *De civitate Dei*, de San Agustín, quien critica el comportamiento poco ejemplar de los dioses antiguos; ver Serés, 2003, pp. 411-413. La interpretación alegórica se había difundido particularmente a partir de los comentarios de Servio a Virgilio.

⁷ Ver Seznec, 1961, especialmente Libro II, cap. 1, «The Science of Mythology in the Sixteenth Century», pp. 219-256; además Allen, 1970, sobre todo el cap. VIII, «The allegorical Interpretation of the Renaissance Mythographers», pp. 201-247.

⁸ Seznec (1961, p. 404) dice que estas mitografías tienden a la «exégesis alegórica del mito pagano». Juan Pérez de Moya es un claro ejemplo de la lectura alegórico-moral; ver Clavería, 1995, p. 26.

580

ANDREAE ALCIATI

Eloquentia fortitudine præstantior.

EMBLEMA CLXXX.



ARCV M laua tenet, rigidam fert dextera clauam,
 Contegit & Nemees corpora nuda: leo.
 Hercules hac igitur facies: non conuenit illud
 Quòd vetus, & senio tempora cana gerit.
 Quid quòd lingua illi lenibus traiecta catenis,
 Quis fissa facileis allicit aure viros?
 An ne quòd Alciden lingua, non robore Gallis
 Præstantem populis iura dedisse serunt?
 Cedunt arma togæ, & quamuis durissima corda
 Eloquio pollens ad sua vota trahit.

Hæc

Fuente:

<<https://www2.uni-mannheim.de/mateo/itali/alciati1/jpg/s580.html>>.

añade regularmente una interpretación histórico-evemerista. Es bien conocida la inclinación del hombre renacentista por las lecturas de lo oculto detrás de las apariencias, inclinación que encontró una acabada codificación simbólica particularmente en un género, el de los jeroglíficos y emblemas, de gran difusión en los siglos xv y xvi. Este tipo de interpretaciones se aplican también al mito de Hércules, en cuya complejidad adquiere un especial peso su condición de héroe virtuoso, que funge de máximo paradigma humano. Así se presenta en el texto del emblema 137 de Alciato⁹, y sobre todo en la imagen correspondiente al emblema 180. De hecho, ya desde la Antigüedad fue modelo de los monarcas y prototipo del gobernante que, legitimado por la divinidad, actúa en favor de los hombres; Alejandro Magno inclusive había hecho estampar la imagen de Hércules en sus monedas¹⁰. A este héroe, con toda su compleja carga de valencias, elige Calderón como protagonista de su fiesta mitológica. Interesa ver qué aspectos de la figura transmitida hace entrar en juego y qué función le hace cumplir en la pieza.

Para alcanzar este objetivo, lo primero es precisar el contexto en que se representó la obra, dado que, como hecho social, las fiestas mitológicas —piezas de ocasión encastradas en la vida cortesana— estaban enmarcadas en alguna celebración de la familia real. Ofrecían un espectáculo total, que aprovechaba todos los registros estéticos, incluidos elaboradísimos decorados y acompañamiento musical. En el caso de *Fieras afemina amor*, el festejo es el cumpleaños de la reina regente, María Ana de Austria, madre de Carlos II y última esposa de Felipe IV. La regencia —que duró desde la muerte del rey, en 1665, hasta 1675, año en que Carlos cumplió los 14 años— estuvo acompañada desde el principio del malestar provocado por la elección de los validos, el primero de los cuales fue Everardo Nithard, coterráneo de la reina, nombrado por ella Inquisidor General. En marzo de 1669 (el año de nuestra pieza), el popular Príncipe Juan José de Austria, uno de los dos hijos extramatrimoniales reconocidos por Felipe IV, había logrado que la reina cambiara de valido. También el nuevo, Fernando de Valenzuela, fue apartado en 1677

⁹ Wilson (1984, p. 228), comentando la primera aparición de Hércules en *Fieras*, remite precisamente a este emblema. También los emblemas 58 y 138 tienen por tema al héroe.

¹⁰ Ver Burkert, 2011, p. 289, y también Burkert, 1979, pp. 97-98. A la divinización del emperador romano mediante la incineración de su cuerpo en una pira se la llama *Herculis ritu*, ver Burkert, 1979, p. 98.

por presión de don Juan José. Se puede decir por ello que la tensión política durante el período de producción y representación de *Fieras* era sin duda muy alta¹¹.

La pieza, que festeja entonces el cumpleaños de la reina, el 22 de diciembre de 1669¹², marca aparentemente el fin de un largo período de silencio de Calderón. En el marco dramático de la comedia, es decir en la loa y el fin de Fiesta, se despliega una batería de símbolos¹³. Ya los detalles que aparecen en el frontispicio del escenario quedan aclarados como alegóricos: el león, alegoría del valor, y el tigre, de la osadía. Resulta inevitable interpretar también simbólicamente al Hércules pintado en la cortina que cierra el frontispicio, sobre el que campean dos inscripciones que apuntan, en forma complementaria, al poder imbatible del amor: «Fieras afemina amor» y «Omnia vincit amor». Las alegorías que van a ser actualizadas en la loa son el Águila imperial, en representación de la corona; el Fénix, que se autodefine como símbolo del Amor (v. 34), y el Pavón (o pavo real), símbolo de la vigilancia (v. 45). A estas personas se añade la sucesión de los doce meses del año —ya el número invita a hacer una lectura simbólica de los doce trabajos de Hércules—, que a su vez van acompañados de los doce signos astrológicos. Por lo tanto, también aquí se induce a una interpretación de lo oculto detrás de la mera apariencia. Estos indicios sobre la aproximación hermenéutica que la misma pieza sugiere quedan confirmados por la explicación de por qué María Ana nació un día después del solsticio de invierno: «y así nació María-Ana / a suplir del Sol la ausencia» (vv. 376-377)¹⁴. La loa termina con un sonoro, repetido y tradicional «¡arma, arma, guerra, guerra!», donde sin embargo se subraya el tópico amoroso, pues se trata de «guerra amorosa, / que en paces se convierta» (vv. 429-430). El amor, entonces, como tema omnipresente desde la loa al fin de Fiesta, pero ¿en qué sentido hay que entenderlo?¹⁵ ¿Y en qué medida sirve lo dicho hasta aquí para el análisis de la figura y función de Hércules en la fiesta mitológica que nos ocupa? Dado el complejo y turbulento momento político al que hemos aludido, en el centro del cual se encuentra el

¹¹ Ver Kamen, 1981, especialmente cap. 14, «La regencia y don Juan», pp. 519-560.

