

## LLENAR CON SUS CLÁUSULAS EL VIENTO: *FIERAS AFEMINA AMOR*, JORNADA PRIMERA

Este estudio sobre Calderón no contiene juicios, evaluaciones literarias ni conclusiones; intenta, imponiéndose a sí mismo un método, seguir de alguna manera el proceso creativo de la obra. Cuando se dice: "Calderón hace esto... dice lo otro", no indica nunca que se refiere a la obra de Calderón en su conjunto, sino exclusivamente a Calderón en *Fieras afemina amor*.

La advertencia no impide de ninguna manera que alguna afirmación se pueda hacer aplicándola a otra obra de Calderón, a menos que se considere siempre que toda afirmación tendrá detrás de sí, para respaldarla, un método. De alguna manera, el método trata de ser no objetivo ni subjetivo, sino textual. No objetivo en la medida en que se interprete esta palabra como una proyección sobre criterios establecidos o como una relación perpetua de la obra con presupuestos predeterminados. No subjetivo en la medida en que esta palabra esconde todo tipo de caprichos autobiográficos. Textual en cuanto se busca encontrar en qué medida el lenguaje por sí mismo se ha construido: la construcción de este lenguaje en el momento de construirse\*.

### UNIDAD 1

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Existe una cierta violencia en el cambio del verbo *huir*, de *huir de* a simplemente *huir* como verbo transitivo. La violencia desaparecería con una simple coma, la cual convertiría toda la construcción en una construcción elíptica.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Aparece el primer término de un inmenso engranaje simbólico que recorrerá toda la obra: *la fiera*. La fiera, aquí no identificada, se opone al guarda de los jardines. El guarda tampoco es identificado. Más adelante sabremos que entre la fiera y el guarda se interpone alguien que es guarda y fiera a la vez. Aquí

\* Para facilitar la lectura de este estudio, damos, en un apéndice, el texto completo de la primera jornada; corresponde a *BAE*, t. 9, pp. 532-538. Los números entre corchetes indican las unidades.

León es una fiera, el dragón es un guarda, y Hércules se presentará en su oportunidad. 2) La escena, como espacio, como elemento formal de este texto, se presenta simbólicamente opuesta a los cuatro puntos enunciados, y al mismo tiempo se integra a una jerarquía simbólica-espacial que se volverá clara más adelante.

c. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO—Los cuatro lugares enunciados designan cuatro puntos que, en cierta manera, se oponen, ya verticalmente, ya horizontalmente, dejando un punto central: la escena. La escena no es bosque opuesto a llano, no es monte opuesto a ribera; está vacía, la ocupan las Hespérides y vuelve a quedar vacía. Ésta es una correlación, para utilizar la terminología de D. ALONSO (y Boussoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951), y aún más, una correlación cuatrimembre, casi idéntica a la encontrada por él en *La púrpura de la rosa*. Allá los elementos son bosque, valle, monte, llano; aquí son bosque, llano, monte, ribera (¿ribera y valle se equivalen?). Para D. Alonso aquélla es una clara correlación "identificativa" (en la cual los términos son casi intercambiables entre sí). Más adelante (*op. cit.*, p. 150), D. Alonso dice: "Observemos, en fin, que en los autos predomina, casi exclusivamente, la correlación con pluralidad básica, es decir, por diferenciación específica dentro de un género común. Quizá es ésta la única diferencia fundamental con las comedias mitológicas, pues en éstas predomina la correlación identificativa, aunque no exclusivamente". A lo largo de su estudio, D. Alonso señala con claridad que una correlación puede ser identificativa desde el punto de vista literario, pero especificativa si se la ve desde el punto de vista dramático. La distinción entre ambos puntos de vista no es clara (sería un poco más clara pero aún más dudosa si decimos que el punto de vista dramático es el punto de vista psicológico, como él lo insinúa (*ibid.*, p. 124)).

Si la psicología fuera el apoyo para una distinción aquí, entre correlación identificativa y especificativa, la correlación sería evidentemente identificativa, ya que nos encontramos en el inicio de la obra y, más aún, los parlamentos están atribuidos a voces. Sin embargo desde el punto de vista espacial-escénico hay una correlación que *no* hace intercambiables estos espacios: bastaría para probarlo la similitud entre *Fieras afemina amor* (1670) y *La púrpura de la rosa* (1660), a la cual le podríamos agregar una correlación trimembre que aparece en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) citada por D. Alonso (*ibid.*, p. 132): ¡Al monte! ¡Al llano! ¡Al puerto! Pero el contenido semántico de los cuatro términos no es un azar en las oposiciones: hay, por así decirlo, *semas* de bosque y llano que se oponen, hay *semas* de monte y ribera que se oponen (me atrevería a decir que el sema de la altura no es impertinente).

El código simbólico viene a probar definitivamente que esta co-

rrelación es, en su conjunto, una unidad que forma algo así como los puntos cardinales; especificativa: los cuatro términos constituyen una "diferenciación específica" de un género común, el lugar, que se opone a otro género, la escena.

d. CÓDIGO CULTURAL—*Pastores* remite, connotativamente, a un ambiente cultural determinado; la connotación no es histórica, ni anecdótica (en el sentido de argumento) sino literaria, textual: las novelas pastoriles.

#### UNIDAD 2

a. CÓDIGO CULTURAL—1) Hesperia habla en tercera persona de sí misma. El cambio de persona gramatical da a la frase un carácter proverbial. Si éste no es un proverbio auténtico, lo es, sin duda alguna, formalmente (en L. MARTÍNEZ KLEISER, *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953, se encuentran estos dos refranes: quien más mira, menos ve; con quien tropieza en una lenteja, no tengas tratos ni cuentas).—2) Connotativamente la actitud de Hesperia remite a la actitud de la mujer de Lot y su "mirada hacia atrás". Aquí la timidez parece ser la causa de la caída; allá la curiosidad es la causa de la estupefacción; en ambas parece ser la violación de un orden: voltear para ver el peligro. Lo mismo que sucede, justamente, con Orfeo.

b. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO—La sombra, detrás o adelante, equivale a una cueva.

c. CÓDIGO SEMÁNTICO—La timidez provoca la caída y a su vez la timidez es la explicación de que Hesperia sea la última de las hermanas en huir: aquí se expresa ya la atracción de Hesperia por las fieras. Es precisamente Hesperia la que se enamora de Hércules, la otra fiera.

#### UNIDAD 3

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) De una manera muy indirecta se da aquí el segundo término del engranaje simbólico en el cual Hércules primero se convertirá en fiera y luego en mujer.—2) Nombrando a África, Hércules se sitúa inmediatamente como un extranjero, es decir, como un bárbaro.

b. CÓDIGO CULTURAL—Por todos los datos que tenemos, no veo otra posibilidad que considerar el encuentro de Hércules y león como fortuito. Pero, de acuerdo con la mitología, el león Nemeo es el primer trabajo que Euristeo le encomienda a Hércules. Calderón no hace aquí caso de la mitología, y a la causalidad precisa de esta muerte sustituye una simple casualidad.

## UNIDAD 4

- a. CÓDIGO SEMÁNTICO—La primera imagen que tenemos de Licas está basada en los contrarios. El otro miedo es en realidad dos miedos: un miedo que hace huir, que posibilita la huida; y otro que podríamos llamar tímido (el de Hesperia). El miedo de Licas es inmovilizador. En la unidad 2, Hesperia se distingue netamente de Egle y Verusa. En esta unidad Licas se distingue de las tres; pero al mismo tiempo, en oposición a Hércules, se identifica con ellas.
- b. CÓDIGO CULTURAL—Licas se define como gracioso, se tipifica.

## UNIDAD 5

- a. CÓDIGO SEMÁNTICO—Varias palabras en esta unidad sugieren que nos encontramos aquí en una doble vertiente. La primera es físicamente evidente y así *bruto*, *tirano*, *escándalos* designan la animalidad, el dominio y los rugidos respectivamente. Pero al mismo tiempo ciertos semas de estas palabras indican una dimensión moral en la pelea.
- b. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Los dos niveles expresados por el código semántico no sólo se concretizan sino que se intercambian, se cruzan (como un cruce biológico) en los vs. 17 y 18.—2) Los vs. 17 y 18, retóricamente, podrían clasificarse como una metonimia: la proximidad física de los elementos (manos-dientes) invierte los atributos verbales. Considerados separadamente se pueden ver como dos metáforas perfectamente simétricas.

La violencia física que se desarrolla en esta unidad acarrea una violencia simbólica muy fuerte gracias a un recurso lingüístico. Es decir, el recurso lingüístico no es sino el rompimiento de una solidaridad entre los archilexemas (empleo la terminología de E. Coseriu): así como *talar* expresa una solidaridad léxica con "cortar" y con "árbol", así como *ladrar* expresa una solidaridad léxica con "perro", así *morder* expresa una solidaridad léxica con *dientes*. El vacío léxico que deja el cambio se llena con una hipérbole: los dientes del león no van a moler las manos de Hércules, las van a demoler. Pero la violencia no se detiene ahí: las manos de Hércules no sólo se convierten en dientes, no sólo muerden sino que muerden dientes.—3) La inversión cumple de esta manera una función clarísima desde el punto de vista simbólico: la fiera por excelencia transmite, al morir, su esencia misma. Esta lucha a muerte es como un acto amoroso, es una transfiguración, una comunión perfecta. Hércules es ahora, porque lo hemos visto, una verdadera fiera.—4) En esta unidad aparece el primer término de otra cadena simbólica fundamental en la obra: la Fama. El último motivo de la muerte del león no es Hércules mismo como ser humano, sino todo lo que se ha dicho de él, es decir, su fama. La fama de Hércules es

un discurso, en el sentido lingüístico estricto, es todo aquello que sus acciones provocan como discurso dicho por los otros; y, al mismo tiempo, como discurso ya existente, nos remite a una historia que hasta ahora no conocemos pero que Hércules mismo se encargará de revelarnos (véase unidad 7)<sup>1</sup>.

c. CÓDIGO CULTURAL—1) El vocativo del verso 13 indica un discurso codificado: no es un discurso verosímil el que seguirá, es un discurso ya inmerso en convenciones retóricas, teatrales, literarias.—2) Formalmente, el verso 16 es una anomalía en la versificación: se incrusta en medio del octavo par de versos pareados; pero al mismo tiempo rima consonánticamente con la novena pareja, lo cual forma justamente un cruce perfecto, ya que el verso 17 rima con el 15 y el 18 con el 16 y el 19. Esta anomalía no se repetirá.

d. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—1) Las rimas en esta unidad poseen el siguiente esquema:

x—A, v. 13	B—C, v. 18
x—B—A, v. 14	d—C, v. 19
B, v. 15	d—F, v. 20
b—C, v. 16 (intruso)	c
C—B, v. 17	F, v. 21 (unidad 6)

Lo interesante en el esquema es ver cómo se encuentran unidos todos los versos gracias a rimas internas. Sin éstas los versos quedarían separados en parejas de pareados. Las rimas B aparecen cinco veces (una con rima asonante b) y también las rimas C (con una rima asonante c). Ambas forman el núcleo de la unidad<sup>2</sup>.—2) Los versos 17 y 18 tienen un equilibrio fonético admirable: aparte de los pronombres iniciales (Tú, v. 17, Yo, v. 18), los dos versos son casi idénticos; poseen exactamente las mismas consonantes y las mismas vocales. Los únicos residuos —además de los pronombres— son dos consonantes líquidas intercambiables gracias a una metátesis: *l* en el v. 17, *r* en el 18.

<sup>1</sup> Los dos niveles que semánticamente postulan palabras como "bruto", "tiranos", "escándalos" no quedan de ninguna manera en el aire; primero, provocan un cruce biológico (vs. 17 y 18) y de esta manera quedan articulados ambiguamente en este código: así como las manos, por metátesis, adquieren cualidades de dientes (fiera), los dientes, por hipérbole, adquieren cualidades de manos (humanas); y así como un bruto rey (fiera) puede provocar escándalos (morales), Hércules (un humano) puede matar como fiero. Pero si aquí Hércules se vuelve biológicamente una fiero, eso no significa que antes no lo fuera: lo que sucede es que antes lo era por su Fama, por un discurso extranjero a él.

<sup>2</sup> Rimadas asonantes x: Bruto (v. 13) y cuyos (v. 14); rimadas A: montes (v. 13), horizontes (v. 14); rimadas B: africanos (v. 14), tiranos (v. 15), escándalos (v. 16), manos (vs. 17, 18); rimadas C: intentes (v. 16), dientes (vs. 17, 18), valientes (v. 19), muere (v. 20); rimadas asonantes d: menos (v. 19), hechos (v. 20) y consonantes F: resuelta (v. 19), suelta (v. 20).

## UNIDAD 6

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Del verso 22 al 27 esta unidad pone en funcionamiento una serie de encabalgamientos que serán “equilibrados” por los versos 28 a 31 con rimas en “eco”. La reconstrucción lineal del parlamento de Hércules nos revelaría que se encuentran tejidas en él varias frases “comprimidas” hasta la agramaticalidad: por ejemplo, el verso 26 continúa gramaticalmente hasta la mitad del verso 29. Ésta es la manera “hercúlea” de hablar: las frases, en su entreveramiento, parecen “mimetizar” la imagen de León tal y como Hércules lo ha dejado después de la pelea. El parlamento de Hércules es un parlamento “desquijarado”: le falta la quijada, le falta una mitad de la boca que lo haría gramatical.

Licas, en su segundo parlamento, define ese discurso como “hercúleo”. Pero hay un detalle más: Licas atribuye a su propia creación lingüística el poder de Hércules; inventa la palabra “desquijarado”, pero él no piensa que ése sea poder suyo. El segundo discurso “hercúleo” tiene dos direcciones: la agramaticalidad y la creación pura, que son en el fondo la misma cosa. Quien seguirá a todo lo largo de la obra hablando “hercúleamente” será Licas y no Hércules, pero esto se debe al grado de distancia que Calderón hace que Licas adopte; es la distancia del comentario: Licas es nuestro *metalinguaje*. Licas comenta no sólo los “semas” (las acciones o las actitudes), sobre todo comenta las maneras y las formas de hablar.<sup>3</sup>

b. CÓDIGO TEATRAL—Quizá esta unidad sea ejemplar para iniciar una tentativa de definir lo que podrían ser los parlamentos teatrales: serían aquéllos que, al describir un hecho que *hemos visto*, nos dicen en realidad lo que deberíamos haber visto para los fines de la verosimilitud; esto quiere decir que todo lo que Hércules narra lo narra porque no lo hemos visto a pesar de que luchó contra el león en escena.

Un parlamento teatral sería aquél en el cual el contenido semántico de las frases se confunde con su contenido teatral, es decir, paradójicamente, que no coinciden: se confunden pero no coinciden. Sí, en efecto, porque Hércules tiene que corroborar lo que él *actuó* (teatralmente) con frases que digan lo que él *hizo* (verosimilmente): confusión; y al mismo tiempo, tiene que separarse temporalmente de lo que hizo para que, a la inversa, podamos reconstituir lo que actuó.

c. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) La simbiosis entre Hércules y el león que se daba en la unidad anterior, viene aquí a reforzarse, a afianzarse:

<sup>3</sup> En el *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Española* de Corominas se atestigua la existencia de *Desquijarar* en *La ilustre fregona*. “Desquijarado” ¿es hablar hercúleamente o fregonamente?

la ordenación (caótica) de las frases de Hércules muestran el grado al que llegó la compenetración entre Hércules y su enemigo; literalmente se "tejieron" uno en el otro: "de sus mismas presas armado contra él..." La palabra clave es "presas": 'cosa apresada', 'garra', 'mano', 'colmillo'... Hércules mordió con sus manos los dientes del león y se dio la metamorfosis: sus manos se convirtieron en 'presas', colmillos. Al mismo tiempo, el león había intentado demoler con sus dientes las manos de Hércules: éste, al vencer, al transformarse en fiera, se arma con sus "mismas presas"; las manos de Hércules se convierten en *dientes*, en colmillos; al mismo tiempo, otra vez, que al león sólo le quedan sus garras. Es lógico entonces que el destino simbólico del león fuera el de ser "desquijarado"<sup>4</sup>.— 2) ... "o mal, o nunca, o tarde..." ¿Qué es "ofender mal"? ¿Qué es "nunca ofender"? ¿Qué es "ofender tarde"? Los misteriosos adverbios que Calderón pone en boca de Hércules parecen resumir *cronológicamente* (en historia) lo que antes se había definido *topológicamente* (en la escena); ofender mal, el león podrá mal ofender a Licas por su estado, pero al mismo tiempo por su símbolo: ¿qué podrá hacer si la fiera es ahora su amo?

#### UNIDAD 7

a. CÓDIGO CULTURAL—1) Los trabajos de Hércules son presentados en desorden y no completos; pero al mismo tiempo la historia se aferra a una verosimilitud cronológica al comenzar por la cuna, como si quisiera decir que si la historia comienza en la cuna, el orden de los demás elementos no importa. Calderón va, de nuevo, como previsto, contra la mitología, la mitología considerada como una historia, como un código.—2) Hay en esta unidad una evidente alusión al amor cortesano y a toda la terminología literaria que lo expresa: fama, galas, dama.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) La estrella representa simbólicamente el destino, desde el punto de vista cristiano. La estrella se opone al oráculo, éste sí propiamente griego. Pero el oráculo no aparece aquí sino en forma indirecta.—2) Estrictamente, lo que hace Hércules en los dos versos finales (44 y 45) de esta unidad corresponde a un mecanismo contrario al que permite la aparición de los símbolos. Es decir, el mecanismo de la epifanía de algo inefable en un objeto concreto mucho más estrecho que la entidad representada. Aquí, en cambio, es la encarnación de lo concreto (la dama) en una enti-

<sup>4</sup> Esa transformación es la que simbólicamente hace a Hércules *presa* de su destino: Hércules se apropia físicamente de "presas", pero en su destino se vuelve a su vez una presa. Hércules será a partir de este momento "las garras de su Dama": en efecto, esta dama es curiosa como que le gustan las galas de Hércules, es decir, la piel del león desollado.

dad mucho más abstracta e inabarcable (la fama) lo que se nos presenta: es la Dama la que logra aparecer gracias al cuerpo de la Fama. Y como es justamente la Fama la que lo obliga a hacer todo, Hércules, de alguna manera, es prisionero de su cronología, de su historia. Pero si la Fama es aquello posterior a un hecho, Hércules es prisionero no sólo de su historia sino del discurso, de lo dicho antes de que él naciera: de su oráculo<sup>5</sup>.—3) "Galas": esa sola palabra sirve para otorgarle a la piel su carácter simbólico y a Hércules su carácter de *caballero* (un caballero que violenta el contenido de la palabra). La piel es, pues, aquello que hace ostentosa la Fama: es una *affichage*, un anuncio, un pregón, es una gala. Culturalmente, por connotación, vimos que en esta unidad existen alusiones literarias: pensemos en los romances moriscos de Lope, pensemos que en ninguno de ellos deja de aparecer el simbolismo de las galas y las divisas. Pero este anuncio ostentoso posee dos niveles que son importantísimos: como símbolo es una gala y a través de él aparece la Fama de Hércules. Pero si nos detenemos en este símbolo, veremos que el símbolo de la piel es tal sólo desde la perspectiva de Hércules. Desde cualquier otra perspectiva la piel destruye todo simbolismo: la piel es un signo (y ya no símbolo) de fiereza. Hércules es una fiera, sin su Fama o con ella.