¹² La obra no se representó sin embargo hasta el 18 de enero de 1670, para festejar así el primer año de María Antonia de Austria, la única nieta de Maria Anna.

¹³ Ver Neumeister, 2000, pp. 217-221.

¹⁴ Las citas de *Fieras afemina amor* están tomadas de la edición crítica de Wilson, 1984.

¹⁵ Ver Greer, 1991, p. 167.

objeto mismo de la fiesta mitológica, a saber la reina regente, parece inevitable entender que la pieza transmite algo que va más allá del mero entretenimiento cortesano, y que alude a las tensiones en torno a la corte que acompañaron su gestación. En lo que sigue trataremos de mostrar en qué medida las innovaciones que aporta Calderón al material mítico sobre Hércules pueden ayudar a destacar, desde la distancia que le compete al artista en la elaboración de su obra, aspectos relevantes de la situación contemporánea.

2. INNOVACIONES CALDERONIANAS

Aunque el material iconográfico ha difundido imágenes relativamente unitarias del héroe clásico —se presentan en general elaboraciones sobre ciertos motivos emblemáticos—, los textos que transmiten sus hazañas combinan de diversas formas una gran variedad de mitemas. ¿Con qué rasgos y en qué acciones aparece el Hércules calderoniano en *Fieras*? En el hilo dramático de la pieza hay una serie de singularidades, algunas de ellas exclusivas de Calderón. Desde el comienzo se nos presenta un Hércules risible, exaltado, amenazante, por momentos desenfrenado. En líneas generales, si bien falta el rasgo clásico de su glotonería, la presentación no está en desacuerdo con la explotación cómica de la figura que mencionábamos al inicio; hay en cambio menos coincidencia con las representaciones más frecuentes en el Siglo de Oro, como constata Grünmagel¹⁶. Novedoso es seguramente su radical rechazo de las mujeres y del amor, rasgo ajeno a la tradición¹⁷, y la introducción de Pegaso, que hace aparecer a Hércules, que monta el caballo alado, como un nuevo Belerofonte. Sobre este punto volveremos más adelante. Pero no solo en esto se ve la originalidad calderoniana en el tratamiento del mito. También es singular el hilo de la acción, que aparece reducida y concentrada en solo tres trabajos, dos de los cuales corresponden a los más difundidos: el estrangulamiento del león de Nemea y la muerte del dragón que cuida el árbol de las manzanas de oro, en el Jardín de las Hespérides.

Las sorpresas empiezan ya en la primera escena: después de vencer al león de Nemea no en el Peloponeso o Boecia, sino en Libia, Hércules y

¹⁶ Ver Grünmagel, 2017, p. 266.

¹⁷ Ver vv. 510-512 y 705-708.

Licas llegan al Jardín de las Hespérides, situado en el norte de África (v. 470). Tal ubicación geográfica se encuentra en una posible fuente: Lucano, *Bellum civile* 9, 357-367¹⁸, que a su vez abrevia con toda probabilidad en Diodoro Sículo 4, 26, 2. En Pérez de Moya, en cambio, no queda claro dónde está el Jardín; lo importante para el mitógrafo es la indicación de que es allí donde sale la estrella Vesper o Venus, la primera en el cielo nocturno¹⁹. Desde dentro del palacio, cuyos espejos hacen que el sol encieguezca con su relumbre (vv. 531-534) —la referencia al sol recuerda la comparación mencionada más arriba entre el astro y la reina regente—, se oye dos veces «¡Ay mísero de ti!, y ¡ay infelice!» (vv. 572 y 577), reminiscencia del célebre inicio del primer monólogo de Segismundo desde su torre. Pero el epíteto ‘infeliz’ vale en este caso para Hércules, no para la voz de dentro del palacio. La analogía entre el protagonista de *La vida es sueño* y Hércules queda reforzada por la apariencia de fiera que comparten. En la escena siguiente será Hesperia —quien como consecuencia del sobresalto de ver al león ha sufrido un accidente en el monte—, la que, como un eco con variaciones, utilice, ella sí, las mismas palabras que Segismundo (v. 594), pero también desde fuera del palacio. En el diálogo con Hércules, Hesperia le aclara el origen del edificio, construido por el astrólogo Atlante, y relata el viaje de Héspero, hermano de Atlante y padre de Hesperia, quien ha pasado de África a Europa para ampliar su fama en la conquista de la futura España, nombre que Calderón hace derivar de Hesperia (vv. 745-770). La Hespéride le advierte al héroe del peligro que encierra para los amantes el jardín del palacio donde ella y sus hermanas habitan, porque en él crece el árbol de las manzanas de oro, recuerdo de la victoria de Venus en el célebre juicio de Paris. Para evitar que alguien, «por la codicia de ser / amado» (vv. 833-834), intente robar los maravillosos frutos, Atlante ha puesto un dragón para que lo vigile. Hércules aprovecha la ocasión para poner en claro su rechazo del amor: no quiere afeminarse y convertirse en dama (cf. v. 920), como le ocurriera a Aquiles. Este rechazo convierte al héroe mismo, a los ojos de Venus y de Cupido, en «humano fiero monstruo» (v. 1049). La lógica de recuperación del orden cósmico, la misma que

¹⁸ Ver Ovidio, *Met.* 9, v. 190. Plinio (*Nat.* 5, 3-4) y Solino (2, 2-6) ubican el jardín de las Euhesperides (actual Benghazi) cerca de Lix en Mauretania Tingitana; ver Seewald, 2002, p. 194.

¹⁹ Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, p. 456. Todas las citas son por la edición de Clavería, 1995.

guía las acciones de Hércules en la tradición mítica, es la que conduce también a estas dos divinidades a combatir al nuevo ‘monstruo’. La tentación amorosa le ha de llegar mediada por la imagen de Yole —que en Calderón es hija de Euristio, rey de Libia—, de quien quedará prendado el héroe. Ella, en cambio, ha de sentir por él solo repudio.