#### UNIDAD 8

a. CÓDIGO CULTURAL—1) El universo literario ya latente en el parlamento de Hércules aparece en la primera línea de esta unidad: el escudero. Alusión deliberada o no, el Quijote se asoma connotativamente no sólo por el "andantes escuderos" sino por el tono irónico que Licas emplea para designarlos: la ligereza actual de los andantes escuderos no es ligereza sino miedo.—2) La alusión, incluso comparativa, a lo postizo confirma el *affichage* de una fama; al vestirse Hércules de león hará casi un travestismo. Y justamente este travestí será el objeto por destruir en la comedia. O bien una fiera verdaderamente fiera destruirá a Hércules volviéndolo fiera verdaderamente postiza; o un proceso contrario a éste hará que Hércules deje de ser fiera.

<sup>5</sup> Evidentemente, el mecanismo empleado por Hércules es esencialmente individualista; haciendo aparecer a su Dama en su Fama, conserva íntegra su personalidad. Cada acto es realizado para crear Historias (para que los otros hablen de él), pero la piel en este caso parece representar el punto culminante, ya que antes su Fama lo identificaba como Hércules y ahora bastará verlo para identificarlo, si no como Hércules, por lo menos como fiera. Así pues en esta unidad encontramos el cuarto término de la metamorfosis y el tercer término de la cadena simbólica que concierne a la Fama.



## UNIDAD 9

*a. CÓDIGO CULTURAL*—En la unidad 4 Licas se había definido como un tipo: el gracioso. Aquí esa autodefinición se confirma; la sugerencia de hacerse dar las gracias como si él hubiera sido también defensor de la tropa bella no hace sino colocarlo en el nivel inferior de criado. Licas no es hipócrita, ni estúpido: se acerca simplemente a la ausencia de psicología. Su función es de contraste: mientras Hércules desarrolla un código cultural y simbólico muy fuerte, y cumple con destinos y metamorfosis, Licas sencilla e indispensablemente hace caminar la anécdota. A través del contraste Licas aplana, debilita, extrae todo el contenido simbólico con que están cargados los parlamentos de Hércules para que la historia continúe. Licas establece las relaciones anecdóticas, físicas, espaciales: él ve la tropa, él ve el palacio, él forma el enlace entre Hércules y todo aquello que no es simbólico.

*b. CÓDIGO SIMBÓLICO*—Por contraste, resalta la postura de Hércules como defensor de las Hespérides; pero esto desde la perspectiva del lector (espectador) no desde la de Hércules.

## UNIDAD 10

*a. CÓDIGO SIMBÓLICO*—1) Los actos tautológicos de Hércules no hacen sino confirmar que él, utilizando el vocabulario cortesano, no es sino lo opuesto a un caballero, y más aún, es el anticaballero. Por deducción, su dama es la antidama: es decir, no es la dama ante la cual hay que ser vencidos primero para vencer después, no es la dama que provoca amor, deseo. La dama de Hércules le destruye todo deseo, todo amor, lo confina en su propia individualidad; los únicos momentos en los cuales Hércules supera esta individualidad parecen ser los momentos en que está presente la muerte; ¿es lo mismo el amor que la muerte?

Tautológicamente la Dama de Hércules no existe en el momento de sus hazañas, ella existe después: la Dama de Hércules nace con sus hazañas porque ella es la historia —el discurso— la fama en boca de otros. Ya vimos en la unidad 7 cómo la piel es también lo contrario de lo que parece, es decir, un anti-símbolo.—2) Licas opone a la tautología simbólica de Hércules una tautología de significado plano: el eslabón consiste en la reproducción de una forma y no en la alusión a un contenido. La literalidad de Licas no le impide crear figuras que son en sí mismas originales: sin embargo la originalidad de Licas viene de la unidad 6. Él no es Hércules pero él puede hablar como Hércules, hercúleamente: él puede inventar palabras y recrearlas. Y de esta manera crea ambientes lingüísticos, es decir, Licas pone en funcionamiento universos de discurso que son importantes para la obra.

## UNIDAD II

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Esta unidad es el complemento narrativo (desplegado en pasado aunque Licas use el presente) de la unidad 6. La pregunta de Licas es retórica y como tal tendrá una respuesta: "Ya lo dije...", responde Hércules. Al mismo tiempo el paréntesis establece un "aparte" no teatral (para el aparte teatral véase la unidad 51), sino del código simbólico: el deseo de Licas de no meterse "a discurrir para qué efeto" lo llamó Euristeo representa en realidad una obligación textual de Licas; no puede meterse a eso porque la moral del texto se lo impide, en vista de que el despliegue simbólico y narrativo tiene que irse dosificando<sup>6</sup>.

La alusión a Atlante inicia un subcódigo simbólico que termina en la unidad 40 (pero que se continuará a lo largo de la obra como código central)<sup>7</sup>.

Este subcódigo tiene el primer marco aquí: es un marco geográfico ("ese gigante monte" que abarca todo, incluso los términos de todo su simbolismo o de toda su perspectiva)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Más adelante se verá cómo mucho antes de terminar la jornada la historia (el tema) es presentado en su totalidad para dar paso a la narración, a la anécdota, o ejemplificación del tema. Si Licas se metiera a discurrir, violaría con el orden impuesto a la jornada porque daría elementos de la anécdota, de la narración, y por lo tanto evitaría el confrontamiento importantísimo de Euristeo-Hércules-Yole, que es el que determinará toda la sucesión de las otras dos jornadas. En este sentido esta "excusa" moral pertenece también al código narrativo-anecdótico: es el primer signo de un suspenso.

<sup>7</sup> Veremos cómo un código simbólico solar-cósmico se agota en esta primera jornada, dando paso a otros códigos simbólicos; uno de los principales es éste, aquí un sub-código, el código que podríamos llamar de la trinidad edénica: todo el simbolismo alrededor de las tres Hespérides y del árbol con manzanas de oro cuidado por un dragón-serpiente. En esta jornada este subcódigo tiene una figura *en abîme*, con una perspectiva infinita, con un solo punto de fuga en el sentido estricto, tal y como lo usa PANOFSKY en *La perspectiva como forma simbólica*.

<sup>8</sup> El segundo marco (la segunda caja o *boîte* de este abismo, de este *trompe l'oeil*) es la narración que hace Hesperia a Hércules de su historia y la de sus hermanas: ahí Atlante aparece como el tío de ellas, y como su guardián, su tutor (véase unidad 39). Ahora bien, el simbolismo se sigue profundizando (planamente, repito) en una "falsa profundidad" cuando sabemos que Atlante fue el creador de la manzana de oro (el que plantó ese árbol, que será causa de todas las desgracias de Hércules, pero ya no simbólicamente sino sexualmente. De ahí que Hércules (tercer marco) cuando comienza a oír de los hombres que se han acercado al árbol para ser felices en el amor, detenga el discurso. Cuando detiene el discurso lo único que hace es negarse a seguir aceptando el simbolismo de la Historia (porque su materialidad lo abruma; en efecto, la historia que cuenta Hesperia es discursiva, larguísima —la más larga de toda la obra—, tanto que prefigura con su "peso" el engaño que Atlante mismo hace a Hércules dejándolo con la tarea de cargar la tierra). El cuarto marco consiste en la alusión al Parnaso; ahí regresará Hércules

## UNIDAD 12

*a. CÓDIGO SIMBÓLICO—1)* La cadena simbólica de Fiera se encuentra aquí de una manera explícita con otra cadena simbólica: el Amor. Hércules en esta unidad rechaza todo tipo de visión y todo tipo de audición que esté conectado con la mujer. Es decir, niega todo tipo de amor porque niega todo tipo de conocimiento: no quiere ver, no quiere oír, y entre estos dos verbos y el verbo *aborrecer* establece una causalidad inherente.—2) El parlamento de Licas, a través de la ironía, introduce la confirmación de un código cultural (el del amor cortés) pero al mismo tiempo lo invierte: las damas son aquí las fieras, las damas son aquí horrores. La corte amorosa, históricamente al menos, se opone al concepto de hermosura considerada como su contrario mismo; la corte amorosa se opone también a las aventuras en el sentido en que las aventuras no constituyen en sí un buen gusto. Por lo menos en lo tipificado del amor cortesano. Contra la verosimilitud, Licas se empeña en conservar en el texto el código cultural cortesano-caballeresco.

*b. CÓDIGO CULTURAL—*Aparece de nuevo la alusión al amor cortesano-caballeresco.

## UNIDAD 13

*a. CÓDIGO CULTURAL—*Hércules se comporta como amo, definiendo perfectamente su posición aventajada con respecto a Licas. Pero al mismo tiempo rehúsa que Licas maneje las ideas y combine los códigos (o, desde un punto de vista semántico, que revuelva los universos de discurso). Hércules es un personaje anti-teatral en su relación con Licas, mientras que éste construye las relaciones teatrales-argumentales de la acción.

## UNIDAD 14

*a. CÓDIGO CULTURAL—*De nuevo Licas cumple con la función denotativa desde un punto de vista teatral: él es quien denota, nombra los objetos de la escena, les da su dimensión física y su orden espacial. Teatralmente, Licas es un elemento fundamental porque establece el nivel denotativo de las cosas sobre el cual o se construye el edificio simbólico o se elimina<sup>9</sup>.

para recoger a Pegaso y vencer al dragón (véase jornada III): Hércules regresará físicamente al Monte Atlante de donde salió, y con eso regresará al primer marco (lo que prueba que todo era "plano").

<sup>9</sup> Son pocos, poquísimos, los elementos que nos permitirían fundar una psicología de personajes (pero no un argumento; el encadenamiento argumental no lo hemos colocado como un código pero sí existe: hay una continuidad narrativa). Pero por ciertos matices podemos en cambio especificar las funciones de las personas, no como entidades psicológicas sino como funciones

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—Lo que después será un símbolo pleno, aparece aquí como una simple imagen.

#### UNIDAD 15

CÓDIGO ESPACIAL-TEATRAL (cf. unidad 1)—Aquí la relación espacial del escenario se vuelve clara. En la unidad I su relación era de exclusión: era la escena como lugar esencialmente teatral. En esta descripción descubrimos que la escena se encuentra en una relación precisa de verticalidad con el palacio:

árbol  
jardín  
palacio  
escena

La relación espacial así expresada es importante, porque en la medida en que la escena es la escena el tiempo no aparece. La escena, denotándose a sí misma, destruye la concepción temporal. Pero también constriñe el simbolismo a un área neutra, libre, imparcial. Cuando la escena deja de ser este espacio en sí, entonces estalla: el símbolo no se contiene en un lugar cerrado<sup>10</sup>.

#### UNIDAD 16

a. CÓDIGO CULTURAL—Los personajes hacen aquí la descripción ordenada del espacio, de abajo hacia arriba. Licas da los pies para que Hércules elabore descripciones simbólicas de la imagen; los parlamentos de Licas y Hércules contrastan cada vez más, hasta que Licas introduce de repente uno de los sentidos que Hércules no se atrevería a introducir: el gusto. Hasta ahora encontramos la vista en oposición al gusto; más adelante se incluirá el oído junto a la

puramente teatrales o como instrumentos para corporeizar los códigos. De ninguna manera Hércules se puede igualar a un personaje teatral como el Alma, como el Cuerpo, como el Entendimiento, todos ellos incluidos en los Autos sacramentales, porque la relación simbólica es distinta; pero también porque todo lo que en los Autos hay de psicología es algo que sobra (no que carece de función), mientras que aquí lo psicológico es una carencia. En ambos los elementos psicológicos son parciales; y por lo tanto desde un punto de vista simbólico un Auto es la representación de una Epifanía, mientras que *Fieras afemina amor* sería la representación de todo aquello que impide una Epifanía.

<sup>10</sup> Como este análisis se concreta a la primera jornada, reproduzco aquí las acotaciones iniciales de la tercera jornada: "Para empezar la 3ª jornada, no sólo se contuvo el Coliseo, como hasta aquí, en limitados foros; pero abriéndose el seno, se dilató hasta dar con el último centro de su muro, y con ser tan grande la distancia, aún la hizo mayor la perspectiva". Es aquí donde aparece el jardín citado en esta unidad 15 de la 1ª jornada, estamos por fin dentro de él.

vista; éstos serán los dos sentidos por los cuales el conocimiento se transmite.

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Toda la unidad está bordada con una compleja estructura de rimas internas tanto asonantes como consonantes, aparte de las aliteraciones y simples repeticiones de palabras.

c. CÓDIGO SEMÁNTICO—Las definiciones de la palabra *pensil* (*Diccionario de la Academia, Corominas*) coinciden en un sema: jardín. Para la Academia es un jardín delicioso; para Corominas es un jardín colgante, *suspenseo*. Licas parece metaforizar y pluralizar el objeto "árbol", mientras denota y singulariza al "jardín". Hércules actúa de manera contraria: denota y singulariza al "árbol", pero metaforiza (¿pero es una metáfora?) y pluraliza al "jardín". Este último busca realzar el producto: las manzanas, las cuales no necesitan ser metaforizadas porque son en sí una metáfora.

d. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Lo que salta y supera la vista en esta unidad es la descripción eminentemente platónica que hace Hércules del palacio. Los jaspes y bronces son espejos de otro espejo (el Sol), implicando la conclusión de que el sol es reflejo a su vez de otra entidad. Es una descripción ideal en todos los sentidos de la palabra. El primer sentido (coloquial) nos diría que esta descripción tiene todos los elementos para concluir que la visión de Hércules es religiosa, pero no mística. El primer epíteto parece global: "Sacra esfera". No sólo el adjetivo resultaría superfluo por lo denotativo, sino que la unión parece redundante: la esfera, como arquitectura, es la forma eminente de la divinidad, o simplemente de lo sacro. Pero más aún, no sólo vemos los distintos estadios de la manifestación de una Idea, sino que también asistimos al efecto que esta Idea Original produce en Hércules: una misma cualidad —la del deslumbramiento— produce dos efectos contrarios, la ceguera y el alumbramiento<sup>11</sup>.—2) La cadena simbólica del amor la encontramos pues en esta unidad. Hércules tiene aquí, frente a sí, la Verdad, pero esto constituye un acto exclusivamente intelectual; el amor no está presente en esta escena, el amor es una actividad *seconda*.—3) La cadena simbólica de la Fama aparece aquí en su quinto eslabón.

<sup>11</sup> La connotación religiosa de esta visión es clara: Hércules está —como Dante— frente a la presencia de la Divinidad. Me parece suficiente citar los siguientes versos de la *Divina Comedia* (*Paradiso*, Canto XXVIII: "un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume; ... / E dei saper che tutti hanno diletto / quanto la sua veduta sì profonda / nel vero in che sì queta ogni intelletto / Quinci sì puo veder come si fonda / l'esser beato ne l'atto che vede, / non in quel ch'ama, che poscia seconda".—Todos los comentaristas señalan que en estos versos Dante se opone a la creencia escolástica y mística de que el Amor a Dios es lo primero, y que recoge la idea de Santo Tomás de que para amar es preciso conocer primero: *ver* (Giordano Bruno decía que hay nueve cegueras y que la novena es producida por la presencia inmediata de Dios).

La individualidad de Hércules parece estar tan arraigada en él, que atribuye la Verdad a la Fama; así la tautología del vencer por vencer, la redundancia de los actos hercúleos que no permite nada sino un discurso externo a ellos que hable sobre ellos. Los actos son el contenido de una forma que los reviste, pero a su vez existen para darle vida a su fama (forma). La forma adquiere aquí su carácter ideal y la redundancia una sustancia radicalmente física.

Entre la actividad simbólica de Hércules —entre su visión acertada— y esta atribución de la visión a una forma (cuyo contenido es él mismo) hay una brecha enorme:

verdad ---- forma de la forma.

actos-contenido ---- fama-forma

Esta verdad, sin embargo, es una entidad simbólica, y si Hércules la conservara en su pureza, entonces correspondería a una entidad más elevada aún: como si todo el discurso sobre Hércules pudiera ser desprendido de él mismo. Hércules no se da cuenta que idealizando su fama hasta tal punto se está negando a sí mismo. Es el discurso que otros le aplican a él lo que realmente es real, lo que realmente provoca sus actos; él no posee ninguna voluntad.

#### UNIDAD 17

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—Las voces introducen al nivel simbólico otro sentido, que constituye a su vez un conducto del conocimiento: el oído.

*b.* CÓDIGO TEATRAL—La trilogía de voces que Calderón nos presenta aquí corresponde a un orden rítmico pero no a un orden convencionalmente teatral. Como veremos después, las Hespérides se encontrarán en situaciones en las que las tres tienen, pueden, deben decir algo; en aquellas situaciones en las cuales el ritmo exige tres frases cortas, el teatro divide o reparte estas frases en cada una de las Hespérides. Todos los comparsas actúan en coro o con funciones de contraste o espaciales muy precisas (cf. unidad 1). El orden falso aquí es que hay una de las Hespérides que no está en el palacio (ya que tropezó con su misma sombra) y a la cual no corresponde una de las voces.

#### UNIDAD 18

*a.* CÓDIGO CULTURAL—1) Aunque para la sintaxis textual el código simbólico es más importante en esta mínima unidad, lo que aquí parece cuajar primero es la referencia al orden universal, un orden armónico concebido por Platón y Pitágoras, en el cual la figura pre-

dilecta parece ser justamente la musical, la sonora: Pitágoras pensaba en el cosmos como si fuera una lira<sup>12</sup>.