Las curiosidades continúan, porque Euristio le encarga a Hércules el mando de sus tropas contra Aristeo, rey de Tesalia, quien no pudiendo alcanzar la mano de Yole pacíficamente, decide hacer uso de la violencia. Esto da esperanzas a Anteo, que pretende a Yole por esposa. Anteo en Libia sí responde al mito transmitido, no así el hecho de que sea hijo de Cibele y no de Gea, cuya filiación tradicional mantiene también Pérez de Moya²⁰. Novedoso es el amor entre Yole y Anteo, que no tiene precedentes mitográficos: se puede pensar que su interés radica sobre todo en la introducción de Cibele. Por el momento, sin embargo, baste constatar la originalidad de que Anteo actúe en la pieza como rival amoroso de Hércules. En torno a Yole giran como satélites concéntricos el rey Euristio, su padre, que arriesga por ella «vida, honor, reino y patria» (v. 2150); Anteo, su amado; Aristeo, el rey de Tesalia a quien Euristio había prometido a su hija, y Hércules, quien movido por los celos que le produce Anteo, su rival amoroso, descubre que en realidad sí quiere a Yole. Yole, quien frecuenta a las Hespérides —del palacio de ellas llega cuando el padre se la presenta a Hércules (vv. 1342-1355)—, sufre precisamente cerca de ese palacio un accidente que la hace aparecer como una nueva Rosaura, pues huyendo de la guerra en que se enfrentan Euristio y Anteo con Hércules y Aristeo, su caballo se despeña²¹. También el relato que hace Yole de su defensa de Euristio (vv. 2292-2295) la presenta como una figura varonil. Esta reminiscencia de la Rosaura de *La vida es sueño* se da, como la anterior, también frente al Jardín de las Hespérides, lo que hace suponer que ahí se simboliza algo semejante a lo que se cifra en la torre de Segismundo. Anteo enamorado llega al lugar siguiendo a su amada. Ante la desesperación por no encontrarla, invoca a su madre

²⁰ Si bien es cierto que, en el capítulo dedicado a Vesta, Pérez de Moya afirma que Rea, Ops, Tellus, Cibele, etc. son distintos nombres para la Tierra (ver *Philosophía secreta*, pp. 355-357), con todo, la elección de esa variante de la divinidad no puede ser casual: Cibele es la diosa que transforma en leones a Atalanta e Hipómenes; ver Ovidio, *Met.* 10.

²¹ El espacio de estas páginas no da lugar a una interpretación de este paralelo con el caballo de Rosaura, que quizás habría que leer en sentido alegórico-moral, como constata Vega García-Luengos, 2011, pp. 255-256, en el caso de otros caballos calderonianos.

Cibeles, quien acude en su ayuda (vv. 2386 y ss.). Cibeles aparece en un trono conducido por cuatro (no por dos) leones, y rodeada de animales; de sí misma dice que es emperatriz de la fecunda tierra (cf. vv. 2418-2419), título con el que tal vez se añade una remisión al contexto cortesano. Cuando Cibeles deja la escena, aparece Hércules, ahora rey de Libia, buscando a Yole para que, como esclava (vv. 2530-2531), asista a su coronación. Lo que sigue es una amenaza de la “emperatriz” Cibeles (cf. v. 739), que abre un volcán en la tierra (vv. 2548 y ss.).

Hércules y Licas alcanzan entre tanto el Parnaso, sobre el cual campea Pegaso y donde se encuentran reunidas las nueve Musas: «Eran sus ropajes como los de los Signos y los Meses», dice el paratexto que acompaña a la comedia. La mención de signos y meses remite a la loa y al motivo mismo de la fiesta mitológica, la celebración del cumpleaños de la reina regente. Hércules destaca ante las Musas que él es su protector (vv. 2695-2698), es decir, entonces, protector de las artes y de las ciencias, función que Kamen destaca en don Juan José²². Ante las diosas, Hércules nuevamente repudia al amor, tratándolo de «fiera de fieras» (v. 2659), con lo que la fiera se atribuye ahora al Amor, tal como antes Venus y Cupido atribuían la monstruosidad a Hércules. Las Musas, sin embargo, le recuerdan al héroe que «vencer las fieras no es vencerse a sí». Este será el lema que guíe la tercera jornada. El brevísimo sainete que sirve de puente entre las jornadas segunda y tercera hace alusión directa a la hermosura y discreción de la reina madre María Ana (vv. 2954-2957). Se establece así un vínculo entre la regente y las diosas del Parnaso, como previamente se había establecido entre ellas y Hércules.

La tercera jornada, decisiva, arranca con Hércules montando a Pegaso como un nuevo Belerofonte, pero no vencedor de la harpía sino del dragón que vigila el árbol de las manzanas de oro. La originalidad de montar a Pegaso, míticamente asociado a las Musas, se suma a su afirmación de ser el protector de las diosas. Su posterior victoria sobre Anteo desemboca en una tensión de acoso triangular al héroe: Cibeles jura vengarse por la muerte de su hijo; las Hespérides le prometen a Yole vencerlo por medio de belleza, voz e ingenio (v. 3301); Amor y Cupido, por fin, han convencido a Yole de que debe «[f]ingir halago traidor / que con flechas más severas / que él domestica las fieras, / fieras afemina Amor.» (vv. 3258-3261) Yole hace uso del artilugio femenino indicado por Venus y Cupido, y Hércules se rinde ante su llanto (v. 3685).

²² Ver Kamen, 1981, p. 546; Greer, 1986, pp. 175-177.

Rendido Hércules, la tensión se traslada ahora a los dos coros de opinión contraria: el de las Hespérides, contentas de que el héroe y Yole se hayan reconciliado, y el de las Musas, contrario a la nueva situación (vv. 3675 y ss.). La disputa termina con un Hércules desorientado, indeciso ante el enfrentamiento femenino (la Musa Calíope contra Yole), y que finalmente se somete a la voluntad de Yole. Lo que la elección del amor conlleva es el descuido de la fama, simbolizada precisamente en Pegaso (vv. 3866-3868). Por Yole abandona Hércules su fiereza, su piel de león, su defensa del Parnaso, y se subordina a Venus. Calíope y sus hermanas están dispuestas a aceptar esta renuncia del héroe, cuando Cupido les dice que la estratagema es para castigarlo. En el desenlace, todas las figuras femeninas se solidarizan: «[...] Yole / vengando en él sus ofensas, / vengó también las de todas / las mujeres» (vv. 4038-4041), lo que más tarde confirma Calíope:

Que iluminando los vientos
y floreciendo la tierra
vea el teatro del mundo
tu triunfo [de Venus y Cupido], para que vea
quien quiso que las mujeres
esclavas del hombre sean, pues es
esclavo de Amor por ellas (vv. 4126-4133).

Las Musas, en la inusitada amistad con Yole que pone en escena Calderón (v. 3753), asumen aquí su función de *representación* estética de la realidad ante ‘el teatro del mundo’, que, gracias a ellas, puede tomar conciencia de hechos del orden de lo histórico, lo ficticio, lo racional, lo afectivo. El dramaturgo destaca de este modo la relevancia de lo que él mismo está presentando en su comedia. Pero no estamos ante una representación abierta, ya que lo peculiar de la fiesta mitológica es que no puede volver a proponerse ante distintos públicos, como sucede con otros tipos de piezas dramáticas, sino que se limita a *un* público en *una* determinada ocasión. Y en lo que toca a *Fieras*, la fiesta termina con un Hércules afeminado que está a las plantas del Amor, como figura subordinada en un carro triunfal encabezado por las Musas, en cuyos asientos se yerguen Venus y Cupido.

3. ALEGORÍAS EN CÓDIGO

Este originalísimo material mitológico, que, como hace notar repetidamente Wilson, muestra en muchos casos preferencia por la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya y por la mitografía de carácter alegórico-moral, da la posibilidad, tal y como hemos sugerido en algunos puntos de la historia, de trazar paralelos y analogías con el contexto cortesano. Es más, la nueva fábula protagonizada por este Hércules calderoniano da indicios que invitan a una hermenéutica a nivel alusivo y alegórico. Y en efecto: parte de la crítica ha procurado encontrar los referentes históricos concretos de esta compleja e ingeniosa arquitectura mítica.

Más arriba aludimos a las circunstancias políticas que precedieron inmediatamente a la representación de esta obra. Esto ha dado pie a la escuela anglo-sajona del New Historicism, representada fundamentalmente por Greer, Wilson, Brain, a los que se suma López Alemany²³ —Vélez Sainz califica esta orientación de «subversiva»²⁴— para entender la pieza como referencia no lineal al acoso al que se veía sometida la regente María Ana por parte de don Juan José²⁵, quien intentaba desplazarla del centro del poder. Según Greer, la pieza revela para el espectador (y el lector) avezado una sutil crítica a las políticas absolutistas de los Austria. Más taxativa es Cecilia Brain cuando presenta nuestra comedia mitológica, junto con la variante *Fineza contra fineza*, como formas dramáticas de retratar el intento de golpe de estado de don Juan José²⁶. La representación de *Fineza contra fineza* en Viena, en ausencia de la regente, muestra, según Brain, mayor libertad de expresión. Contrasta con este tipo de lectura la que propone la escuela áulico-filológica española: dentro de ella me interesa mencionar sobre todo a Santiago Fernández Mosquera²⁷, quien defiende la función de las fiestas palaciegas

²³ Ver Wilson, 1984; Greer, 1991; López Alemany, 2013; Brain, 2014.

²⁴ Ignacio Arellano redefine lo subversivo de estas obras: «En muchos casos lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado» (2004, pp. 70-71); ver también Fernández Mosquera, 2015, p. 207.

²⁵ Greer califica la comedia de «dark vision of male-female relationships, and the equally negative text of the political realities of the interregnum that Calderón constructs around that relationship» (1991, p. 157). Para algunos de ellos, Hércules está en parte representando a don Juan José. Greer evita en cambio definir una única referencia alegórica.

²⁶ Ver Brain, 2014.

²⁷ Fernández Mosquera, 2015.

precisamente como fiestas, sin que deban tener necesariamente un valor político²⁸. Intachable es la crítica que hace a la lectura anacrónica que percibe en la escuela anglo-sajona —y que sin embargo, podríamos agregar, es, en mayor o menor medida, probablemente inevitable²⁹. Problemático me resulta en cambio el propósito de entender la «intención» del autor —con todos los riesgos hermenéuticos que implica un tal acercamiento—, para lo que Fernández Mosquera hace una distinción en dos posibles motivos de las obras: uno histórico, el otro literario³⁰. En este marco, reviste especial interés para mis reflexiones sobre el texto de Calderón su afirmación de que la modernidad de Calderón está en que es dual y paradójico³¹. La otra aserción que me sirve de apoyo se encuentra en Neumeister, quien sostiene que «lo que dicen y hacen los dioses de la fiesta se refiere, en verdad, a los datos dinásticos y políticos concretos de su tiempo»³². Está claro que esto no va en desmedro del innegable valor panegírico de estas obras, dato evidente ligado a la ocasión misma que las motiva.

Ninguna de las posiciones críticas mencionadas pone en duda el valor simbólico de los mitos en que se fundan las fiestas; es precisamente ese plano el que abre un amplio juego a las diferentes lecturas. Tampoco se duda de que los dioses y héroes, en cualquier forma de representación que se diera en la Corte (pictórica, musical, poética, dramática), remitían de un modo u otro a los monarcas³³. Lo que sí varía de un estudio a otro son las atribuciones: López Alemany y Vélez Sainz, por ejemplo, prefieren ligar el símbolo del héroe solar a Felipe IV, el Rey Planeta, a quien suple a su muerte María Ana, su viuda, sol del solsticio de invierno, como hemos visto que se la presenta en la loa; otros apuntan a relacionarlo con don Juan José de Austria. Más allá de estas atribuciones alegóricas, considero que para desbrozar la original red mítica que teje

²⁸ Ver Fernández Mosquera, 2015, p. 19.

²⁹ Imposible es la reconstrucción histórica cabal de cualquier producción del pasado, de ahí que, en el siglo xx, los intentos del positivismo cedieran paso a un abanico de lecturas fundadas, por un lado, en la polisemia propia del texto literario, por el otro, en el papel que cumple el lector como función abierta del modelo semiótico.

³⁰ Ver Fernández Mosquera, 2015, p. 187.

³¹ Ver Fernández Mosquera, 2015, p. 209.

³² Neumeister, 2000, p. 109. Se trata de la traducción, en una edición revisada y ampliada, de Neumeister, 1978. Ver además Fernández Mosquera, 2015, p. 211.

³³ Valgan como ejemplo los trabajos de Hércules en el Buen Retiro, que remitían a Felipe IV, ver al respecto Greer, 1986, p. 143.

Calderón hay que analizar en clave mítico-simbólica tanto la selección de temas que hace como su singular forma de presentarlos. Comienzo por los temas.