*b. CÓDIGO SIMBÓLICO*—Hércules introduce el segundo sentido conductor del conocimiento que se opondrá —junto con la vista— a otros dos sentidos, configurando así una verdadera jerarquía. Desde el punto de vista de este código, esta unidad pertenece a dos niveles del texto: uno denotativo, y otro plenamente simbólico. En el nivel denotativo la armonía es una armonía asexual: las voces son voces desprendidas de quien las pronuncia. Pero simbólicamente también son asexuales ya que representan el sonido ideal, ya que expresan con claridad el nivel divino al cual Hércules se dirige.

*c. CÓDIGO TEATRAL*—Las voces de la unidad anterior, con retroacción, cobran un sexo definido: el femenino. La armonía es una armonía femenina que, sin embargo, engaña a Hércules; porque Hércules, como Ulises, se siente atraído por estas sirenas, pero mientras las sirenas representan en *La Odisea* “la muerte del relato” —según lo ha probado T. Todorov—, aquí son sus promotoras, como se verá. Es decir, teatralmente sabemos que son voces de mujeres, pero el sentido denotativo y el simbólico suspenden (dejan en suspenso) esta identificación. ¿Cómo representar teatralmente este suspenso de sentido si el teatro se opone a sus propias repercusiones?

#### UNIDAD 19

*a. CÓDIGO SIMBÓLICO*—Licas enuncia aquí otros dos sentidos (ambos en una relación temporal: nocturno y meridiano) que, frente a los otros, tanto por la categoría de Licas ante Hércules como por el lenguaje mismo que utiliza Licas —deliberadamente denotativo— se colocan en una relación de jerarquía. Esta jerarquía no está desligada, de ninguna manera, de la armonía universal. No creo necesario insistir en que a la armonía se le atribuía una cualidad inherente: el orden. Entre los elementos había uno superior, entre los animales también, y de la misma manera entre las aves, las piedras, las flores y por supuesto entre los distintos niveles de conciencia: bestias-hombres-ángeles-Dios. Todo lo que pudiera entrar en un paradigma más o menos independiente se prestaba para un orden y por lo tanto para un simbolismo: la entidad superior representará cualidades superiores aplicables a otros niveles. Al mismo tiempo, estos inventarios ordenados corresponden perfectamente con un pensamiento teológico en el cual el término superior es siempre la representación de un término-límite: Dios (véase unidad 10).

<sup>12</sup> Connotativamente, las referencias pueden ser infinitas casi, pero me limito al poema de Fray Luis, “A Francisco Salinas”, y a un texto muy cercano a Calderón: *El Criticón*.

## UNIDAD 20

a. CÓDIGO CULTURAL—Licas parece insistir en recurrir a una intención más o menos epicureísta para conservarse siempre en contraste con Hércules. Licas está por los sentidos rudamente entendidos, los que no permiten —entre sí— un orden: el orden es el simbólico que les otorga el vocabulario de Hércules.

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO<sup>13</sup>—Hércules necesita pasar por una serie de pruebas, todos los personajes necesitan ser probados entre las "peñas duras"; pero las aventuras de todos difícilmente perderán su *a* (ya sea exclamatoria o simplemente prefijada), mientras que la aventura lingüística de Licas siempre está perdiendo su *a* (o simplemente, la *a* es siempre separada) para volverse una ventura: el goce lingüístico es el único goce absoluto. Son absolutas porque su ejercicio no constituye una postura moral: la irresponsabilidad del lenguaje es absoluta. En su *Tractatus Logico-Philosophicus* (véase traducción española, Madrid, 1973), Wittgenstein dice: "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi propio mundo". Creo que en esto —aquí—, y muy difícilmente en un deslindamiento de la

<sup>13</sup> A lo largo de la obra se puede ver todo un código lingüístico cuya justificación depende o de una letra o de un prefijo o de un vocablo inventado; es el código iniciado por Licas en la unidad 6: el código hercúleo. Hércules no sólo es una figura (literal, simbólica o alegórica) es también un lenguaje. Pero resulta que este lenguaje no es un lenguaje definido por su estilo, que este lenguaje no posee (aunque esto sólo un Saussure lo podría negar sin la menor duda, y no el Saussure del *Curso de Lingüística* sino el más reciente, el Saussure obsesionado por los anagramas) una estructura retórica definida, diferenciable; parece, en cambio, que es un lenguaje marcado por la *letra*, por las unidades mínimas que diferencian una escritura y no un habla. Es un lenguaje, lo digo de una vez, espacial y no temporal. Es un lenguaje geográfico, visual cuyo conducto ideal parece no ser justamente el habla. Con esto, claro, atento contra la teatralidad de esta Comedia o reivindico la visión lingüística del público. La invención de palabras —justificada por Licas aludiendo tanto a la fama de Hércules como a su fuerza— no viene sino a confirmar esta espacialidad; las fuertes rupturas del régimen sintáctico también: ambos recursos de este "hablar hercúleamente" presentan una especie de atemporalidad, un rompimiento de la lógica consecutiva. En la invención y en la tortuosidad sintáctica, el paradigma es el espacio y los paradigmas son infinitos: es la contigüidad de los términos lo que produce el sentido, y es el reconocimiento de un paradigma infinito (paradigma y no sintagma) el que lo justifica. Aunque las tortuosidades sean sintagmáticas, justamente lo tortuoso en ellas es la intención de volverlas paradigmáticas, de volverlas atemporales.

Todo esto muestra la supremacía de la vista —el primer pasmo de todos— pero es una vista —un sentido— que se aplica a un nivel excesivamente reducido: el lenguaje y el ámbito escénico. El ideal de Hércules —la Fama y su Templo— representa una iluminación espiritual con dos filos: alumbra y ciega. Pero la visión lingüística no es menos ambigua, ni la visión teatral, sólo que éstas dos son —por decirlo así— dispensadas de su propio ejercicio.



terminología filosófica, la contradicción barroca (mejor me concreto a Calderón: "la tortura calderoniana") está en su pleno. A partir de la proposición de Wittgenstein podemos deducir que nuestro lenguaje es finito, y que lo tenemos que encontrar sujeto a una lógica —si no trascendental, por lo menos formal— que separa en el mundo lo concebible de lo inconcebible. En Calderón —si no explícita por lo menos implícitamente— vemos todo lo contrario: esta visión espacial es una visión infinita que no está sujeta a una lógica. Aquí no es la lógica la tautológica, es el lenguaje mismo: el lenguaje se designa a sí mismo, el espacio por sí mismo produce un sentido cuyo único fin es valorizar sus virtudes, sus características. El lenguaje, como el espacio, poseen aquí una lógica interna, intrínseca que se desprende de la lógica trascendental que produce las cadenas simbólicas; la iluminación de Hércules, su transubstanciación en fiera, la búsqueda de su fama, su negación del amor son cadenas que inevitablemente pertenecen a una diacronía y que necesitan organizarse (esto último es obligatorio en Calderón y no de una manera general) como diacronías.

¿Cuáles son las razones de esta contradicción? ¿Por qué por un lado Calderón desarrolla un código infinito-atemporal y por otro un código esencialmente temporal y cerrado (ya que no puede ir más allá del término divino)? Las respuestas a esta pregunta son —redundantemente— plurales. No puedo decidir entre varios niveles que conciernen —que se ciernen— en temas tan amplios.

c. CÓDIGO SIMBÓLICO—Es fácil deducir —a partir del código anterior— que la aceptación de esta unidad por parte de Hércules acarreará inmediatamente una contradicción; pero no es una contradicción entre la concepción del mundo que se desprende del código lingüístico y la que se desprende de éste. La contradicción está en el código simbólico mismo, lo cual es, justamente, uno de los problemas que tratará de resolver Calderón, es una de sus tesis.

Si las aventuras pierden su *a*, es porque Hércules dejará de ser el contradictorio galante cortesano. Esta *a* prefijada o esta *ah* exclamativo suyo, reflexivo en el sentido gramatical); a través de las aventuras y las venturas. Las aventuras representan sistemáticamente la galantería de Hércules, el ejercicio de su amor cortesano (un amor muy suyo, reflexivo en el sentido gramatical), a través de las aventuras rinde a su dama honor, pero su dama es el discurso de los otros (repito), es su Fama, son aquellas virtudes desprendibles de él y que producen un lenguaje en los otros. Las venturas son *l'arrêt* de todo discurso, es el final de su Fama; pero entonces ¿de dónde son venturas? Según A. Valbuena Briones, Hércules en esta obra "confunde... el amor carnal con el amor perfecto" (*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, p. 393). ¿Las aventuras son el amor carnal y las venturas son el amor perfecto?

## UNIDAD 21

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—El nuevo espíritu de Hércules ¿no es un engaño? ¿En base a qué Hércules posee ahora un nuevo espíritu? ¿A que el templo es —por sí— un reflejo de la divinidad o a que representa o alberga la Fama? ¿La Fama es real o ideal? ¿La dama, su dama, qué es?

La proposición de Licas era lingüística, teatral y simbólicamente jerárquica. La aceptación de Hércules es, en cambio, la inversión de un orden y la culminación de otro: la transfiguración de Hércules en Fiera se detiene súbitamente aquí, se invierte porque la tautología de sus actos dejará de serlo. La cadena simbólica de la Fama llega a su culminación porque al fin sabemos qué es, quién es, porque la Fama deja de ser un discurso y se convierte en un objeto.

Este nuevo espíritu de Hércules representa pues una crisis<sup>14</sup>. La crisis tuvo su primera manifestación en la unidad 7 en donde vimos que el procedimiento de Hércules era anti-simbólico. Creo que el problema de Hércules no es confundir el amor carnal con el amor perfecto —como dice Valbuena Briones—, porque aceptar eso significaría eliminar los primeros 426 versos de la obra (¿son éstos inútiles?). En lo que se refiere al código amoroso no discuto por ahora esa afirmación, que puede ser correcta; discuto la afirmación en el nivel global de la obra, que no trata exclusivamente de una confusión entre dos tipos de amor. Su problema es mucho más amplio: Calderón indaga, en primera instancia, la visión de la realidad en su conjunto a través de este personaje; y en segunda, la visión de la realidad de un hombre condenado de antemano porque él es intrínsecamente un símbolo. En la primera instancia, Hércules es un hombre libre; en la segunda, no. En la primera instancia las leyes de la verosimilitud pueden jugar con cierta libertad en un reducido ámbito; en la segunda, no (puesto que son inútiles: ¿para qué sirven

<sup>14</sup> Entre esta unidad y la unidad 30 los elementos simbólicos que aparecen no agregan nada a la confirmación de la crisis o a su resolución. Todas las unidades serán simplemente una aclaración, una acentuación del conflicto. Pero sólo hasta las unidades 39 y 41 sabremos que es el código del Amor el que puede resolver el problema o terminarlo al menos. Pero de ninguna manera significa que sea éste el más importante; el código amoroso introducirá otro nivel en la crisis de Hércules: el nivel esencialmente anecdótico. No creo que sea una contradicción decir que estructuralmente la anécdota de *Fieras afemina amor* no empieza sino hasta la unidad 39 (o sea hasta el verso 282; pero todavía con mayor precisión, si consideramos la unidad 39 como un mero prólogo, la Comedia empezaría hasta el verso 426, unidad 41). Con el código amoroso tendremos pues el inicio de la HISTORIA, pero no el inicio del DISCURSO. El discurso ha comenzado desde la primera línea (y teatralmente desde antes, desde el preciso instante en que un espectador sabe que se encuentra en un teatro).

unas leyes que buscan perpetuar una psicología, una profundidad psicológica si lo que queremos hacer justamente es darle una lección a la psicología?).

Ahora bien, aunque cada nivel posee una problemática inherente, creo que el problema fundamental —el verdadero problema de Hércules— está en la oposición de estas dos instancias: ¿cómo equilibrar el ser libre con el ser simbólico? No creo que esto contradiga nada de lo dicho hasta ahora sobre la ortodoxia calderoniana (y si lo contradice, mejor); pero sí creo que esto pone el conflicto en otros términos que —fuera de las discusiones históricas, véase el monumental trabajo de OTIS H. GREEN, *Spain and the Western Tradition*— quizá puedan resultar más fructíferos en lo que respecta a la comprensión *moderna* de la literatura española de los Siglos de Oro. Repito, el problema no es de estilo, como tampoco lo es el lenguaje hercúleo; el estilo, si lo hay (es decir, si permite un estudio de los llamados “estilísticos”), es un problema biográfico. Todas estas afirmaciones son proposiciones, en sentido lógico; se incluyen pues como proposiciones por demostrar.

Las repercusiones de esto llegan a confrontar la definición que A. A. PARKER ha dado de la tragedia calderoniana: “This linking of dramatic causality with some degree of moral guilt in all the major characters of the play constitutes the centre of Calderon’s conception of tragedy. . . . Self-centredness, the selfassertive construction of a private world of one’s own, is, for Calderón, the root of moral evil” (*Towards a definition of calderonian tragedy*, p. 233). Esta definición, aunque extraordinariamente justa, no es completa. Aunque se pueda aislar el ámbito en el cual la definición se aplica, no creo que simplificar ayude a la comprensión: en *Fieras afemina amor* la definición se aplica a ese nivel donde Hércules es libre (y por lo tanto donde la verosimilitud actúa), pero no en aquel nivel en el cual Hércules es en sí un símbolo: ¿y en qué medida para Calderón no somos todos, por el hecho de ser, símbolos?

ANGELA CASTELLUCCIO en su erudito ensayo “Il Dio Eracle come espressione di religiosità primitiva” (Salerno, 1951) prueba, en base a referencias muy precisas de la antropología y de la filología indoeuropeas, que Hércules representó desde sus orígenes “la zona degl’istinti e, fra tutti, predominante, l’istinto primordiale, quello dell’Io dominante. . . . Da quanto sopra ho esposto, si vede che anche la psicologia ci offre una valida conferma di quanto anteriormente, attraverso l’esame delle fonti letterarie, archeologiche e artistiche, abbiamo creduto di congetturare circa il tipo piu antico di Eracle: il dio della forza” (pp. 30-31).

Son éstas, pues, las dos vertientes que luchan en Hércules. Una de ellas, la simbólica, lo supera como ente individual. Otra está dentro de él (la de hombre individual). Pero en ambas la tendencia

es justamente la contraria (desde un punto de vista de la psicología esto constituiría la imagen del espejo de la que habla Lacan). El nivel simbólico (fuera de Hércules) se vuelve personal: ¿cómo ser libre cuando se es símbolo? El nivel personal se vuelve un problema externo: ¿cómo relacionarse con el otro? Y el problema global es: ¿cómo conciliar ambos niveles? La respuesta a esta pregunta no puede ser esbozada siquiera antes de que aparezca el código amoroso. Pero en cambio, la enunciación precisa de los problemas intrínsecos a cada nivel se esboza ya en las primeras 29 unidades: a) En el nivel individual Hércules está sufriendo una transformación; Hércules se está transformando en fiera con una determinación ejemplar. Hércules busca una identificación ante los otros, pero una definición que nazca de él. Los distintos pasos del simbolismo fiera son pasos hacia esa identidad. b) En el nivel simbólico (Hércules como representación del yo, cuya vida es predestinada) el problema es crear una historia, una anécdota que soporte la identidad: ¿por qué otra razón ha dejado Hércules la guarda del Parnaso? Y como veremos después, antes de consumir la metamorfosis, Hércules ofrece la piel del León a la Fama.

#### UNIDAD 22

a. CÓDIGO CULTURAL—Lo inculto —desértico, la “africanidad” es lo desértico; también es lo abundante, pero no lo “culto”— se opone aquí a lo “culto”, a lo civilizado. El desierto es el refugio del palacio: los opuestos coexisten. Pero al mismo tiempo, el palacio parece tener otra cualidad: es el lugar, ya no de lo culto, sino del culto. La aformidad se opone a la figura perfecta: la esfera.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—La confusión, la crisis de los códigos, es aquí tangible: para Hércules los esplendores son reales y no ideales. ¿Dónde ha quedado la descripción que encontramos en la unidad 16? Véase pues la contradicción: en la unidad 7 Hércules actuaba antisimbólicamente (era la Dama lo representado y la Fama lo representante) por una ley de su estrella. En la unidad 16 encontramos una descripción ideal que se le impone a Hércules casi por la fuerza: la Fama se convertía de nuevo en un contenido —en un representado. Pero al mismo tiempo la identidad de Hércules busca un término límite. ¿Quién es Hércules? ¿Es el tebano o la fiera o el guarda del Parnaso? ¿Estas tres identidades se oponen? ¿Y quién es su Fama: algo externo a él o es su vencer por vencer? La psicología es aquí *nula*: el eje de todas estas dudas es el texto; hasta ahora Hércules es un personaje psicológicamente inexistente, y se concreta a ser un personaje puramente textual (un personaje que se define por su vocabulario, por las repercusiones culturales que ese vocabulario emite o invoca).

En esta unidad, pues, Hércules se acerca a una identificación, *l'arrêt* del código simbólico Fiera está a punto de darse. Hércules es una fiera y para cerrar con broche de oro está dispuesto a ofrecer la piel del león en las aras de la divinidad. Su actuación simbólica, sin embargo, se opone a esto: si la Fama es una idea, la dama deja de serlo y se vuelve un ser tangible. Pero entonces, ¿quién representa a la Fama? O mejor: ¿quién es la dama? Y si la dama es tangible ¿no la odiará Hércules? ¿y a través de ella Hércules no odiará su propia fama?

En este punto, lo más fácil será hacer un inventario de los engaños: *a)* Hércules confunde la colocación adecuada de su Dama y de su Fama; *b)* el palacio, con su idealidad, engaña a Hércules; *c)* Hércules, con su individualidad, se engaña a sí mismo; *d)* la piel, con su realidad, le hace creer a Hércules en la sagrada idealidad de la Fama.

Y el inventario de los componentes de cada nivel en el que se mueve Hércules; Hércules como personaje predestinado: *a)* es el tebano (en oposición al nemeo; unidad 3); *b)* la cronología de las unidades 5, 6 y 7 es invertida (en oposición a una cronología lineal); *c)* la Dama es simbólica (en oposición a una fama que es el significante de la dama; unidad 7); *d)* Hércules odia a las mujeres, es el representante del Yo por excelencia (unidad 12)<sup>15</sup>.