En *Fieras* se distinguen claros núcleos semánticos y un tema central, el del amor. Ya al inicio planteamos la incertidumbre de a qué amor podría hacerse referencia. Los dos lemas que presiden la loa, *Fieras afemina amor* y *Omnia vincit Amor*, presentan el tema en una relación paradójica o por medio de aspectos contradictorios. *Omnia vincit Amor*, palabras con que Galo, desdichado en amores, cierra su larga intervención en la décima égloga de Virgilio (*Ecl.* 10, 69), fue una divisa elegida como representativa de la poesía cortesano-caballeresca del Minnesang, marco en el cual expresaba el valor omnímodo, absoluto del amor. En la fórmula *Fieras afemina amor*, en cambio, se transmite una violencia sobre lo que es la naturaleza originaria de la fiera, en la medida en que se la afemina, tomando como base la ecuación mujer = Amor³⁴. Consecuentemente con esto, a lo largo de las tres jornadas no se presenta un amor idealizado al estilo neoplatónico o petrarquista, ni un amor que aporta armonía y conciliación entre los opuestos, sino el amor como instrumento para alcanzar el poder³⁵: así es en los casos de Yole, de Anteo, de Aristeo, de Hércules³⁶. Es además un amor ligado siempre a la discordia. La escena final, con un Hércules ‘domado’ y sometido al poder vengador de Venus y de Cupido, confirma esta lectura. En resumen, estamos ante un amor omnímodo, pero al mismo tiempo fingido, forzado, instrumentalizado, al que se asocian violencia, engaño, venganza, y que se presenta como un medio para alcanzar el dominio sobre otros, para someterlos.

En el plano mítico-simbólico —en el que Calderón, como en otras ocasiones, emplea de modo altamente creativo los elementos tradicionales³⁷—, el análisis de las fuertes intervenciones del autor en la narración transmitida puede ayudar a interpretar el abanico semántico que hemos ligado al tema central. Quisiera destacar, en primer lugar, la selección y ubicación de los trabajos; en segundo, las contaminaciones, que se dan

³⁴ Esto lleva a O’Connor, 1988, a leer la pieza como “feminista”.

³⁵ Greer (1991, p. 167) destaca que se trata del Amor con mayúscula, el cruel dios de la atracción sexual.

³⁶ Según Greer (1991, p. 167), el único amor verdadero es el de Aristeo y Verusa.

³⁷ Ver Greer, 1986, p. 133. Fernández Mosquera habla incluso de «manipulación de fuentes» (2015, p. 188).

sobre todo en las figuras. Empiezo por el Jardín de las Hespérides, donde transcurre parte de la acción de la fiesta.

La ubicación del Jardín en Libia, según vimos más arriba, la encontramos en Lucano (*De bello civili* 9, vv. 348-367), quien en parte reelabora a su vez un extenso pasaje de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, 4, 1395-1460³⁸. En ambos textos es central la larga marcha de un grupo de hombres o héroes por el desierto africano y la consecuente sed que produce el esfuerzo en las figuras, pero mientras en Apolonio los héroes sedientos piden a las Hespérides agua para calmar la sed, en Lucano la mención del Jardín de las Hespérides se reduce a presentar un espacio que es contraparte de las asperezas del desierto. Ni en uno ni en otro pasaje participa Hércules en la acción narrada, solo se alude a él: en las *Argonáuticas*, la Hespéride Egle narra el paso del héroe sediento, que con la fuerza de su talón ha abierto una fuente en la piedra, antes de matar al dragón que cuidaba el árbol de las manzanas de oro. El motivo del Hércules sediento se vuelve a encontrar en Propercio, 4, 9. Aquí el héroe irrumpe en el ritual de la Bona Dea, celebrado exclusivamente por mujeres; ellas le niegan al héroe el agua, él reacciona enfurecido y se sirve solo. Estos pasajes oponen un espacio cerrado y femenino, con provisión de agua, al espacio abierto e inhóspito que exige la marcha masculina forzada. Aunque son textos que no se centran en los trabajos de Hércules, aportan rasgos que volvemos a encontrar en la relación del Hércules calderoniano con las mujeres, ilustrando además su temperamento salvaje mediante la violenta reacción ante la negativa femenina. Los diferentes pasajes codifican simbólicamente la oposición masculino-femenino.

En lo que hace al Jardín de las Hespérides, recordamos que tradicionalmente era considerado uno de los dos trabajos *suplementarios* del héroe. No aparece así en Calderón, quien hace de este espacio un lugar central, con el que relaciona acciones y elementos inusuales: en primer lugar, parece que Hércules llegara a él persiguiendo al león, y no porque Euristeo le hubiera encargado robar las manzanas de oro; se suma a esto que el león de Nemea, que en los relatos míticos de mayor difusión muere en manos del héroe en Grecia, en Calderón aparece amenazando el Jardín, y Hércules no comienza con él sus trabajos, sino que ya ha cumplido con muchos otros antes (vv. 466-469); en tercer lugar,

³⁸ Seewald (2002, p. 194) remite como fuentes a Lucrecio 5, vv. 32-34 y Séneca, *Agam.*, vv. 852-858.

en ningún momento se menciona a Gerión, a quien Séneca ubica en Hesperia³⁹ y Pérez de Moya⁴⁰ en Extremadura, y que motiva la llegada de Hércules a España; en cuarto lugar, resulta especialmente curioso que en el relato de Hesperia (vv. 805-827) el origen del Jardín esté en la manzana de oro ganada por Venus en el juicio de París:

Aquella hermosa manzana
de oro que fue competencia
de Venus, Palas y Juno,
adquirida(s) por las ciencias
de Atlante, en esos jardines
plantó y, prendiendo en la tierra
sembrado metal, produjo
un tronco cuya corteza
es una lámina de oro,
de oro sus hojas y dellas
el fruto también doradas
pomas. (Aquí es donde entra
lo más prodigioso.) Venus,
ufana con la sentencia
de París, viendo que un árbol
inmortal su triunfo acuerda,
—pues con alma vegetal
no hay alegre primavera
que no reviva en sus frutas—,
puso tal virtud en ellas,
—como al fin madre de Amor—,
que el amante que una adquiera,
será en su amor venturoso.

El Jardín como espacio central está amenazado por el león, con quien tradicionalmente se mimetiza Hércules al cubrirse con la piel del animal, después de haberlo vencido. Dado que en Calderón no es este el primer trabajo, está claro que solo después de cumplidos otros se vestirá el héroe de fiera, pero no tendrá que luchar como tal contra Gerión, ausente de la pieza. En la interpretación evemerista de Pérez de Moya, Gerión representa la alianza de tres reinos dentro de la península,

³⁹ Ver Séneca, *Herc. Oetaeus*, v. 1204.

⁴⁰ Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, 4, 11 (pp. 458-459).

de lo que podemos concluir que el hecho de que en *Fieras* se elimine el episodio indica una puesta entre paréntesis de un peligro de ese tipo. Más que de fuera, la amenaza parece surgir del mismísimo Jardín, pues el relato de Hesperia, que no remite a ningún subtexto definido⁴¹, pone el juicio de Paris en el origen de este espacio. Esto merece dos observaciones: por un lado, en la versión clásica del mito esa manzana es conocida como la manzana de la discordia, y como la que desencadena la guerra de Troya; la innovación podría estar indicando la amenaza de un conflicto bélico. Por el otro, si para Calderón el origen del Jardín está en la victoria de Venus, la diosa será también quien lo rija. La recreación calderoniana del mito, entonces, contribuye a subrayar ya sea la centralidad del Jardín ya la del amor como conflicto y discordia —así lo veíamos más arriba—, poniendo a Venus como centro de poder. Connotado queda además el hecho de que también Vesper (=Hesper), la estrella vespertina, alude a la diosa⁴². Es por este motivo que muchas de las fuentes ubican el Jardín en la península ibérica, o al norte del Monte Atlas⁴³, es decir, en la región más occidental del Mediterráneo. Calderón procede en este punto ambigualmente, pues en la I Jornada, v. 626, subraya la locación española del Jardín cuando habla de él como «Real Retiro», pero al mismo tiempo prefiere remitir a una tradición menos difundida, ubicándolo, como hemos visto, en Libia⁴⁴.

Hay un tercer trabajo que Calderón reubica, y es el de la victoria de Hércules sobre Anteo, duelo que aquí aparece integrado en el episodio de Yole. ¿Tiene algún interés ligar la figura de la madre de Anteo, una Cibeles vengativa, a la destrucción del Jardín y a la amenaza del Parnaso? Entiendo que sí, dada la naturaleza de divinidad primaria y poderosa de Cibeles, diosa de la fertilidad, fundamento de la existencia de los seres vivos y señora de los animales. Su rasgo distintivo es la maternidad. En el siglo XVIII, como es sabido, será una figura clave en la remodelación de Madrid que emprendió Carlos III: fue bajo su reinado que se levantó la emblemática Fuente de Cibeles, un designio impulsado muy especialmente por la madre del rey, Isabel de Farnesio. La fuente se

⁴¹ Ver Ruiz de Elvira, 1975, pp. 59-61.

⁴² Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, 4, 10 (p. 456); Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, t. II, pp. 148-149 (citado en Wilson, 1984, p. 230); Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. *Espéria*.

⁴³ Ver Canzyk, *Der Neue Pauly*, s. v.

⁴⁴ A esta indefinición se suma un dato curioso: en Castilla existía ya desde la Edad Media una localidad llamada Libia, la actual Herramélluri.

transformó muy pronto en distintivo de la capital del imperio, mientras la divinidad misma pasó a identificarse abiertamente con la reina madre. Así, Nicolás Fernández de Moratín llama «Católica Cibeles parmesana» a la madre de Carlos III⁴⁵, y repite la identificación en su elegía *A la reina madre Isabel de Farnesio*, vv. 274-276, donde se dirige a ella diciendo: «Grande amazona, ornato de esta sierra / Católica Cibeles parmesana / y madre de los dioses de la tierra». El tiro por elevación permite equiparar a Carlos III con Zeus, hijo de Rea, es decir Cibeles⁴⁶. Podemos imaginar que la asociación de la divinidad con la reina madre estaba ya en juego también un siglo antes.

En cuanto al segundo punto, el de las numerosas contaminaciones o hibridaciones de figuras e historias, o las novedosas relaciones entre personajes, entiendo que la selección de tres episodios (león de Nemea, Jardín de las Hespérides y Anteo) y el juego relacional al que Calderón los somete tienen por objetivo *potenciar* ciertos aspectos: Euristio, el padre de Yole en Calderón, es evidentemente un híbrido de Euristeo, quien le encarga a Hércules los doce trabajos, y Éucrito o Éurito, tradicionalmente padre de Yole y de Ífito. La contaminación reduce las dos figuras enemigas a una y acumula poder en el Euristio supérstite; la suma de poder no lo salva sin embargo de la muerte. También hay contaminación de Aqueloo —río que tradicionalmente rivalizaba con Hércules por el matrimonio con Deyanira— con Anteo, hijo de Cibeles, que es quien ahora pasa a ser pretendiente de Yole. Con esto traza además Calderón un paralelismo entre Deyanira y Yole, pues ambas tienen pretendientes a quienes Hércules tiene que vencer. Esta equiparación de las dos mujeres da más peso a Yole, que suma a esto la identificación con Onfale⁴⁷: la contaminación a la que somete Calderón a estas dos figuras —la una, reina de Lidia; la otra, esclavizada como prisionera de guerra—

⁴⁵ Ver la «Égloga del poeta A Velasco y González, famosos españoles, con motivo de haberse hecho sus efigies en la real academia de San Fernando, por mandato del Rey nuestro señor», cuyos vv. 50-55 dicen: «Que la matrona excelsa y soberana / Semíramis fortísima y robusta / Grande Isabel augusta / famosa en paz y en guerra / Católica Cibeles parmesana / y madre de los dioses de la tierra».

⁴⁶ Los textos de Nicolás Fernández de Moratín, junto con la observación de que el poeta aplica a la simbología en juego lo que Rosa Romojaro llama hipóstasis simbólica, se los debo a Rafael Gallé Cejudo, a quien le transmito en este lugar mi sincero agradecimiento.

⁴⁷ Ver las notas de Wilson, 1984, sobre Anteo, pp. 233 y ss., sobre el Parnaso y Belefonte, pp. 245 y ss., y sobre Cibeles, pp. 247 y ss.

es clave para entender el amor como instrumento de dominio femenino sobre el hombre. De entre las posibles fuentes de Calderón, solo Pérez de Moya, por lo que nos consta, presenta a Yole afeminando a Hércules. Tradicionalmente, el episodio del afeminamiento tiene lugar en la corte lidia de Onfale y es un castigo que se le impone al héroe por haber matado, en un ataque de ira, a su anfitrión Ífito, hijo de Éucrito y hermano de Yole⁴⁸. En la versión de Calderón hay un fortalecimiento de Yole quien, afeminando al héroe, venga tanto la muerte de su padre como la de su hermano. En la *Heroïda* 9 de Ovidio (vv. 123 y ss.), Deyanira, la esposa desechada, ve que la prisionera Yole, empoderada por Hércules y cubierta de oro como lo estuviera él mismo cuando servía a Onfale, domina al héroe, quien nuevamente es hecho siervo de una mujer:

*nec venit incultis captarum more capillis,
 fortunam vultu fassa decente suam
 ingreditur late lato spectabilis auro,
 qualiter in Phrygia tu quoque cultus eras;
 dat vultum populo sublimis ut Hercule victo:
 Oechaliam vivo stare parente putes [...]*⁴⁹ (vv. 125-130).