Hércules como personaje libre: *a)* metamorfosis en león (fiera); *b)* la piel del león será la vestidura de su identidad; *c)* vencer por vencer es la consigna de sus hazañas; *d)* las aventuras lo consagran como cortesano (en contradicción con su fiereza); *e)* el nuevo espíritu consagra la anterior contradicción: las aventuras pierden la *a* y, al perderla, Hércules renuncia a su identidad —a la vestidura, a la divisa con su carga simbólica— para rendir culto a la Fama. Con este gesto Hércules contradice el inciso *c* del otro nivel (Hércules como personaje predestinado) y el inciso *c* de este

<sup>15</sup> La oposición se confunde con otro término de este mismo nivel y entonces crea la ambigüedad; el término opuesto es el Palacio, o sea, la destrucción del yo. Esta oposición constituye un círculo vicioso que se sustenta en una ambigüedad: el Palacio es el del Amor (y no de la Fama), y además connotativamente es el Paraíso (véase unidad 39). Pero ni Hércules sabe que quien lo atrae son mujeres (aunque connotativamente sean con claridad sirenas), ni las mujeres saben que a quien atraen es un hombre. En la base de la confusión de esta unidad aparece pues la indeterminación de los sexos: hay una confusión de sexos; confusión no es la palabra, mejor sería decir que hay una asexualidad, una espera de definición de sexos (los sexos serán definidos en la unidad 39 con el relato de Hesperia). Ahora bien, la idealidad del Palacio es su atracción, pero la idealidad no trae consigo el sentido verdadero, ya que Hércules, al ver las manzanas, no piensa que son el símbolo del poder amoroso, ni tampoco que son las manzanas del Paraíso. El sentido verdadero lo tiene el discurso.

mismo nivel, ya que entonces el vencer se vuelve vencer para rendir culto.

*c.* CÓDIGO LINGÜÍSTICO—La polisemia de "errado" confirma la crisis de los dos niveles presentes en Hércules: un semema correspondería al sentido físico ("Hércules no sabe dónde está y busca a Euristio"); otro semema correspondería al sentido moral: Hércules está equivocado o se había equivocado al conceder al Palacio una idealidad irreal.

#### UNIDAD 23

*a.* CÓDIGO LINGÜÍSTICO—El culto de la letra aparece en la *e* epentética. Aquí la letra no tiene gran carga semántica, pero sí una función versificadora. Lo lingüístico connota aquí un arcaísmo cultural.

*b.* CÓDIGO SIMBÓLICO—Hércules, al despojarse de su identidad, se ha investido con un sexo: no es "la fiera" (simbólicamente asexual), es "un errado extranjero peregrino". Esto provoca que las voces, antes "sonora armonía", se vuelvan otro cantar; antes sirenas, se vuelven ahora anti-sirenas. Pero el prodigio en sí no es un antídoto para Hércules, ni tampoco el contenido semántico de los parlamentos; lo único que podrá alejar verdaderamente a Hércules será conocer el sexo de esas voces (véase unidad 39).

#### UNIDAD 24

*a.* CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Hércules parece malentender el canto de las anti-sirenas, pero lo único que hace es invertir el esquema que le han presentado; la ruina que le muestran es su ruina, pero la ruina que él interpreta es la ruina del palacio.

*b.* CÓDIGO CULTURAL—El oráculo connota aquí un ambiente griego; pero la connotación per se entra en oposición con la connotación cristiana de "estrella" en la unidad 7.

*c.* CÓDIGO SIMBÓLICO—Si en la unidad 7 Hércules obedecía a su "estrella", en ésta Hércules está decidido a desobedecer su "oráculo". El Palacio está pues entre la idealidad (asombro, centro) y la realidad (no es aparente vaga ilusión), pero Hércules en esta unidad se autonombra por primera vez. Ha dejado de ser el tebano, ha dejado de ser aquél que venció a las serpientes en la cuna (etc., etc.; cf. unidad 7), ha dejado de ser el guarda del Parnaso, el galante cortesano; es decir, se ha desprendido de todo aquello que culturalmente poseía, todos los atributos que le daba su historia, y para destruir esta ambigüedad sólo puede recurrir a su nombre. Hércules se re-bautiza y es como si perdiera todos sus atributos culturales y, al mismo tiempo, como si pusiera en peligro su representación del instinto del Yo. Perder todos estos atributos es lograr la plena identidad; Hércules nunca lo logrará: Calderón lo repetirá incesante-

mente durante la obra: "porque vencer a las fieras / no es vencerse a sí".

d. CÓDIGO TEATRAL—Licas reafirma su calidad de gracioso.

#### UNIDAD 25

a. CÓDIGO TEATRAL—La escena, el lugar donde Hércules y Licas hablan, se encuentra no sólo espacialmente entre el Palacio y la cueva (véase unidad 15), sino también textualmente.

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—El parlamento de Hesperia tiene una función claramente correlativa, y en este caso se trata sin duda alguna de una correlación especificativa: las frases de la unidad 23 aplicadas a Hércules y esta frase que Hesperia se aplica a sí misma definen a ambos personajes.

c. CÓDIGO SIMBÓLICO—Desde un punto de vista simbólico la correlación es aquí identificativa: con su parlamento Hesperia anuncia la cercanía emocional en la cual se encontrarán ella y Hércules (para las correlaciones véase unidad 1).

#### UNIDAD 26

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Licas confirma aquí, dejando un hueco en el silogismo, que la identificación de Hércules con Hesperia no es un azar: mientras que los parlamentos de las unidades 17 y 21 eran un cantar y los de la unidad 23 eran "otro cantar", el parlamento de Hesperia es "otro llorar", lo cual significa que el primer llorar equivale al de un caballero que se dejó seducir por el primer cantar, por el cantar de las sirenas.

b. CÓDIGO TEATRAL—Licas —de nuevo— habla hercúleamente: violenta no sólo la sintaxis sino los elementos lógicos de una proposición (cf. unidad 20). Hasta ahora vemos que Licas posee tres cualidades esenciales (aparte de su cualidad ausente por excelencia, su carente psicología): a) su función denotativa, a través de la cual saca todo el contenido simbólico de los parlamentos de Hércules; b) su función estrictamente teatral, que consiste en hacer avanzar la acción, los movimientos<sup>16</sup>; c) la función más importante de Licas es la de desempeñar en estas primeras unidades la representación

<sup>16</sup> A esto me refiero cuando en 9.a. digo que Licas "hace caminar la anécdota", lo cual no contradice lo dicho en 21.a., nota 14 que la Historia (en el sentido que le dan los formalistas rusos), como tal, no empieza en esta comedia sino hasta la unidad 39 (o 41), mientras que la acción, la anécdota, de Licas se refiere a los movimientos puros y simples, y, si se quiere, a la entrada y salida de elementos.—Como lo he dicho en 21.a., las primeras 38 unidades sirven sólo para presentar el problema, para definir los términos que lucharán a lo largo de la comedia: la Historia, la verdadera anécdota de *Fieras afemina amor*, no comienza sino hasta que Hesperia responde a la pregunta de Hércules: "¿Quién eres?" (unidad 33).

del código absoluto: el código lingüístico, el código de la letra, el código del tormento sintáctico, el código metalingüístico, el código infinito que se opone al otro gran código, el simbólico (código que a su vez se divide en los dos niveles intrínsecos de Hércules: el nivel de hombre predestinado-cultural-simbólico y el nivel de hombre libre). Este código absoluto de Licas pasará después a otras manos, justamente cuando al código simbólico se le agregue definitivamente otro nivel: el amoroso, y comience así la anécdota.

## UNIDAD 27

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Hércules agrega otro elemento de confusión, el Palacio regresa a su cualidad primera: la de ser una ilusión, la de ser una idea o la representación de una idea. Hércules renuncia así a un conocimiento directo y acude a un conocimiento narrado.

## UNIDAD 28

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Este seno equivale al otro de la unidad 22, y ambos, en consecuencia, son incultos senos; la única distinción es que el seno del cual Hércules saca a Hesperia es la sombra misma de ésta (véase unidad 2). La rima consonante en -enta se encadena con los versos precedentes gracias a una rima asonante interna en e-a: "quiebra" y "quiera". Aparece el fetiche de la *letra* ya que la única distinción entre ambas palabras es una "b".

b. CÓDIGO TEATRAL—Licas sirve de intermediario entre el público y lo que sucede fuera de la escena: los ojos del público son las palabras de Licas y a través de sus palabras el público sabe que Hércules rescata a una mujer ("sacarla").

## UNIDAD 29

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Con esta unidad terminan las silvas y comienza el romance. Es significativo notar que justamente la última palabra de las silvas constituye un imperativo para contar: los romances son, pues, el instrumento que Calderón escoge para la narración. El paso de las silvas al romance no se da sin violencia, ya que hay un encabalgamiento muy fuerte entre esta unidad y la siguiente.

b. CÓDIGO ANECDÓTICO—Hago aparecer por primera vez este código, porque creo que tenemos aquí un elemento que inicia la *historia* (anécdota, relato, en el sentido que le dan los formalistas rusos). En contraste podemos ver que la leve alusión que hace Licas en la unidad 11 no nos sirve en realidad para entender los elementos anecdóticos en su conjunto. Aquí en cambio, al decir Hércules que salva la vida a Hesperia está justificando las palabras que ésta dirá en la tercera jornada cuando Yole quiere vengarse de Hércules ma-



tándolo y Hesperia la detiene con el argumento de que “no queda tan vengado / el que de una vez se venga”. Así, puede decir después en un aparte: “Esto es pagarle la vida / con la vida...”

Este elemento de la *historia* es, como se puede ver, muy leve, pero no por ello menos importante.

#### UNIDAD 30

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Con esta unidad comienza un largo romance con rima en e-a. Esta forma soportará las dos largas narraciones de Hesperia, la violenta diatriba de Hércules y el diálogo de Hércules con Yole en el sueño. (Todo esto abarca hasta la unidad 56, en la que aparece Euristio).

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—La larga tirada de octosílabos —es importante anotar— se inicia con una pregunta: ¿Quién eres, bella deidad...? La respuesta tardará, se retrasará con varios rodeos y al fin se iniciará en la unidad 39: con esa respuesta la *anécdota* comenzará a funcionar.

En esta misma pregunta va incluida una indecisión de género: aunque gramaticalmente el género de “bella deidad” sea femenino, aunque el referente de estos signos sea una mujer, para Hércules ambos, referente y signo, son asexuales; Hesperia en sus brazos no es sino el reflejo de una idea, es una entidad platónica perfecta. Pero no parece ser que esta deidad desprenda con claridad su sentido; la visión aquí no es un medio del conocimiento, no es auto-suficiente. La confusión ya existente no parece tener otro recurso de solución que el lenguaje. Hércules aborrece a las mujeres, pero sólo a las mujeres marcadas con su femineidad: una mujer ideal no inspira amor. ¿Es necesario recordar toda la carga de homosexualidad subyacente en la idealización de la mujer? (véase J. KRISTEVA, *Le texte du roman*, La Haya, 1970). Aquí otra vez el simbolismo amoroso aparece desprovisto de sexualidad, pero ahora sabemos que la marca está en la sexualidad: entre las deidades y las fieras existe una relación homóloga (de belleza), pero ¿son exactamente idénticas?

#### UNIDAD 31

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Si en la unidad anterior Hércules no hacía sino justificar el epíteto de “bella deidad”, ofreciendo sus propios antecedentes y por lo tanto quitándole fuerza a la pregunta, en ésta Hércules vuelve a quitarle fuerza (al mismo tiempo que se la da, con la repetición) agregando su interés por las circunstancias particulares de la caída. Hesperia aprovechará esto para no contestar la pregunta inmediatamente y para extenderse sobre las circunstancias de su caída.

## UNIDAD 32

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Todas las respuestas de Hesperia están dadas por contraste, son respuestas por negación: "Soy quien en fe de que nadie / Llegar hasta aquí se atreva"... Ella ha caído en la cueva —ya no por timidez— por *infelicidad*. Le salva la vida a Hércules *no* diciéndole nada.

Hasta ahora, pues, Hesperia es única: primero, porque no han aparecido sus dos hermanas, y segundo porque las circunstancias de la caída hacen que le deba a Hércules dos veces la vida (aunque Hércules considera que se la debe una sola vez, ya que para él haber matado al león no merece las "gracias"). Esto la separa de sus dos hermanas y la identifica a Hércules en varios niveles: a) Nivel moral; Hércules es —ante la *realidad* del Palacio— "un errado extranjero peregrino", y es también quien altera la cronología de los hechos dándole una dimensión moral (unidad 6): "o mal, o nunca, o tarde". Hesperia —como si fuera el espejo— pierde "el tino a la senda" al dejar de ver el palacio, y al mirar la lucha entre Hércules y el León lo hace (ya casi no por timidez) por "o más sobresaltada, o más ciega, o más infeliz"; y cada adjetivo es una progresión del nivel físico de la lucha al nivel moral, progresión dividida perfectamente: "A tanto pavor suspensa / A tanto escándalo absorta" (para "escándalo", véase unidad 5). b) Nivel simbólico; ambos, Hércules y Hesperia, desconocen mutuamente sus cualidades intrínsecas: Hesperia no sabe que Hércules es una fiera, Hércules no sabe que Hesperia no es sólo una mujer.

En esta unidad, pues, Hesperia no ha dicho quién es, ha dicho qué es y qué le ha sucedido: mientras que para decir qué es ("Soy mujer", ha dicho Hesperia) ha utilizado el recurso de los contrarios, para decir qué le ha sucedido utiliza tres fuertes connotaciones culturales.

b. CÓDIGO CULTURAL—1) El apoyo de la narración hesperiana son dos formas proverbiales y una connotación dantesca ("Perdido el tino a la senda"). Primer proverbio (o seudo): "Cuánto la naturaleza / es bella, por varia, habiendo / quien, por ser varia, no es bella..." La alusión del último verso tiene innumerables connotaciones culturales: la volubilidad humana, la destrucción de la Unidad Ideal (la Trinidad son tres personas en *un* solo Dios). Pero dentro del código simbólico de la obra parece ser el anuncio de una unidad más avanzada. Segundo proverbio: "que una pena / aunque se escuche de lejos, / siempre se presume cerca".—2) Encontramos en esta unidad la dicotomía entre naturaleza y civilización, entre variedad y unicidad.—3) La connotación cultural implícita en 21, a. se vuelve clara aquí, no sólo como actitud teatral codificada

sino como actitud moral. Y aún más, se amplía: en el gesto de Hesperia reconocemos no sólo a Lot sino a Orfeo.

c. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—En su conjunto esta unidad parece comprender un discurso deliberadamente denotativo que va llenando los huecos de una anécdota gracias a descripciones precisas: a cuadros. Para el análisis de estos cuadros remito a los comentarios generales y a la obra de GEORGES POULET (*Études sur le temps humain*, Paris, 1967). Sin embargo este discurso no es clásico (Barthes diría que un lenguaje clásico es un lenguaje fingidamente inocente, cf. *S/Z*, p. 16). En cierto sentido es un lenguaje cínico: la denotación no es aquí la última de las connotaciones en tanto que pretende ser el fundamento natural del lenguaje. Calderón tiene un lenguaje plagado de connotaciones (¿existe un lenguaje que no lo esté?) pero no sólo eso: las connotaciones no constituyen una galaxia desordenada de “significantes”, ni tampoco una nebulosa de “significados”, sus connotaciones parecen en exceso codificadas, y los códigos parecen trillados, gastados. El cinismo de este lenguaje consiste pues en que de alguna manera las connotaciones se reconocen como gastadas, y que el desgaste les ha hecho perder su coherencia, su efectividad; digamos que el dominio natural de la connotación era un dominio tan corrompido como el mismo rey de España, tan lleno de horror triunfante como *In ictu oculi* o *Finis gloriae mundi*.

Los cuadros discursivos de esta unidad (y los de las unidades 39 y 41) no tienen nada que pedir en horror lingüístico a los cuadros de Juan de Valdez Leal; pero, entiéndase bien, esto ni mucho menos representa un juicio estético. Lo que quiero decir es que este lenguaje está cargado de viejas connotaciones, y que, en vez de ocultarlas, les pone un maquillaje que no pretende disfrazar a la muerte sino embellecerla. La connotación es el fundamento natural del lenguaje simbólico-mitológico-teatral-sacramental de Calderón, pero por podrida que esté nadie puede tumbarla porque está ahí gracias a un decreto divino: la connotación, perfectamente ordenada y codificada, responde siempre a evocar la divinidad. ¿Pero cómo sostener este poder minado? La denotación está ahí para apoyo, pero a diferencia del lenguaje clásico barthiano no es la última de las connotaciones sino la primera: lo primero que Calderón postula es que decir algo sobre Hércules, sobre Atlante o sobre el sentido platónico de la realidad es tan natural como describir la escena de una caída en una cueva.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Una comparación en este nivel entre Calderón y los que lo precedieron (Lope, Góngora, algún místico, Garcilaso, Juan de Mena), y le siguieron mostraría muy bien la crisis en la que parece encontrarse, por lo menos al final de su escritura. Pero la naturalidad entre el código de Hércules y el de una caída para relacionarse, es violentísima si se advierte que de lo que quiere hablar Calderón es de la caída y no del código simbólico cerrado y gastado.

¿Pero dónde ha nacido la denotación? ¿Cuál es su historia? ¿Cuál es el destino que le reserva Calderón? La denotación no está seguramente en las novelas de caballerías (y si algo hay de ella en esos novelones es justamente la abundancia) o en la poesía mística (¿no es cierto que la aparente sencillez de algunos poemas están revelando una denotación de la denotación, una conciencia muy aguda de metalenguaje?) o en la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya. Creo que la denotación calderoniana podría derivar de ese tipo de discurso que no puede decir la verdad, pero que obligado, en vez de mentir, la dice enumerando todo aquello que la verdad no es: la verdad no sólo no es la mentira sino que también no es su sombra, su opuesto negativo. La verdad es afirmativa, toda proposición negativa —aunque no sea mentira— tampoco es verdad: ¿cuál es este tipo de discurso? La denotación de Calderón es el discurso del contraste, el discurso que postula siempre latente la verdad como proposición afirmativa; este discurso de Calderón emplea —desde un punto de vista lógico— todo el tipo de definiciones por extensión y no por comprensión. Cuando se han enunciado todas las especies de un género, es decir, cuando conocemos todos los términos de un paradigma sabemos lo que es el objeto. En la denotación, por supuesto, incluyo todos los atributos del lenguaje hercúleo: la invención de palabras, los leves intentos metalingüísticos, las torturas sintácticas. Pero ¿cuál es este tipo de discurso?