Este doble mimetismo entre vencedor y prisionero (Hércules siervo de Onfale y vencedor de Yole; Yole, aunque prisionera, *domina* de Hércules)⁵⁰ puede estar en el origen de la versión de Pérez de Moya que adopta Calderón. Y sin duda contribuye a ilustrar la complejidad de ese amor, marcado por la contradicción, que recorre la pieza, y que en este caso se propone bajo la paradoja de que quien domina, sirve, y quien sirve, domina.

Una contaminación aún más singular presenta la imagen de Hércules montado en Pegaso, cuando en el mito su jinete es Belerofonte; es este quien sobre tal cabalgadura logra vencer a la Quimera. La estrecha

⁴⁸ Cf. Canzyk, *Der Neue Pauly*, s. v.

⁴⁹ «Y no viene con los cabellos desordenados al modo de las prisioneras, manifestando su mala fortuna con un rostro conveniente. Avanza en amplio espacio, magníficamente visible por el abundante oro, así también tú te vestías en Frigia; ofrece, sublime, su faz al pueblo, como si Hércules hubiera sido vencido: pensarías que Ecalia está en pie, vivo el padre» (la traducción es mía).

⁵⁰ Según Walde (1992, p. 14), la epístola ovidiana presenta a Hércules como *amator* elegiaco, cumpliendo, en el caso de Onfale, con el tópico del *servitium amoris*. A Yole, por su parte, la caracteriza Walde como *domina* triunfante.

relación de Pegaso con las Musas queda testimoniada en la tradición mítica porque la fuente Castalia, consagrada a las diosas del Parnaso, fue abierta por una coz del caballo alado. Pérez de Moya afirma que «Bellerophon quiere decir aconsejador de sabiduría, y así menospreció como sabio el amor lujurioso con que Anthia [...] le convida»⁵¹. De Pegaso destaca el mitógrafo que haya nacido en el templo de Minerva y que sus alas simbolicen la rapidez con que se difunde la fama, dos datos que convergen en la unión de la prudencia con la buena fama. Contrariamente a esta tradición, en *Fieras* es Hércules, exaltado y falto de prudencia, quien monta a Pegaso, con lo que Calderón potencia una vez más la línea de lo contradictorio o paradójico. Es cierto que ocasionalmente Hércules es, en el mito tradicional, protector de las Musas, pero, en Calderón, este papel lo adopta un héroe que parece sobre todo un aventurero, y que además protege precisamente a las diosas a las que en el sainete se aludía ligándolas a la reina madre, en quien se unen belleza y prudencia⁵². Como ya sugerimos, el Parnaso se presenta en Calderón como un eslabón entre ambas figuras, pero al mismo tiempo el Parnaso es el lugar simbólico del poeta y de su poesía, de Calderón y de su fiesta mitológica, que en la pieza aparecen así destacados metatextualmente. ¿Puede afectar al poeta u honrar a la festejada, María Ana de Austria, el hecho de que ella aparezca compartiendo con el Hércules calderoniano la tutela del Parnaso? La pregunta encuentra respuesta, en el nivel simbólico, por el final que en el desarrollo de la acción le espera a Hércules. El héroe será sometido a las dos divinidades primarias y dominantes de la pieza, Venus y Cibeles, que la escena de cierre sugiere amalgamadas: Venus aparece tal como el mito presenta en general a Cibeles⁵³, es decir, en un carro triunfal, pero no tirado por leones, como el de la divinidad oriental, sino por prisioneros de Amor. No hay, por lo tanto, rivalidad entre Cibeles-Venus y Hércules, sino sometimiento del último.

Por lo que vemos, tanto la selección de los trabajos como las contaminaciones giran en torno al tema núcleo de la pieza, al que se entretejen con los diversos hilos de la acción. En la misma línea de los dos lemas complementarios del frontispicio, *Omnia vincit Amor* y *Fieras afemina amor*, los diferentes aspectos del amor a los que apunta la trama

⁵¹ Ver Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, p. 490.

⁵² Ver Wilson, 1984, p. 244, y más arriba, el apartado 2 de nuestro artículo.

⁵³ Wilson, en cambio, pone la imagen en relación con el emblema 105 de Alciato, donde Cupido conduce un carro tirado por leones (1984, p. 252).

remiten evidentemente al dominio femenino en el campo amoroso. Hacia el final de la pieza incluso las Musas, tradicionalmente ajenas a cualquier devaneo amoroso, se solidarizan con las Hespérides, con Yole y con Venus. El hombre, hasta el más fuerte y virtuoso, termina sometido al Amor. Así ocurre también en el *Hercules Oaeneus* de Séneca, donde Deyanira y sobre todo el aya consideran que las mujeres han sido el motivo de la perdición de Hércules (cf. vv. 358 y ss.). Las sucesivas contaminaciones, que en tanto cruzan figuras refuerzan el género femenino⁵⁴, debilitan consecuentemente a las figuras masculinas, a las que la hibridación no ayuda a potenciar; más bien las neutraliza. El señalado poder omnímmodo del Amor, sea el venusino, sea el maternal y volcánico de Cibeles (conviene observar que este último necesariamente connota la debilidad de su hijo Anteo, en lo que puede haber una alusión a lo que ocurre en la corte), está en *Fieras* encarnado en mujeres o divinidades. Más allá del control ejercido por las dos diosas primarias, también una figura como Yole, representada como una nueva Rosaura, es quien en la relación 'amorosa' toma las decisiones y termina por dominar a Hércules, afeminándolo y haciéndolo objeto de burla para sus soldados. A Hércules en cambio, como vimos más arriba, se le aplican con una mínima variación («¡Ay mísero de ti, y ¡ay infelice!», v. 572) las palabras con que empieza el monólogo del doblegado Segismundo, encerrado en su torre y lamentándose de su destino. La autocita calderoniana está anunciando ya en la primera jornada la servidumbre a la que será condenado el héroe salvador. Pero en la presentación calderoniana, el héroe antiguo no es modelo de Segismundo; todo lo contrario, los recorridos dramáticos de ambos protagonistas toman direcciones contrarias. Segismundo será rescatado de su torre por un pueblo que busca reestablecer el justo equilibrio dinástico; Hércules, en cambio, que en la segunda jornada llega a ser rey de Libia, perderá en la tercera jornada todo control sobre la acción, y terminará sometido al servicio de un poder divino que quiere castigar en él la resistencia al Amor. El paralelo está en todo caso en el Hipólito euripideo, en quien se castiga con la muerte su reticencia ante los placeres de Afrodita.