#### UNIDAD 33

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Ahora vemos con claridad que Hércules y Hesperia manejan exactamente los mismos códigos sólo que invertidos: así como Hércules ama las fieras para destruirlas, Hesperia ama a una fiera para lo contrario. Pero no sólo manejan los mismos códigos (invertidos) sino que desconocen exactamente los mismos términos esenciales para la comprensión de la situación. Así pues, la pregunta quién eres se vuelve plenamente simbólica y la

Aquí vemos otra diferencia de este lenguaje con el lenguaje clásico del que habla Barthes: las connotaciones en Fray Luis, por ejemplo, forman un código perfecto y no aparecen dispersas, sino al contrario: el poema existe para intentar reflejar ese código (no para ordenarlo, porque ya está ordenado desde antes que el poema exista). Calderón se encuentra con esos mismos códigos, pero, repito, gastados: no son el punto de partida de un código (BARTHES, *op. cit.*, p. 15), no forman una diseminación (*loc. cit.*). Mientras que semiológicamente el código está ahí —no infinito, no imposiblemente reconstituible—, las unidades dispersas de este código, las que quedan se *niegan* a ser ellas las iniciadoras de éste: semiológicamente no hay orden, pero no hay diseminación, porque aunque faltan muchos términos del código vemos que la denotación es la incansable trabajadora que busca coser, reparar, llenar, componer estas roturas, vacíos, desgastes, vejeces.

respuesta tiene que corresponder; al mismo tiempo el misterio sobre el Palacio no necesita ser simbólico puesto que en la unidad 16 eso era ya claro, el misterio necesita ser misterio, necesita justificarse. El enigma tiene que ser verdaderamente un enigma; pero Hesperia entiende lo contrario. Para Hércules la pregunta es: ¿Hay verdaderamente un enigma? Hesperia *entiende* (en su sentido etimológico) la pregunta: ¿Cuál es el enigma que hay? Hesperia ve con claridad el sexo de Hércules, mientras Hércules busca saber cuál es su propio sexo; Hesperia no ve que la identidad de Fiera le hace perder al hombre su sexualidad.

#### UNIDAD 34

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Encontramos aquí el lenguaje denotativo casi desprovisto de toda connotación: pero vemos que cuando su función reparadora está en suspenso, entonces la denotación insiste en la recurrencia de los vocablos, en el uso constante de paradigmas, en los contrastes lingüísticos, en las simetrías. La parcialidad de esta unidad es que carece de plasticidad, de imaginación.

#### UNIDAD 35

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—La denotación vuelve por sus fueros, y parece aún más desprovista de imágenes, pero más torturada sintagmáticamente: nótese que en ambos parlamentos las frases adjetivas que califican —respectivamente— prodigio y los demás están separadas violentamente de estos sustantivos: *sea el que fuere* y *que lo han intentado*. Sobre todo en el parlamento de Hesperia la violencia es notable. Desde un punto de vista semántico el “entonces” parece indicar que Hesperia se ha dado cuenta de lo inútil que es convencer a Hércules de que olvide el asunto; pero teatralmente esto sólo servirá para volver explícito el nivel simbólico, es decir, para que Hércules “desacralice” a Hesperia de manera evidente.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—Las cadenas simbólicas del Amor, de la Fama, de la Fiera no han avanzado, están suspendidas. Como se ha visto, la crisis de estas cadenas ha nacido con la confusión que Hércules ha hecho del Palacio y más aún, la confusión que ha hecho al atribuirlo como recinto de la Fama (siendo que la Fama no es un ente ideal, sino puramente un significante de la Dama). La crisis no se puede agravar o resolver si no se aclara la confusión del Palacio: ¿es ideal o no es ideal? Simbólicamente, esta unidad no hace sino repetir el contenido de las unidades 10, 24 y 33.

#### UNIDAD 36

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—La resistencia que Hesperia opone a Hércules es ya un aliciente para el valor: la osadía es de Hesperia y no de

Hércules, y es ésta la que Hércules tiene que vencer sólo con nombrar: Hesperia es *mujer*.

## UNIDAD 37

*a.* CÓDIGO LINGÜÍSTICO—¿Qué es lo que más aborrece Hércules? ¿Las mujeres o el tener respeto?

*b.* CÓDIGO SIMBÓLICO—En esta unidad se presenta el primer término de un silogismo (que aquí se vuelve explícito): Hércules odia a las mujeres; Hesperia es mujer; por lo tanto, Hércules odia a Hesperia.

El primer término aquí son las dos proposiciones; la conclusión se dejará para la siguiente unidad. La separación de éstas no es arbitrariedad: semánticamente las dos unidades son una (en la medida en que el silogismo es coherente), pero simbólicamente esta unidad es redundante (véanse las unidades 7 y 12). La redundancia permite contestar la pregunta del código lingüístico, pregunta obvia y terca: Hércules aborrece ambas cosas, tanto las mujeres como el tener respeto; pero más aún, todavía más, aborrece tener respeto a las mujeres: como se ve, para responder la pregunta, para entender el sentido tenemos que invertir el orden de Calderón.

## UNIDAD 38

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—Hércules odia a Hesperia, lo cual confirma que su destino es ser amante sólo de su fama, y que esta fama excluye toda otra posibilidad de armonía; vencer para Hércules significa destruir la armonía, descentrar: para un ser armónico perder el centro será lo peor, para un ser desordenado perder el centro no significa nada. La amenaza última de Hércules probará a Hesperia, quien, con su primera línea, indicará si cede o no cede.

## UNIDAD 39

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Este código aparece indisolublemente implicado en uno que generalmente llamo lingüístico pero que aquí podríamos denominar con mayor precisión el código de un relato. En efecto, el relato de Hesperia, en tanto tal, posee características propias; mientras que desde el punto de vista simbólico las características son otras. Sin embargo, lo que implican ambos códigos es justamente el uso que Hesperia hace de las técnicas del discurso: emplea todas las que convierten a un relato en verosímil y al mismo tiempo las combina de tal manera que el relato resulta totalmente inverosímil (es decir, infiel a lo que pretende contar: lo que dice Hesperia tal vez sea cierto pero no es cierto como ella quiere que lo sea, no lo es en la forma en que ella pretende que lo fue).

El relato está alterado no sólo por la cronología —la sucesión

de los hechos no es una verdadera sucesión temporal— sino también por los sujetos del discurso. En medio del parlamento encontramos 29 versos en estilo directo cuyo único fin es ilustrarnos en nuestra ignorancia filológica: ¿no sabemos que Iberia-España-Hispania debe su nombre a la confluencia de Hesperio y Vésper? ¿Es una etimología popular la que desconocemos? No, es una etimología simbólica, pero simbólicamente exclusiva a *Fieras afemina amor*. El cambio de sujeto del discurso está dado con la alteración en la cronología “normal” del relato: primero sabemos que Hesperio oyó una respuesta en la estatua de Atlante, y luego sabemos que la estatua *dijo*. ¿Pero no es más normal colocar primero el *dijo* y luego el *oyó*, y sobre todo cuando se va a introducir un estilo directo y más aún cuando el sujeto del estilo directo parece totalmente ajeno al verdadero sujeto? Hesperia no es el sujeto de ese discurso y, además, Calderón parece decir que no es él quien inventó la etimología; es Atlante quien la inventó, pero Atlante repetido por Hesperia, y peor aún es la estatua de Atlante. *Es aquí justamente donde el discurso no se puede despegar del nivel simbólico (y semántico)*: el discurso de Hesperia es una reproducción exacta de un discurso, pero este discurso es el de una estatua, reproducción del verdadero Atlante. Lo que me importa destacar inicialmente en esta unidad es pues el problema de la imitación, que considero fundamental para la interpretación de la comedia. Tenemos un código preciso: la imitación, la reproducción, la copia. Pero al mismo tiempo me interesa señalar que la reproducción la encontramos aquí justamente en la confluencia del relato y el código simbólico.— 2) Señalo que las preguntas que había hecho Hércules son en realidad contestadas, pero con exceso, justamente porque para Hesperia la pregunta era “¿Cuál es el enigma que hay?” (unidad 33); pregunta que Hércules había formulado al contrario: “¿Hay enigma?” El exceso consiste en indicar de qué manera esas manzanas son simbólicas, algo que nadie había preguntado; para Hércules el misterio, o el encanto, o el asombro, o el prodigio no está en las manzanas sino en aquello que lo aleja de ellas: o sea el dragón.

Así pues, a la pregunta ¿Quién eres?, Hesperia responde con varios pasos, todos separados por lo que podríamos llamar verdaderas digresiones deliberadas: *a)* soy hija de Héspero; *b)* mi cualidad natural esencial es el ingenio: simbolizo el ingenio; *c)* soy prisionera del castillo; *d)* soy una de las tres Hespérides, las tres hijas de Héspero; *e)* soy una mujer simbólica: al mismo tiempo deseada y defendida, deseada infaliblemente y defendida mortalmente.—3) Aunque sitúo los cambios argumentales que efectúa Calderón como parte del código cultural (es decir, del contraste que Calderón provoca frente a una tradición cultural ya establecida), es necesario

aludir aquí a ellos<sup>18</sup>.—4) Todas las alteraciones nos permiten ver, sin embargo, dos aparentes motivos que las justifican: ¿Por qué Hésperos es aquí el padre de las Hespérides? Parece evidente que Calderón no sólo quiere sugerir el lazo biológico sino que quiere reseñalar la conexión lingüística, como si para él fuera más importante la consanguinidad lingüística que la biológica. Pero no es todo, la derivación no se detiene en las hijas sino que se extiende a todo un país, y más aún al propio país de Calderón: España debe su nombre a la confluencia de dos palabras: Héspero y Vésper<sup>19</sup>. Sin embargo, no sabemos cómo se llama quien está hablando: como vimos en 39.a.2 Hesperia sólo contesta con correspondencias, pero no da su propio nombre: darlo significaría una redundancia: Hesperia es Hesperia, es decir, España. La perspectiva simbólica es enorme con esta identidad (no enunciada aquí pero que la lectura nos ofrece): España es el país del ingenio, en oposición a la belleza y a la música.

En una perspectiva general, todos estos cambios sitúan el código cultural en un doble nivel: un nivel cristiano y un nivel cósmico<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Primera alteración: Héspero no es, en ninguna tradición, el padre de las Hespérides en algunas es el tío o incluso hermano; en la interpretación evhemerista Héspero es el padre de Hésperis, la cual se casó con Atlas y le dio por hijas a las Hespérides. Segunda: Atlas o Atlante es, según una tradición, el padre de las Hespérides. Tercera: el nombre de Héspero que significa estrella de la tarde, los autores helenísticos lo identificaron con lo que los romanos llamarían "la estrella Lucifer". Cuarta: las manzanas del jardín de las Hespérides son las manzanas que, según la mayoría de las tradiciones, la Tierra le regaló a Hera cuando ésta se casó con Zeus. Quinta: en la tradición, las Hespérides estaban verdaderamente a cargo del cuidado del jardín junto con el dragón, y su jardín era el símbolo de una eterna primavera, de un Edén.

<sup>19</sup> Pero, repito, sucede que Héspero significa precisamente "estrella de la tarde"; ¿no es la estrella ésa de la que habla Calderón en el verso 332? Pero la variedad de las lenguas que se traducirá en España —y viceversa— es una reivindicación curiosa de la Torre de Babel: aquí es un producto y un producto virtuoso, mientras que en la Biblia es una causa y es la causa producida por un castigo.

<sup>20</sup> Si el nivel cristiano ya estaba presente, el nivel cósmico en cambio se introduce aquí gracias a la *palabra*, a la letra. ¿No se parecen todos estos nombres: Hésperos-Vésper-Hespérides-Hesperia-Iberia? Por lo tanto, dice Calderón, tienen una relación: pero la relación es cósmica porque así como Hésperos significa la estrella de la tarde, así las Hespérides tienen nombres que recuerdan "les teintes du ciel lorsque le Soleil disparaît à l'Occident" (P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, p. 195). Egle significa "la brillante"; Erithia, "la roja"; y Hesperarethusia, "la Arethusia del crepúsculo". Hércules no está ausente de este nivel cósmico del código simbólico, pero la entrada de este nivel en relación a su nombre se hará más adelante (unidades 50 y 51). Para el código cristiano, bastaría con recordar todas las ideas que los autores del Renacimiento y el Barroco tenían el uso del material pagano (Otis Green las revisa en su t. 3, pp. 188-203). En la p. 202,



Aquí tenemos, calcado, un símbolo cristiano: todo en la descripción de Hesperia habla del Edén. Pero visto de cerca, este Edén es simbólicamente el opuesto del Edén bíblico. La manzana del Edén tiene la cualidad de igualar a Dios, estas manzanas doradas parecen tener una cualidad equivalente, una cualidad directamente derivada de una divinidad. La inversión comienza con la serpiente, que aquí está no para ofrecer las manzanas, sino para protegerlas; y si las manzanas tienen cualidades derivadas de una divinidad, la prohibición que pesa sobre ellas no es porque quien las coma se igualará a una diosa, sino porque romperá una clausura: hará que alguna Hespéride se enamore de él. Así pues, la cualidad que transmiten las manzanas no es una cualidad "transitiva" (una cualidad que la persona posee, que la persona maneja o domina), sino "pasiva" (una cualidad que hace que la persona reciba, sufra —gramaticalmente— una acción de otro, u otra). Pero esta alteración es peligrosa, porque si el mito cristiano es invertido, cualquiera esperaría que todos los atributos del mito pagano serían ipso facto condenables; y no podemos condenar el hecho de que las manzanas representen el Amor. Parece entonces que Calderón ha llenado una forma pagana con una forma cristiana (y no con un *contenido* cristiano): ¿cuál es el contenido de estas formas?—5) En este largo relato Calderón no se concreta a desparramar respuestas, a posponerlas: aprovecha también para aludir tangencialmente a problemas que le interesan pero que no entran directamente en la trama. Así, nos dice que Atlante (reputado en la tradición de ser el primer astrónomo) fue castigado porque quiso leer las estrellas, es decir, entenderlas. Esto es todo el problema del libre albedrío, esto es todo el problema de las dicotomías a veces irreconciliables. Y en efecto, inmediatamente después vemos una dicotomía que —aunque del plano cultural— en este contexto tiene un inmenso sentido simbólico: la oposición entre las armas y las letras. Y por la narración, Calderón parece augurar mejor fortuna a las armas. Sin embargo la presentación es más complicada que eso, porque cuando nos habla del castigo de Atlante "que le diesen... las esferas mismas que quiso entender", deja el tema con una frase: "y así, esta noticia suspensa, paso a..." Esta noticia suspensa adquiere en el contexto una polisemia rotunda: la narración es interrumpida; el contenido

dice: "[Para Calderón] mythology was again a veil hiding the greatest truths —indeed, a preparation for the law of Grace".

La escolástica —a través de la educación jesuita— había acostumbrado a todos a la educación humanística; el paganismo era visto con naturalidad porque no era sino materia prima, la masa con la cual se creaban contenidos cristianos. Aquellos que no aceptaban esta tradición greco-latina eran en realidad la excepción y aquellos que practicaban un "rigor moral y dogmático" (Curtius).

semántico es también suspendido (suspense) ¿el castigo fue porque Atlante logró entender las estrellas?; el universo está en suspense, está suspendido sobre la cerviz de Atlante.—6) Tenemos ya resuelto el enigma del Palacio en todos sus aspectos, aspectos que, ahora vemos, son exactamente opuestos a Hércules: las manzanas (la cúspide de nuestro código espacial-teatral, unidad 15) son la verdadera representación ideal, en ellas radica la extensión de la idealidad del castillo: "tan llenas de tesoros, que uno puede ser de todos consecuencia" (vs. 371-373), ya que al fin y al cabo, el castillo no es sino la reproducción de una idea: verso 355. Pero las manzanas representan el amor. Las manzanas son amor; el amor vale oro, el oro es amor. ¿Amar el oro es amar el amor o viceversa? Y si, como dice Calderón, las manzanas son las del famoso duelo entre las diosas ¿no significa entonces que en el origen estas manzanas provienen justamente de la manzana que echó la Discordia en las bodas de Tetis y Peleas? Como las manzanas representan el amor, Hércules tiene que repudiarlas. Pero al mismo tiempo, el dragón está para cuidarlas, y el dragón es justamente un prodigio o encanto o asombro que justifica el valor de Hércules para vencerlo. ¿Qué vencerá en Hércules?

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—1) Todos siguen hablando hercúleamente excepto Hércules; todos inventan palabras, etimologías, derivaciones. Aquí aparece, de una manera cósmica, ese nivel infinito que manejaba Licas hasta ahora: el paradigma infinito del lenguaje.—2) Casi estilísticamente, tendría que señalar la colocación que hace Hesperia de su cualidad: en medio. "Música, ingenio y belleza".—3) En griego se reconoce que "las manzanas" de las Hespérides pueden ser en realidad "las ovejas" de las Hespérides; ovejas de las que habla una tradición, que también alude a una recompensa que Atlas da a Hércules cuando éste logra apoderarse de las manzanas (?). Esta recompensa, gracias al juego de palabras, puede ser o manzanas u ovejas.—4) Verso 415: afilando presas; aquí su sentido es evidentemente transitivo y no pasivo, presas equivale a dientes (véase unidad 6).

c. CÓDIGO CULTURAL—1) A las connotaciones bíblicas que hemos señalado, tal vez sería necesario agregar una: la descripción que Calderón hace del dragón (entre comillas) equivale, término por término, a muchísimas imágenes medievales de la serpiente del Paraíso (por ejemplo, en la entrada principal de la Sainte Chapelle, París).—2) La dicotomía entre armas y letras ¿nos dice que estamos ya en una sociedad en la cual ambas disciplinas son irreconciliables? ¿En época de Calderón un poeta combatiente o un soldado poeta son ya inconcebibles? ¿O imposibles? Recuérdese que el oficio de Hesperos es una invención calderoniana.—3) Semiológicamente, a lo largo

de este parlamento se tejen conjuntos significativos relacionados con los números: aludo a la simbología del número tres.

#### UNIDAD 40

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—De hecho Licas aprovecha que Hércules tenga el código simbólico (véase unidad 11) para introducir, como en la unidad 11, un aparte; sólo que este aparte viene totalmente de fuera del código narrativo, fuera del código anecdótico, fuera del código simbólico; se apoya exclusivamente en su código lingüístico, en su “hablar hercúleo”: en efecto, esta alusión a una fiesta española, ritual, es un guiño al espectador que en la lectura actual representa una anacronía.

*b.* CÓDIGO CULTURAL—El hablar hercúleo de Licas sirve en este caso de respiro. En realidad, la palabra dragón se pronunció 17 versos antes, lo que elimina cualquier “verosimilitud teatral”. No, su observación procede de una necesidad de equilibrio: Hesperia ha abrumado a Hércules con el peso de su discurso; y de un discurso que introduce en *abime* un código que no tendrá su pleno desarrollo sino hasta las Jornadas II y III. Así, pues, a la perspectiva falsa, o plana, de esa descripción, con un punto de fuga al nivel de lo que describe, Licas opone un punto de fuga que sí tiene profundidad, que sí tiene materialidad: el público, la sala entera, que para Licas no es un “cuadro” renacentista (que en esa época había evolucionado hacia una perspectiva casi matemática) sino un relieve, un verdadero abismo.

#### UNIDAD 41

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Aquí se habla del poder de las manzanas: Hércules reivindica el mérito propio como medio para alcanzar el amor. Ahí introduce el tema de la reproducción: a la mujer violada, por un hechizo, se le ha arrancado la voluntad y por lo tanto la mujer violada está más viva que la estatua, pero al mismo tiempo más muerta; la idea de la imitación (reproducción) ejemplificada aquí forma parte de la idea total que el barroco tenía de la imitación; vs. 426-438 (véase J. LÓPEZ-REY: “Idea de la imitación barroca”, *HR*, 11 (1943), 253-257).

2) Amar (como verbo transitivo) es la división del yo, es el otro yo que penetra y destruye el yo original (versos 441-455). Tal vez sea ésta una de las unidades más idóneas para un examen psicológico del personaje Hércules. Simplemente diré por el momento que Hércules corresponde muy de cerca al tipo que R. D. Laing llamaría “pacientes con procesos de despersonalización”. Pero no sólo eso, en Hércules juega un complicado mecanismo de lo que el Dr. Laing llama “an awareness of oneself by oneself, and an awareness

of oneself as an object of someone also's observation", es decir, la "self-consciousness". El juego es complicado porque parece ser que justamente Hércules quiere preservar ferozmente el primer término (la conciencia de sí mismo por sí mismo); en ella Hércules no parece tener problemas, mientras que en el segundo término es evidentemente una persona dividida: la conciencia que Hércules tiene de la observación de los otros es fortísima, es enfermiza<sup>21</sup>.—3) El natural vasallaje implica, ahora sí, la confusión que hace Hércules entre el amor carnal y el amor espiritual (confusión que señala VALBUENA BRIONES en *Perspectiva Crítica...*, p. 393, como único tema en la obra). Pero la confusión se debe a que las manzanas tienen un poder "pasivo" y no "activo": su verbo sólo se puede conjugar en voz pasiva, ya que comer las manzanas significa *ser amado* por alguien que uno *ya ama* (vs. 455-467).—4) Esta confusión, esta reunión de los contrarios, lleva a la inversión de los sexos por parte del sujeto; es ésta la corriente que desembocará en el final de la obra, pero no la corriente que Hércules seguirá, ya que éste busca la pérdida del sexo y no su inversión<sup>22</sup>. Hércules encuentra su identidad: es una fiera y niega su *fama*, su fama ya no existe porque ha desaparecido cualquier amor, incluso el amor por sí mismo. Éste será pues el único nivel verdaderamente psicológico en el cual la obra se moverá: ¿cómo curar a Hércules de esta neurosis?—5) Pero la negación de Hércules es más extrema de lo que parece ya que ser *fiera* está incluso por encima de la *fiereza*, puesto que al ser fiera deja de luchar con el dragón. La fiereza niega su propia práctica con tal de no ayudar al amor, ser fiera es la negación total de la identidad, ser fiera es una negación rotunda hasta de sí misma. Ser fiera (vs. ser travesti) implica que Hércules se niegue como hombre; odiar al amor significa que Hércules se niega como identidad: Hércules es nadie.—6) Así el árbol y el dragón son también opuestos: las manzanas son el amor mientras que el dragón es el odio.

<sup>21</sup> "In a world full of danger, to be a potentially seeable object is to be constantly exposed to danger...". Hablando del personaje de Kafka en el cuento "Conversation with a Suppliant", dice: "He needs other people to experience him as a real live person because he has never been convinced from within himself that he was alive" (*The divided self*, Baltimore, 1965, p. 109). Pero como Laing mismo lo dice: en esta zona todo es paradójico: "The 'self-conscious' person is caught in a dilemma. He may *need* to be seen and recognized, in order to maintain his sense of realness and identity. Yet, at the same time, the other represents a threat to his identity and reality" (*ibid.*, p. 113).

<sup>22</sup> Laing lo dice con claridad: "The most general expression of this principle is that when the risk is loss of being, the defence is to lapse into a state of non-being with, however, all the time the inner reservation that this lapsing into non-being is just a game, just pretending" (*ibid.*, p. 111).

b. CÓDIGO CULTURAL—1) El tono proverbial de los versos 427-428 y 439-440 es innegable.—2) No sólo cultural sino también sociológica e históricamente ¿no nos encontramos aquí ya en una sociedad donde los residuos del amor cortés se ven inevitablemente confundidos y revueltos con otros valores? ¿No está Hércules manifestando una confusión existente en su tiempo? ¿No han llegado a oponerse verdaderamente los códigos del amor y del ser amado? Es decir, ¿no se han separado los niveles, el físico y el ideal? ¿No refleja Hércules el fenómeno social de que —en el reino de Felipe IV y Carlos II sobre todo— amar es de alguna manera más apto para lo “platónico” y lo “ideal” que el ser amado? ¿La voz pasiva, ser amado, no está ya indisolublemente ligada al “natural vasallaje” de la mujer? ¿Y no es entonces —paradójicamente— este parlamento (que lleva a la pérdida de toda identidad) una afirmación rotunda de masculinidad?<sup>23</sup>—3) El mundo caballeresco —con su pompa externa: vs. 450-455— aparece involucrado aquí con el acto transitivo: amar.

c. CÓDIGO NARRATIVO—Señalamos arriba que en la unidad 39 y en ésta comenzaba realmente lo que podíamos llamar el código narrativo. En su conjunto, las primeras 38 unidades podrían denominarse con una sola frase (como si representaran un solo hecho narrativo): “Hércules se acerca al Castillo”; pero con esta unidad comienza un alejamiento parabólico que traerá a Hércules de regreso al Palacio.

Así comienza, de alguna manera, con persistencia (y no intermitentemente como antes), un código estrictamente narrativo con sus propias unidades. Al principio de la narración el personaje sufre de *une manque* (término debido a Greimas y C. Bremond), una “falta”. El desarrollo anecdótico girará en torno a esta falta: Hércules necesita llenar esa *manque*. Precisamente en esta unidad vemos que la identidad profunda de Hércules no es sino una *manque*: la falta de un “yo” (y por derivación, de un sexo).

<sup>23</sup> A. L. CONSTANDSE (*Le baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, 1951) hace un estudio freudiano de varios temas —entre ellos el sexual, por supuesto— constantes en Calderón, en donde apunta algunas de estas preguntas y algunas explicaciones. Lo lamentable es que el esquema de Constandse sea ortodoxo, sin ninguna imaginación y cuyos resultados —cuyas fórmulas— no se devuelven al texto sino que se utilizan, de alguna manera, para probar la validez del método freudiano (lo importante no es comprobar que Freud tiene razón si lo aplicamos a Calderón; lo importante es comprobar que puede ser mejor comprendido con los instrumentos freudianos).—Aquí rozamos tangencialmente con el problema de los críticos preocupados por la biografía calderoniana, problema que EVERETT W. HESS (“Courtly allusions in the plays of Calderón”), *PMLA*, 65 (1950), 531-549, resuelve de esta manera (con pocas bases, me apresuro a decirlo): “Calderón seems to have been impervious to the grossly immoral conduct of his patron, the King, whose escapades were a matter of common gossip and whose government was morally corrupt and financially bankrupt”.

## UNIDAD 42

a. CÓDIGO NARRATIVO—Hesperia anuncia ya que está del lado de Hércules, y que en las pruebas que éste sufra, ella estará presente para ayudarlo. Ella aún le debe una vida.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Negar el amor y volverlo quimera es identificarlo con el Dragón: el dragón es una quimera y la quimera es el amor.—2) Lo que hizo Belerofonte con la quimera será exactamente lo que hará Hércules con el dragón: lo matará montado en el Pegaso. Véanse justamente los primeros versos, Jornada III: "Ya, alado Belerofonte..." La relación quimera-amor-dragón no es un azar, pues, ya que Hércules mismo aludirá a Belerofonte (suplantándolo) cuando comience a luchar contra el dragón, defensor del amor.—3) Hesperia, al hablar del amor como deidad, habla del *amar* (voz activa), y por eso Hércules le niega su categoría divina: si amar es deidad, entonces él está condenado a ser vencido. Si el amor es quimera, siempre existirá la posibilidad de vencerlo, aunque no sea para ser amado: esto se comprueba en la Jornada III; Hércules no mata al dragón para ser amado, *pero tampoco para probar su fiereza* (es decir, para autoafirmar su identidad).

## UNIDAD 43

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Hesperia introduce una definición contundente: el amor es esencial, es la esencia misma de aquello que distingue a un hombre de las fieras: el alma, la razón. Pero para mayor fuerza, Hesperia emplea el impersonal en plural; la definición no es suya, es algo establecido fuera de su propio conocimiento. Hasta aquí poseemos el análisis estilístico; pero estructuralmente es importante el uso de este impersonal porque muestra cómo Hesperia, aunque es la sabia entre sus hermanas, está a la sombra del símbolo del amor y excluida de su práctica, ambas cosas al mismo tiempo.

Si Hércules expone la confusión del amor, Hesperia construye en dos pasos una definición coherente: el amor es una deidad y como deidad tiene que ser amada o sea que es necesario amar al amor. Se reduce el cambio a su aplicación, el amor es una meta-alma, meta-razón, y por lo tanto estamos cerca de la alegoría (véase unidad 45).

## UNIDAD 44

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Si Hércules niega que Hesperia sea sabia no es porque su discurso no sea lógicamente sabio en sí, sino justamente porque ella está hablando de lo que no conoce. Licas, entre tanto, alude al supuesto juego de palabras que Hesperia empleó, y para esa alusión, nada mejor que remitirla al léxico, al diccionario, el

lugar de las definiciones: Licas parece decir que la diferencia entre él y Hesperia es que ésta recurre al lugar de las definiciones, de lo establecido, mientras que él recurre a las invenciones.

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Licas aparece de nuevo empleando ese código infinito del que ya hemos hablado. Aquí maneja la referencia cultural<sup>24</sup> pero textual: este contexto textual enfrenta a la obra con otras obras en tanto tales. Licas es hasta ahora el único personaje que *sabe* de la obra y que sabe que esta obra se llama *Fieras afemina amor*, y que sabe que ésta constituye —contra toda interpretación, contra lo que estoy haciendo, contra toda crítica— una obra por sí misma, un universo cerrado al que atraviesan otros universos<sup>25</sup>.

c. CÓDIGO CULTURAL—La referencia precisa a “La Dragontea” de Lope de Vega, referencia connotativa.

#### UNIDAD 45

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) El símbolo se destruye o desciende o se aparta para dejar aparecer una alegoría: el amor no es el amor, el amor es Venus y el Amor. Y aún más, el amor posee —dual— una leve psicología.—2) El amor es el enemigo del Yo cuando venga sus ofensas; pero este amor enemigo del yo es un amor aparente.

#### UNIDAD 46

a. CÓDIGO TEATRAL—Licas no es el complemento de Hércules, Licas no recoge todo aquello que Hércules no recoge a su vez o no acepta. Licas se autodefine como el gracioso gracias a los contrastes que establece ante el carácter de Hércules.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—Para Licas el dragón y el diablo están muy cerca o son casi lo mismo. La presentación de esta similitud o proxi-

<sup>24</sup> En este caso el poema de Lope: “La Dragontea” o, si se quiere, inventa una palabra a partir de dragón; ambos procedimientos son manifestación de un poder, y es este poder el que maneja a la inverosimilitud de la obra, el que coloca a la obra dentro de un contexto no filosófico (que saca a la obra de una expresión del mundo: platónica en sus referencias dantescas, escolástica, tomista, etc.).

<sup>25</sup> Esto es capital; a medida que el relato —que los códigos— se va desplegando, a medida que leemos y que vemos el desarrollo de una historia, a medida que eso sucede, una escritura se afirma; y al mismo tiempo el relato mismo se afirma como tal: para ello necesita de otro texto, no filosófico sino literario. Los códigos se despliegan, sí, se abren, se reconstituyen con la lectura pero la escritura se afirma a sí misma (véase unidad 40). Diré, al pasar, que aquí se esboza un concepto teórico que ha sido llamado el metateatro. Lo que LEONEL ABEL (*Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, 1963) dice de este concepto en Calderón es, según creo, una idea vaga pero con ciertos fundamentos. El empleo que hace WARDROPPER (“La imaginación en el metateatro calderoniano” *CH*(3), 923-930) de esta idea no me parece acertada.

midad es clara: estamos ante la evidencia de un símbolo (véase unidad 39.a.3).

## UNIDAD 47

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Verusa y Egle confirman la separación que se había vislumbrado en las unidades 2 y 4. Hesperia, por ver, cae en su propia sombra (unidad 32): el miedo que le produce ver. Licas, al ver, se inmoviliza: el miedo que le impide huir. Egle y Verusa, en cambio, no ven precisamente por miedo.—2) La cualidad de las sirenas —unidades 17 y 21— aparece de nuevo aquí: sus lamentos son para atraer a Hércules, ya que es preferible que él muera a que Venus venga en él sus ofensas. Lo importante es que estos cantos están enunciados negativamente: anunciándole una amenaza, convocan a la víctima.

b. CÓDIGO NARRATIVO—Se inicia aquí la secuencia narrativa de la *venganza*. El primer término es el anuncio de la venganza, pero, como veremos, ésta comprenderá todo lo que resta de la obra. En su interior se irán introduciendo nuevas cadenas narrativas, las cuales, unidas, configurarán la secuencia total denominada *venganza*. El diagrama analítico formado de esta manera se acerca a lo que R. Barthes llama un *stemma* (*Introducción a l'analyse structurale des récits*, p. 15).

## UNIDAD 48

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Licas maneja de nuevo el nivel discursivo ("Discursos deja", le dice Hércules); plantea así, a posteriori, de una manera literal la simbolicidad de todo lo sucedido (de todos los elementos, puesto que la narración está apenas comenzando): "¿Qué damas son éstas?" no alude a la historia, puesto que ya la sabemos. Licas transmite la impaciencia del discurso, como si éste quisiera decirle al lector (o espectador): "Si no se han dado cuenta, dénse cuenta ahora: en todo esto hay un simbolismo; y ahora que la acción va a comenzar es necesario que busquen el simbolismo, porque yo, el discurso, no puedo ser más explícito". ¿Por qué este discurso no puede ser más explícito? ¿Por qué en vez de una larga historia no nos dijo qué simbolizaban las Hespérides y las manzanas?—2) Hércules, sin embargo, no niega que las Hespérides tengan un simbolismo claro y preciso, ya que él mismo hace la distinción de los dos niveles con precisión: la natural fuerza es su lucha con el león (su transfiguración en Fiera); lo sobrenatural es el Castillo, las Hespérides, o sea, todo aquello que superará el nivel establecido por la lucha con el león, todo aquello que irá más lejos<sup>26</sup>. En efecto,

<sup>26</sup> Recordemos que las Hespérides no sólo poseen aquel nivel simbólico que —a partir de la mitología griega— las incrusta en el mito cristiano; tam-



el Código Simbolismo Fiera es redundante en todas las unidades restantes. El proceso alegórico es reconocido por Hércules.

*b.* CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Hércules censura al lenguaje, prohíbe que el lenguaje se vuelva explícito, pero no niega su simbolismo. Y Licás señala, a contrapelo, con habilidad, un nivel meta-lingüístico: la interpretación. Para Dante, recuérdese, había cuatro posibilidades de interpretación: el sentido moral, el sentido anagógico, el literal y el alegórico. Hércules mismo revela este último en base a las posibilidades abiertas por Licás.

*c.* CÓDIGO TEATRAL—Así como en la unidad 23 o entre las unidades 24 y 25 se daba un proceso parecido al "collage", así se da aquí, sólo que comporta una diferencia: este estribillo procede de una enunciación normal, no premeditadamente musical (unidad 45). El procedimiento es tanto teatral como musical; teatralmente establece una perspectiva, una profundidad, un *au delà* de la escena: el foro, plano, cobra verdadera profundidad gracias a la voz. Y musicalmente entre las voces se establece un juego rítmico. Semánticamente el estribillo sólo tiene sentido para Hesperia.

*d.* CÓDIGO NARRATIVO—Si en la unidad 47 se anuncia ya la venganza, aquí se postula el enigma: ¿Quiénes son las alegorías? Hércules sabe qué es el amor, pero no quién es el amor como *alegoría*.—2) El enigma narrativo de la unidad 11 comienza a descifrarse ahora. Pero recordemos que el enigma es doble: ¿Para qué mandó llamar Euristio a Hércules? y ¿por qué acudió Hércules?