⁵⁴ Coincidimos con Vélez Sainz cuando afirma que en *Fieras* «la victoria final es absolutamente femenina» (2013, p. 13).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Qué podemos concluir y qué preguntas surgen de la selección de trabajos y de las recreaciones e innovaciones fundamentales de la obra? En primer lugar, y a pesar del juego con una geografía en general ambigua, hay una clara alusión a España («Real Retiro»), donde Hércules es tradicionalmente considerado héroe fundador⁵⁵. Pero, en segundo lugar, se trata de una España convulsionada, a la que incluso Cibeles, la Madre Tierra, ataca. Los intertextos de *La vida es sueño* permiten trazar una analogía entre este territorio, un lugar amurallado, y la torre donde está encerrado Segismundo, heredero legítimo al trono de Polonia. El paralelo puede reflejar la situación de gran control bajo la que crece el heredero al trono español, pero destacando al mismo tiempo la necesaria defensa de su derecho dinástico. Los distintos enfrentamientos o alianzas, temporarias e inestables, subrayan un alto nivel de inseguridad, discordia, amenazas y venganza, todo sujeto, sin embargo, a la aparente cordialidad, fuertemente dominadora, de Venus y de Cupido, que pretenden que Hércules, en quien ven el peligro de un nuevo ‘monstruo’, se rinda a su poder. Un tercer aspecto de peso es que la discordia tiene un origen temporal, que perdura en la acción de la pieza, a saber, la creación del Jardín de las Hespérides a partir de la manzana de la discordia del Juicio de Paris. ¿Puede establecerse aquí una analogía de base histórica, que apunte al origen de los conflictos? No tengo una respuesta, solo la certeza de que la elección calderoniana tiene que ser deliberada. En cuarto lugar, quienes aparentemente están vencidos, como Yole, dominan al vencedor. No se trata aquí de hacer conjeturas, sino solo de señalar la amenaza que podría estar implícita en un giro político inesperado. A esto se suma, en quinto lugar, la originalidad de un Hércules enemigo de las mujeres. A diferencia de Grönnagel, quien sostiene que el salvajismo del héroe es contramodelo del ideal cortesano, considero que lo que la obra ofrece en clave simbólica parte de aquello que señalaríamos en Propertio: si hay resistencia femenina, el héroe opera sin miramientos. Pero Calderón, que, al igual que Ovidio o Séneca, le otorga un rol clave a la figura materna —en los dos poetas latinos la posición la ocupa la madrastra Juno—, agrega a esta representación clásica una

⁵⁵ Para Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, t. II, p. 61 (Libro II, cap. 1, pp. 65 y ss.), el Hércules más importante es el líbico, que «es el que vino a España», y el que separó África de Europa con las columnas de Hércules.

vuelta de tuerca personal, ya que ese héroe violento acaba sometido al poder de una Venus-madre que recrea en su última aparición el poder iconográfico de Cibele, y que está dispuesta a vengarse de quien se rebela contra su poder.

Las evidencias analizadas, el juego de reflejos, simbiosis y contrastes, y el abanico de sugerencias y posibles asociaciones a que somete Calderón el material mítico, ofrecen una buena base para múltiples interpretaciones. Sería reduccionista limitar a una sola lectura la figura de Hércules, que ya al inicio de estas páginas señalamos como ambivalente, o las demás figuras de la pieza. Sí podemos constatar, sin embargo, que la dualidad masculino-femenino en la que el autor presenta al héroe fundador, quien en la pieza se debate entre un extremo y otro de esa oposición, puede servir como clave hermenéutica de la situación contemporánea en España. Y el hecho de que Calderón presente a ese Hércules multifacético, prisma de refracción de distintos personajes y circunstancias de la política contemporánea, como un nuevo Belerofonte, muy cercano a las Musas, tal vez aluda al papel no claramente definido que escritores y poetas pueden asumir, en su vínculo con el poder, en la superación de hostilidades⁵⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: cum comentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura omnia dubiaque illustrantur: per Claudium Minoem Diuionensem*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1577.
- ALLEN, Don Cameron, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Press, 1970.
- ARELLANO, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 53-77.
- BRAIN, Cecilia, «La libertad de expresión en las comedias mitológicas cortesanas: *Fieras afemina amor* y *Fineza contra fineza*», *Bulletin of the Comediantes*, 66.2, 2014, pp. 161-173.

⁵⁶ Agradezco a Tatiana Alvarado Teodorika la atenta lectura que le dedicó a mi artículo.

- Brill's *New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, Leiden, Brill, 2005.
- BURKERT, Walter, «Heracles and the Master of Animals» en *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 78-98.
- BURKERT, Walter, *La religion grecque: à l'époque archaïque et classique*, Paris, Picard, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- CANCIK, Hubert, *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, Metzler, 1996-2003.
- CLAVERÍA, Carlos, «Introducción», en Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 13-41.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006 [1611].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, y FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras de don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas, 1944.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- GREER, Margaret Rich, «General Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 1-187.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- GRÜNNAGEL, Christian, «Hércules y el Calderón de *senectute*: la fiesta mitológica *Fieras afemina amor* (1671)», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2017, pp. 266-278.
- KAMEN, Henry, *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, «La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)», *Hispanófila*, 169, 2013, pp. 3-17.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*, München, Wilhelm Fink, 1978.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- O'CONNOR, Thomas Austin, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, Texas, Trinity University Press, 1988.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995 [1585].
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.

- SEEWALD, Martin, *Lucan 9, 1-604: ein Kommentar*, tesis doctoral, Göttingen, Universität Göttingen, 2002.
- SERÉS, Guillermo, «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 397-421.
- SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, Harper & Row Publishers, 1961.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en *XXIV y XXV Jornadas del teatro del Siglo de Oro. «In memoriam» Ricard Salvat*, ed. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 237-256.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «El rey-sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la Loa a *Fieras afemina amor*», *Anuario Calderoniano*, extra 1, 2013, pp. 275-294.
- VITORIA, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Juan de Ariztia, 1737, 3 vols.
- WALDE, Christine, *Hercules labor. Studien zum pseudosenecanischen Hercules Oetaeus*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.
- WILSON, Edward M., «Notes on the Play», en Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984, pp. 223-254.