#### UNIDAD 49

*a.* CÓDIGO SIMBÓLICO—1) La identidad de Hércules se vuelve explícita cuando se reconoce que éste se llama Hércules (primera vez que su nombre es pronunciado por otro que no sea él mismo): "es un hombre tan fiero que quiere, / aún más que de hombre, preciarse de fiero". Así la humanidad de Hércules pasa de sustantivo a adjetivo: "humano fiero monstruo". La humanidad de Hércules no es algo independiente, es la combinación de fiereza y humanidad, y más aún, la superioridad del elemento "fiero" sobre el "humano".—2) El Amor alegórico es lo opuesto del amor como contenido, como actividad (en voz activa o pasiva). Alegóricamente, el Amor resulta ser (ambos, Venus y Cupido) lo que Hércules ha expuesto; es el negador del yo, es un agente que confunde los opuestos. Aquellos que piden amor (es decir, aquí las Hespérides y más estrictamente Hesperia) no son obedecidos.—3) La alegoría, sin embargo, no cons-

bién poseen el que las introduce en un nivel cósmico ya sugerido en la unidad 39 (en la confluencia de Vesper y Héspero); en la unidad 50 este nivel cósmico llegará a su clímax.

tituye un fin en sí misma, como el símbolo es un fin en sí mismo. Esta imposibilidad está clara y prácticamente expuesta aquí: el amor alegórico se vale de su propio contrario —del odio— para rendirse culto a sí mismo (¿no se vale Dios del demonio mismo para mostrar su propia gloria? ¿pero, no es ésta una teoría herética?). Lo importante no es que la alegoría niegue su propia cualidad (la alegoría en su comportamiento puede ser contradictoria), lo importante es que triunfe el principio dogmático de que el amor "es el alma del alma".—4) La alegoría entonces se sirve de los símbolos (así como los símbolos se sirven de las metáforas), de símbolos contrarios incluso: las flechas de oro para envenenar con amor y las flechas de plomo para evenenar con odio. Las flechas son, por su efecto, contrarias a las manzanas. Éstas introducen en el sujeto un verbo en voz pasiva (ser amado), las flechas, un verbo en voz activa (amar u odiar). Las flechas de plomo son doblemente diferentes de las manzanas.—5) Pero antes de las flechas, el amor empleará —con mayor efectividad— la re-presentación: aquí será el sueño (la idea). Calderón de nuevo emplea una imitación, una reproducción como medio de conocimiento: quien hablará será la imagen de Yole y no Yole misma (así como habló la estatua de Atlante y no Atlante en la unidad 39)<sup>27</sup>.

b. CÓDIGO CULTURAL—1) El oro y el plomo, como esencias portadoras de amor y odio respectivamente, se asocian a un orden ya citado: el que establecía jerarquías en todos los niveles de la creación. El oro como el rey de los metales y el plomo como un metal inferior (quizá el peor de todos)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Todo se complica cuando Venus alude a la negación de esplendores; pero éstos no son la idealidad del Palacio, son su significado. Para Hércules el Palacio es sobrenatural (unidades 16, 48); lo único que él niega es que sea el símbolo del amor. Para él hay una evidente contradicción en el hecho de que el Amor sea una entidad ideal: ideal en el sentido de ser aplicable a las mujeres. ¿Los sentidos no son engañosos? ¿Cuáles son más engañosos: los sentidos del sueño o los de la vigilia?

El nivel cósmico de este código no puede ser más claro cuando vemos lo que dice Mallarmé de Yole: "Voyez du reste ce que signifie le nom d'Iole: la couleur violette, et il désigne les nuages couleur violet qu'on ne voit qu'au lever ou au coucher. Ce nom apparaît en d'autres légendes sous les formes d'Iamos, d'Iolaos et d'Iocaste" (*Les dieux grecques, Œuvres complètes*, p. 1214). Justamente son "sombras" lo que se le aparecerá a Hércules. El oro aparece unido de nuevo al amor; esta unión es quizá la igualdad entre dos términos superiores: el oro entre los metales y el amor entre los sentimientos (ver unidad 39).

<sup>28</sup> Como prueba de la anterior jerarquía, podemos recurrir al código preciso y cerrado de la simbología alquimista. Recuérdese que la verdadera piedra filosofal poseía cualidades áureas, o sea que transmutaba todo en oro. Una piedra filosofal intermedia, imperfecta, poseía cualidades atribuibles a la plata. El plomo, al fin, era el metal impuro por excelencia, el residuo, el desecho, lo

c. CÓDIGO NARRATIVO—1) La pregunta de Hércules: “¿Quién es Amor?”, tiene inmediata respuesta. El amor es una alegoría que utilizará símbolos contrarios para derrotarlo. En Hércules, la línea que busca su identidad es recta, una línea que, interrumpida, sigue la misma trayectoria cuando reinicia su trazo. El amor en cambio puede utilizar medios contrarios, puede utilizar estratagemas, el amor es la razón de la razón.—2) La venganza aparece aquí con otro término, pero éste es el principio de un código menor. Para la venganza, esta unidad es útil porque presenta sus instrumentos; pero al mismo tiempo su contenido es el de una Trampa “. . . he de hacer que le admire / el imaginarla, aun antes que el verla”. Esto anuncia a su vez el encuentro entre Hércules y Yole, y lo anuncia con su contenido casi perfecto: cuando Hércules vea a Yole quedará admirado. ¿Quedará admirado porque ya la soñó o porque ha cambiado?—3) Narrativamente Venus es Dios, está por sobre el relato mismo así como está sobre los personajes, moviéndose siempre en las alturas; Venus sabe lo que pasará. El discurso de Venus es omnisciente desde el punto de vista narrativo, y por lo tanto un discurso anti-enigma, anti-suspense: el enigma, el suspense queda para los personajes *de abajo*.

d. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—¿Por qué fantasmas es calificado con un adjetivo femenino? Gramaticalmente se diría que la calificación está dada en función de la forma de la palabra y no de su contenido semántico (arbitrariamente establecido: ¿quién nos prueba que un fantasma tiene sexo?) Pero ¿no es precisamente esta forma la que corresponde al género (sexual, real) de los coros? Hasta ahora todos los coros han sido femeninos.

#### UNIDAD 50

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—1) Las acotaciones y el parlamento de Hércules expresan claramente el nivel cósmico: Hércules es aquí el sol que cae, el sol a quien vencen y ocultan las nubes del atardecer. Hércules lo dice literalmente; pero hablando de sí mismo, el sol se vuelve simbólico: las nubes no rasgan las entrañas de la tierra, sino las del sol. Simbólicamente, pues, el sol es derrotado, Hércules está cayendo, está siendo vencido: estamos en su crepúsculo<sup>29</sup>. Nótese además

podrido, el impedimento que ataba los gases a la materia sólida, lo que impedía toda ascensión.

<sup>29</sup> Nada mejor para ilustrar esto que las palabras de Mallarmé: “Sa vie [de Hércules], considérée d'une façon générale, apparaît comme une longue servitude aux ordres d'un maître vil et faible ainsi qu'un sacrifice continuuel de soi-même au bien des autres: trait commun à plusieurs mythes. Une force corporelle irrésistible, qu'il emploie toujours à aider les souffrants et les faibles et a la destruction de toute chose nuisible, caractérise ce dieu. Notez enfin la signification du nom d'Héraclès, qui désigne, comme celui d'Héré, une déité

que justamente el vapor sale en dirección de la Hespéride (39.a.3, y notas 18-20). Ahora sabemos que la aparición de la Hesperia era el anuncio de la caída total: Hércules la saca de una quiebra y Yole aparece saliendo de una gruta, ambas formas perfectamente similares y simétricas. Vemos también que el "collage" de las unidades 24-25 cobra un relieve polisémico: "el oráculo me dice..." —decía Hércules y lo que sigue es un cambio brusco: es Hesperia lamentándose por ella misma. El oráculo es infausto no por lo que decía el coro sino porque hace aparecer a Hesperia. Así Hesperia está lamentándose (literalmente) por su caída, pero (simbólicamente) está atrayendo a Hércules: las malas artes, las contradictorias artes del oráculo. Si el coro era la antítesis de las sirenas, y si Hesperia formalmente repite, invirtiéndola, la frase de las sirenas, Hesperia —como símbolo de la estrella del crepúsculo— está atrayendo al sol.—2) Pero ¿Hércules está soñando? ¿El discurso perfectamente coherente no desmiente la afirmación de que Hércules duerme? Sí, en efecto, Hércules sueña. Pero sueña si leemos el texto en el nivel no-cósmico; así pues, esta unidad pertenece al código del amor sólo como manifestación. Lo que dice Hércules es la manifestación, la revelación, la capitulación del sol. Como sol Hércules está diciendo aquí que su crepúsculo ha llegado. Desde el punto de vista amoroso esta unidad es simbólica porque introduce a la mujer ideal por excelencia: la mujer soñada. Así se repite el proceso dado en el Palacio: Hércules es cegado; debe primero ver y luego amar, pero Hércules, de nuevo, confundirá los planos.—3) Como se puede ver claramente, los códigos avanzan gracias a enigmas: ¿Quién es Yole? ¿Deidad o mujer? Hércules ya le ha otorgado la categoría de deidad, y Venus, en la unidad anterior, ha dicho que es una infanta. El proceso que Hércules hace funcionar es otra vez, como en la unidad 7, anti-simbólico, y al mismo tiempo es el complemento de aquella unidad. Allá volvía simbolizante a la Fama y simbolizado a la Dama; aquí convierte en símbolo a una infanta, es decir, Yole es lo simbolizado y el simbolizante es una deidad; ambos procesos se complementan pero poseen elementos contradictorios:

	<i>simbolizante</i>	<i>simbolizado</i>
unidad 7	Fama	Dama
unidad 50	Deidad	Yole

solaire... La vie d'Héraclès sera en effet un sommaire de la marche quotidienne et annuelle du soleil..." Después alude a las serpientes que Hércules mató en su cuna: "Ce sont les serpents de la nuit ou de l'obscurité, sur qui l'on peut dire que le soleil pose les mains quand il se lève, et qu'il tue à mesure qu'il hausse plus avant dans le cieux" (*op. cit.*, pp. 1213-1216), [véase unidad 7].

Ahora podemos ver que —desde el punto de vista del proceso simbólico— los simbolizantes deberían ser los simbolizados y viceversa. Pero desde un punto de vista temático o *narrativo* se tendrían que cambiar los términos: la Fama *no* pertenece al paradigma (Fama)-dama-caballero; y Yole *no* pertenece al paradigma (Yole)-deidad-fama-proezas. Así pues hay una confusión narrativa (e incluso semántica): la dama debería estar en relación con Yole y la Fama con la Deidad. Entonces sí la Dama podría permanecer como lo simbolizado y la Fama como lo simbolizante:

<i>simbolizante</i>	<i>simbolizado</i>
Fama	Dama
Yole	Deidad

El código narrativo se opone al código simbólico, lo que tendrá repercusiones muy importantes. Según este último cuadro podemos ver que Yole *no* es una deidad pero que *sí es la dama*, o sea, es su representación, es su forma, y la unión de Yole-Dama forma un símbolo perfecto.

*b. CÓDIGO CULTURAL*—Calderón introduce aquí un hecho mitológicamente cierto: que Hércules ayudó a Atlante a sostener la bóveda celeste. Pero aquí el dato es sólo un pretexto para introducir invisiblemente una hipérbole: la hipérbole cósmica.—2) Las connotaciones del amor cortés están aquí presentes.

*c. CÓDIGO NARRATIVO*—La última frase nos dice que Hércules ha caído en la trampa, es decir, antes de que se le clave la flecha de oro Hércules ya está inclinado favorablemente hacia Yole.

#### UNIDAD 51

*a. CÓDIGO SIMBÓLICO*—1) Aquí se da la consumación de la caída del sol; las nubes del crepúsculo engañan al sol y lo ocultan definitivamente. Evidentemente que este final de una cadena simbólica al comienzo de la obra implica un problema teórico: ¿Por qué encontramos un final? ¿Por qué es éste el final? ¿No es acaso *toda* la vida de Hércules, como lo indica Mallarmé, en sí la simbolización de un período solar? La respuesta, parcial, que puedo dar aquí es la siguiente: el código simbólico cósmico termina aquí porque ya no hay lugar para él, porque otra cadena simbólica ocupará toda la atención del texto. Hay un desplazamiento; como si el texto al principio dudara entre dos niveles simbólicos y al fin se decidiera. El texto termina una cadena y continúa con otra que le interesa más. Las implicaciones de este final abarcan los otros códigos: es necesario hablar de los otros códigos para justificar este final. Por ahora sólo vemos que el texto se inclina hacia un ámbito más definido, y se inclina justamente cuando el código narrativo comienza a cru-

zarse: la venganza del amor se une precisamente en esta unidad con la cadena narrativa que había comenzado en la unidad 11. La única respuesta posible y plausible es que el código simbólico cósmico no es un código narrativo, no es un código apto para la narración, por lo menos dentro de las intenciones de este texto.—2) Para inspirar amor Yole no necesita hablar, pero el exceso de su belleza es tal que podría delatar las intenciones de Venus. Por lo tanto este exceso es elocuente, así como elocuente es el Palacio (que lo mismo ciega que deslumbra). La conclusión es que aquí el lenguaje es un exceso, un objeto lujoso, una forma sobrante cuya utilidad es disimular una imagen excesiva a su vez.—3) Simbólicamente este discurso, este lenguaje es mentiroso y falso: dejemos el aparte a un lado y aún así seguiremos viendo que el parlamento no tiene principios (morales) ni fines (también morales). No podemos comprender la razón que impulsa a este discurso, ni la reacción que quiere provocar: es un parlamento no dirigido. Al mismo tiempo que es un parlamento cerrado sobre sí mismo (desde el punto de vista semántico, véanse las oposiciones “rendir gracias”-“odio”, “ternezas encendidas en fuego”, oposiciones que funcionan en el interior de los sistemas —amor, fiereza— y no fuera de ellos), al mismo tiempo, pues, es un discurso que exteriormente depende en su totalidad de *la teatralidad*. Es un discurso teatral en el sentido falso de la palabra, es un discurso ripioso, es un enorme ripio porque su función teatral es la de ser puente entre dos contextos: el código amoroso-femenino de las intenciones venusinas (código narrativo de la venganza) y el contexto guerrero del parlamento de Euristio (código narrativo de Euristio). Las dos partes de este parlamento son: su significado, el silencio; su significante, una mentira teatral. ¿Y su función?—4) La función de este parlamento está determinada, creo, por el tercer nivel producido por el aparte<sup>30</sup>. ¿Cuál es su necesidad absoluta de este parla-

<sup>30</sup> PEUGIN en su *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre...* Paris, 1885, dice a propósito del aparte: “L'aparté est une remarque, une réflexion qu'un personnage se fait a lui-même, lorsqu'il est en scene avec un ou plusieurs autres, de façon à n'être pas entendu de ceux-ci. L'aparté est indispensable au théâtre pour faire connaître au public les sentiments secrets qui agitent un personnage et qui ne doivent pas être dévoilés à ses interlocuteurs. On a toujours disentié sur les plus ou moins de vraisemblance de ce procédé, mais on l'a toujours employé, parce que la nécessité en est absolue; l'essential est que l'acteur chargé d'un aparté n'ait pas l'air de l'adresser au public, et que, tout en l'entendant, on voie bien qu'il se parle a lui-même. / Au sujet des longues discussions auxquelles cet usage scénique a donné lieu, on a souvent raconté une anecdote que l'abbé de Laporte retrace ainsi: La Fontaine, Boileau, Molière et d'autres beaux-esprits raisonnaient sur les *apartés*, que plusieurs personnes trouvent peu naturels, peu nécessaires. La Fontaine se déclaroit contre, et s'échauffoit beaucoup pour en prouver le peu de vraisemblance. Pendant qu'il parloit avec tant de vivacité, Boileau, qui étoit à coté de

mento? Según parece no es un monólogo (por su brevedad), no es una complicidad con el público (y por lo tanto no es un acto natural). En efecto, el *sujeto* verbal del *aparte* parece estar siempre ausente; nunca hay una 2ª persona, nunca hay un hablante y un receptor, ni siquiera los usuales del monólogo). ¿Qué es? Creo que su necesidad absoluta proviene de la anécdota: el teatro de las tres unidades basa su supuesta verosimilitud en la anécdota<sup>31</sup>. La verosimilitud se basa en la anécdota constreñida a un espacio y a un tiempo ilusorios, y dentro de ella el enigma es fundamental: no el enigma simbólico, sino el que plantea un desarrollo lógico de las acciones. Para el Escalígero "lo spettatore deve interessarsi si fatti della favola, como si fossero quelle delle vita reale" (SPINGAM, *op. cit.*, p. 94). Como se ve, el teatro clásico tiene que conservar un elemento precioso: su imitación de la vida, la imitación de las pasiones. Lo contrario nunca es permitido. Sólo con Jarry en la modernidad (y con el teatro de carnaval, véase J. KRISTEVA, *op. cit.*) asistimos a la historia teatral de una forma censurada: la vida misma de la obra teatral, la vida que penetra en la obra y que la vuelve física. No es una casualidad que ambos teatros (el de Jarry y el carnavalesco) posean una aguda sensación del ridículo, un agudo

lui, disoit tout haut: *Le butor de la Fontaine, l'enteté, l'extravagant, que ce La Fontaine, etc.*; et La Fontaine poursuivoit toujours sans l'entendre. Tout le monde se prit a rire, et La Fontaine en demandant la cause: «Vous déclamez, lui dit Boileau, contre les aparté, et il y a une heure que je vous débite aux oreilles une cyrielle d'injures sans que vous y ayez fait attention»' (p. 85). BÉQUET, en su *Encyclopedie du Théâtre*, pone como requisito principal del *aparte* que el actor no se dirija al público; que considere como fundamental la idea de que "la cuarta pared" existe de verdad.

Para Boileau, defensor de las unidades clásicas, el *aparte* es un método justificado, porque, contra lo que practica en el ejemplo del Ammé de La-portae (cf. nota 30), el *aparte* verdadero incrustado en las tres unidades clásicas requiere de la complicidad de los otros personajes; es anti-teatral creer que un *aparte* puede ser pronunciado a pesar de la ignorancia de los otros actores; el *aparte* debe respetar un tiempo, un orden. La prueba que da Boileau no es una verdadera prueba, justamente porque en su ejemplo el *aparte* es verosímil. Yo diría que el *aparte* es una pequeña inverosimilitud que se usa para justificar, para verosimilizar la gran inverosimilitud de toda la obra: fingir la suposición de que una cuarta pared existe en un "pseudo-monólogo" es justificar los otros fingimientos.

<sup>31</sup> Recuérdese que para Aristóteles la unidad de acción era la unidad principal y que de ahí derivaba para él la otra unidad: la de tiempo. No es sino hasta los críticos italianos del Renacimiento (y no los críticos franceses) que se establece la unidad de lugar, y con ello se introduce un cambio importantísimo: la unidad de acción pasa a ser una unidad dependiente de la unidad de tiempo y de lugar (son críticos como Castelveto, el Escalígero los que dan forma definitiva a estas teorías; véase J. E. SPINGAM, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905).





ideal (la dama ideal desplaza a la fama, véase 50.a.3). *b*) Yole se presenta como un sueño, como una ilusión: Yole es una imitación de sí misma. *c*) Para negar su cualidad de sí misma Yole *habla*; de otra manera, la intención de Venus sería clara. Es decir, Yole se transforma ante nuestros ojos en una persona real, pero en una figura contradictoria para Hércules: es un sueño pero es un sueño convincente en el sentido en que como imagen *no* es el sueño de Hércules (porque Hércules nunca soñaría eso), mientras que como lenguaje sí es un sueño hercúleo. *d*) Con el aparte, Yole se transforma de nuevo, ante nuestros ojos, como una figura dirigida por Venus (complicidad Yole-Venus); Yole es un muñeco de nuevo.—*6*) Como se puede ver claramente, la intención calderoniana no es sólo de engañar a Hércules sino también de engañarnos: si Yole no dijera nada, creeríamos que es un sueño, pero Hércules no. Al comenzar a hablar, sucede lo contrario: Hércules deja de creer en una trampa, comienza a creer que realmente es un sueño, pero nosotros comenzamos a saber que Yole es Yole. Con el aparte, al fin, Hércules sigue creyendo en el sueño (puesto que él no lo oye) y nosotros volvemos a creer en ella como una figura soñada, puesto que se presenta como una imagen dirigida por Venus.—*7*) ¿Cómo distinguir? ¿Cómo creer?

*b*. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—El lenguaje del parlamento de Yole es completamente, de principio a fin, una mentira; es un lenguaje inadecuado. Pero él mismo se revela como tal, él mismo se señala, y, al señalarse, establece una distancia enorme entre él y su imagen. El lenguaje no corresponde a la imagen ideal de Yole. Por lo tanto Yole no puede ser una deidad, pero tampoco puede ser la dama ideal.

Ahora bien, de hecho Yole es la dama ideal, pero por su presentación, su figura, su imagen. En cambio, por su lenguaje se estará siempre contradiciendo: todo lo que diga Yole será falso, será una contradicción de su imagen. ¿Y no será justamente esta dualidad la que engañará a Hércules? ¿No es cierto justamente que Yole lo engañará con “halagos traidores”?

*c*. CÓDIGO TEATRAL—Yole representa, teatralmente, un puente: es la unión entre dos narraciones separadas por su simbolismo. Pero a partir de ahora ambos códigos correrán juntos: la narración de Euristio y la venganza de Venus se unen aquí gracias al lenguaje de Yole. Lo importante aquí son dos cosas. El discurso de Yole no es el lenguaje de Hércules (el lenguaje hercúleo de Licas); este lenguaje introducido es el de sus gloriosas hazañas pero no su lenguaje. Después, el encabalgamiento de los discursos (el tierno y el glorioso) no es sino la confirmación en el plano teatral de lo que el plano simbólico ya nos dijo.

## UNIDAD 52

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—La oposición de dos discursos: el discurso de Yole y el de Euristeo; amor contra guerra. Ambos discursos instalan la oposición entre sueño y realidad. La oposición, en el fondo, no existe: es Yole para nosotros una realidad ya que en la unidad anterior vimos la función del aparte. Ahora bien, con Hércules sólo puede establecer una comunicación a través del engaño: el sueño o la palabra fingida.

En el discurso, Yole desiste o finge desistir; Euristio hace su entrada.

## UNIDAD 53

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Hércules no reconoce la distinción entre el sueño y la realidad sino entre la idea (la representación) y la materia. La distinción entre sueño y realidad está descartada por la complicidad entre el día y la noche. No hay distinción entre sueño y realidad: el sueño, ahora lo sabemos, no es menos real que la realidad misma. La distinción está entre la idealidad y la realidad. ¿Yole, como imagen, es una representación ideal o prototípica? Yole, como palabra, como voz, es ahora sí, contradictoria: Marte y Cupido están más acá de la realidad (no más allá); y la belleza de Yole no es rara, su rareza reside en la contradicción.

Quizá la distinción posible que se pueda hacer sea la siguiente: Yole como voz es ideal (atenta contra Cupido), pero como presencia es prototípica; de ahí el conflicto central que se planteara: los celos. Los celos serían entonces aquello que une tres niveles distintos del erotismo: la posesión sexual (que en *Fieras afemina amor* está invertida; el poseíble no es Yole sino Hércules), el nivel prototípico de la belleza (representado por Yole en el sueño: ahí Yole se presenta contradictoriamente, pero ejemplar) y el nivel ideal (todo el simbolismo que "recoge" detrás de sí el nombre, la ideología calderoniana, etc.).

## UNIDAD 54

a. CÓDIGO NARRATIVO—La *historia* comienza en la voz de Licas: todo lo anterior no han sido sino los preludios. La historia, al mismo tiempo, contradice a la psicología (cf. unidades 11 y 14). ¿De qué otra manera puede explicarse que Hércules venga a esperar a Euristio si cree que éste quiere prenderlo por la muerte de su preferido? Licas suspende la función de varias tropas; ¿las tropas armadas vienen a prenderlos? Y al mismo tiempo cierra con un código que se suspenderá durante varias unidades (el amoroso), haciendo

de las opiniones de Hércules opiniones comúnmente aceptadas. En efecto, lo que en Hércules tiene carácter personal, en Licas tiene carácter proverbial: Licas, por supuesto, habla hercúleamente.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—Lo vario es expresado contradictoriamente por Licas: a partir de una unidad (“tropas”) diversifica sus componentes, unas están armadas y otras son galantes (de damas). Pero una de esas partes está tipificada por un prejuicio cultural.

c. CÓDIGO CULTURAL—Las mujeres prefieren lo *ácido*. Hay aquí una sinécdoque que consiste en que los gustos de las mujeres son en realidad la opinión que Licas tiene de ellas.

d. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Licas continúa con su discurso hercúleo. Hércules tiene su propia fuerza redundante o pleonástica, como se quiera; pero Licas, por metonimia, por cercanía, se ha contagiado discursivamente de la fuerza de Hércules.

#### UNIDAD 55

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—El simbolismo de fiera adquiere aquí toda su superficialidad y su culminación. Así como las concepciones amorosas —en la unidad anterior— adquieren un tono algo común y sabido, así la fiera adquiere aquí, al fin, su representación más literal; pero, al mismo tiempo, veremos que este simbolismo está en función exclusiva de él mismo (y del espectador; es un simbolismo que desembocará en lo teatral): vestirse de león es para Hércules llegar al paradigma de su propia imagen. Euristio no es el único a quien se dirige esta imagen, como lo prueban dos cosas: la ambigüedad de la frase “en el traje del horror / que le ha de dar mi presencia”; sujeto y objeto, causa y efecto están aquí confundidos ¿el traje producirá en Euristio horror o el horror de Euristio hará de este traje un traje horroroso? La ambigüedad se confirma más adelante, no sólo con el uso de los opuestos (aliño es el desaliño), sino con la posible polisemia de la palabra “priesa”: ¿es priesa de prisa o de presa?

Si Hércules quiere que Euristio vea el inicio de una acción (él como león puede defenderse), también quiere que nosotros veamos su culminación. A su vez, él mismo se verá como la culminación de ambos deseos. El paradigma de la imagen de Hércules, el resumen de su propia imagen, no es una figura simbólica (y por lo tanto personal), no, al hablar de culminación aquí no aventuro una interpretación, más bien doy un testimonio de un hecho: desde Griem hasta el Tiziano (del Museo del Prado hasta el Museo de los Oficios) la imagen más pura, más elemental, más económica en elementos es la de Hércules vestido con su piel y con la clava en la mano. Esto es claro sobre todo en el cuadro de Griem (Museo del Prado), en donde se presenta la lucha de Hércules con Anteo. Lo

curioso es que el fondo del cuadro es absolutamente oscuro; el único elemento que permite identificar esta figura es la piel.

b. CÓDIGO CULTURAL—Remito a la *visión* de los cuadros de Grien y del Tiziano (pasando por muchos otros). Es muy posible que Calderón conociera el primero. Hércules se convierte aquí en una *presa* imaginativa (de imagen) o plástica de su propio estereotipo, de su propia consagración en la iconografía occidental. El gesto cultural es aquí entonces el origen de toda la cadena simbólica.

c. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—En los antónimos y en los términos ambiguos, quizá lo más importante sea ver sus funciones desde el punto de vista del signo; si ambos forman un signo único, el desaliño sería la forma (el significante) mientras que el aliño sería el significado (el contenido); el referente entonces no puede ser sino un ente ambiguo. Lo mismo sucede con la ambigüedad del horror: el traje sería el significante, el significado, el horror de Euristio. El referente, de nuevo, sería un ser ambiguo. En efecto, ¿es el traje en sí lo que produce horror o el hecho de que un hombre sea capaz de vestirse así? Si es lo primero, entonces el horror es directo y no un horror a Hércules. Si lo segundo, entonces es un horror indirecto que produce un alejamiento gracias a una interpretación: es necesario interpretar las intenciones de Hércules, es necesario atribuir una actitud simbólica a su gesto. Su gesto y su traje son como un nombre (propio, de preferencia) y no una materia literal. Pero Hércules se ve como la representación literal del horror, y lo es; sólo que culturalmente.

#### UNIDAD 56

a. CÓDIGO NARRATIVO—El suspenso de la anécdota se desvela: Euristio no viene a cobrar venganza. Con el parlamento del Rey, vemos inmediatamente un desvío de Calderón del mito tal y como lo conocemos. El rey viene a pedir algo y no a exigir. O simplemente viene a rendir homenaje a un *mito*. Calderón se aleja del mito griego o histórico, pero le rinde tributo a ese mito que ha logrado arraigar en la mente popular: el mito de la fuerza representada por Hércules.

Esta dualidad del mito pertenecería a un análisis sociológico e ideológico que no se ha emprendido aquí, pero que se podría hacer teniendo como base el análisis formal ya hecho. En efecto, la pregunta sería: ¿en qué medida Calderón aprovecha un mito histórico para "vehicular" por él con más oportunidades de influir en su público la justificación del mito popular de la fuerza? De la respuesta que se le dé a esta pregunta, surge inmediatamente la pregunta sobre la inversión: ¿por qué para Calderón las fieras vencidas son las fieras afeminadas? ¿Qué hay en todo este transvestismo

de profundamente ideológico de acuerdo con las concepciones sexuales de la época?

#### UNIDAD 57

a. CÓDIGO TEATRAL—La necesidad de entrar rápidamente en la historia o en el objeto del llamado de Euristio hace que éste no repare en la piel recién arrancada ¿teatralmente, es verosímil este olvido de parte de un rey? Las convenciones teatrales no están por encima de las convenciones de la verosimilitud, así que no podemos atribuir a un descuido de Calderón este olvido de Euristio.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—El horror del traje no es inmediato: su efectividad es diferida a un significado segundo, más profundo, pues requiere una interpretación. Euristio *ve* el terror, pero no lo siente porque el terror está no en el traje sino en su representación; por eso Euristio quiere sellar el encuentro *no* simplemente con un beso en la mano sino con un *abrazo*: su abrazo es simbólico en la medida en que con él *abarca el horror*. Y con ese gesto borra la ambigüedad, borra el horror del traje por el traje mismo, borra el traje por la “presa” (o “priesa”) asumiéndolo todo como un horror que produce ese traje, y no ese traje que produce horror: el traje es el nombre propio de Hércules, el traje es su redundancia (ya no en el discurso *hercúleo* de Licas). De esta manera Euristio parece referirse al significado y no a la forma.

c. CÓDIGO RETÓRICO—Con esta unidad se cambia de romance a redondillas. Qué lejos estamos de los preceptos de Lope en su *Arte nuevo*... Aquí las redondillas parecen obedecer más a una función autosuficiente que a una función comunicativa, ya que servirán incluso para una relación.

#### UNIDAD 58

a. CÓDIGO NARRATIVO—Euristio aparentemente postula la anécdota de la obra: la historia comenzará como una lucha contra Euristio. Pero el final, al unirse la condición del reino con la condición del matrimonio, da en una forma bastante complicada lo que será la historia aquí: la historia de una lucha por la posesión de una mujer. Aristeo la desea, Anteo también, Hércules no sabe que la desea. La exageración de Euristio (la recompensa de un puesto en el ejército es comprensible, pero ¿por qué además ofrecer el reino y la mano de su hija?) plantea ya la verdadera oposición a ese deseo: el engaño. ¿Euristio no engaña a Hércules? ¿No le está ofreciendo el reino y su hija sólo para atraerlo más fácilmente y para luego traicionarlo? (véase unidad 62). Pero al exagerar está cayendo el rey en su propia trampa: no necesitaba hacerlo. Hércules mismo se encargará de rechazar esas recompensas.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—El reino y la mujer son dos recompensas que se agregan a la recompensa principal: el cetro y la debilidad. El poder y su contrario. Euristio ha buscado para rey y esposo de su hija a un hombre cuyos atributos (que él mismo enuncia) niegan las recompensas: valor, fama, nombre; los tres atributos tienen un mismo referente: Hércules. Pero ya sabemos que éste tiene una sola dama: su fama, la fama de su valor. ¿Pero acaso la fama de Hércules no le indica a Euristio que una oferta como la que está haciendo será rechazada? La fama de Hércules es que odia a las mujeres o, si se quiere, su fama es que sólo ama a su fama. Euristio por lo tanto engaña: o engaña a Hércules o se engaña a sí mismo al hablar de la fama de Hércules. Pero al mismo tiempo Euristio desconoce los intereses de Venus.

El origen de todo es Yole; es ella, pues, la que debe tener un elemento ambiguo, y efectivamente lo tiene: es el de la reproducción (como se puede ver en el primer discurso de Aristeo en la segunda Jornada). Aristeo se enamoró de Yole por un *retrato*, y Hércules por un sueño: "una semejanza que convino" (Jornada segunda). Lo importante es que a la imagen real se le puede vencer. Ahora bien, es importante señalar que aquí deben intervenir elementos antropológicos (fuera de este análisis) que aclaren por qué Euristio ofrece su reino y su hija a un *extranjero* (remito a los estudios antropológicos que Pitt-Rivers ha realizado a propósito de la hospitalidad en el Mediterráneo).

c. CÓDIGO CULTURAL—La historia de Yole y Hércules ha sido alterada por Calderón: lo que en la mitología griega era un premio, aquí es una recompensa. Lo que en el mito dependía de una habilidad, aquí depende de la esencia misma de Hércules: su valor.

d. CÓDIGO LINGÜÍSTICO—Euristio introduce lo narrado como un lenguaje indirecto: "respondí a questo mismo", o sea, que todo lo que había pensado era una narración de lo que había dicho.

e. CÓDIGO NARRATIVO—Después de revisar todos los códigos vemos que el narrativo no se detiene ahí donde lo habíamos dejado; hay una sub-historia que no aparece sino siempre en las alturas: Venus, Cupido y sus artimañas. Esa otra historia es la determinante *cronológicamente* (simbólicamente no es sino un recurso supra-teatral); en efecto, en la unidad 48 Venus escoge a Yole como aquélla que tiene que aparecer ante Hércules para castigarlo por su odio a las mujeres. Pero la elección no tiene ninguna justificación en boca de Venus. Ahora bien, esa aparición es determinante: si Yole no aparece antes, ¿el rechazo de Hércules hubiera seguido siendo el mismo? Probablemente sí; lo que quiere decir que aquí, lo importante entonces, es que Yole aparece en el sueño hablando en *contra* del amor y con una presentación prototípica (y no ideal), que puede ser encarnada después sin alteración o sin una diferencia notable. Así

pues, Venus es determinante, pero cronológicamente, por paradójico que parezca, ya que Venus y Cupido, al situarse siempre “arriba”, parecen colocarse por encima de la historia; y no, sucede todo lo contrario: teatral y narrativamente la decisión de Cupido y Venus es capital (aunque la elección de Yole no esté justificada por Venus).

#### UNIDAD 59

a. CÓDIGO NARRATIVO—Hércules miente porque Euristio ha mentado (cf. unidad 62). Sin embargo, nosotros no sabemos que mienten: en ambos el discurso es coherente; sólo que tanto la magnanimidad de Euristio como la cortesía y naturalidad de Hércules aquí hacen pensar en dos cosas: ¿realmente Euristio no ha visto el aspecto de Hércules? ¿Realmente Hércules sabe quién es Yole?

En estos dos parlamentos bien articulados es más importante lo que no se dice que lo que se pretende definir: ya sea por la aparente contradicción de lo que se establece o ya por lo exagerado de las actitudes. Euristio puede recompensar a Hércules, pero exagera, como ya hemos dicho; de la misma manera, Hércules ¿no exagera en su cortesía?; y sobre todo ¿necesitaba hacerlo? Hércules engaña, engañando, a un engañador: el vértigo, *la mise en boîte*, del engaño no tiene fin. Más adelante será claro que el engaño central ha sido ya consumado: es el sueño de Hércules, y este engaño viene justificado por él mismo, por su odio al amor. En ese momento surge otra pregunta: ¿realmente son ellos dos los engañados? ¿No será que el verdadero engañado es el espectador? Sin embargo, Hércules está actuando de acuerdo con su prototipo mítico (véase unidad 21, cita de Angela Castelluccio).

b. CÓDIGO SIMBÓLICO—El código simbólico de la Fiera se encuentra aquí frente a un largo paréntesis; no continuará sino hasta las escenas finales de la obra (Jornada III). (Un trabajo se presenta: rastrear los nuevos códigos simbólicos que surgirán; uno de ellos ya comenzó —el de la reproducción— pero su desarrollo principal está en la Jornada II).

#### UNIDAD 60

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Calderón parece poner en boca de Hércules, en forma descarnada y patética, el *décalage* del amor ideal. Yole no existe tal y como la ve o tal y como le quita su categoría de mujer. Hércules regresa al contenido ideal de las primeras unidades en que se ve el palacio de las Hespérides. El platonismo entra de nuevo en la obra, y la última aparición del código simbólico cósmico parece estar ya bastante fuera de su lugar, precisamente cuando Yole está más cerca, corporalmente, que nunca. Esa esfera, Hércules no

lo sabe, no es una esfera cósmica; o sea que de hecho no reaparece lo cósmico aquí. Todo ha sido un engaño; esa esfera es la concha teatral de Venus, la concha con la que surgió del mar: esa concha es el sueño. En el ideal, en las verdaderas esferas platónicas, no hay puntos de fuga (excepto el del puro devenir); en el sueño, en cambio, los puntos de fuga abundan: son los apartes.

## UNIDAD 61

a. CÓDIGO NARRATIVO—Hércules entra de nuevo en la mentira. La nombra: es una "excusa". Pero este nombramiento es un aparte: la metalengua es el espacio del vértigo. Corominas habla de varias acepciones de "excusar" y todas corresponden al gesto de Hércules: salvar, esconder (con su participio "escuso"), etc...

## UNIDAD 62

a. CÓDIGO TEATRAL—El aparte de Anteo muestra que los apartes no son individuales; son elementos que dividen la escena en dos, y no en individuos: la escena anti-Hércules y la escena Hércules. Ahora bien, la escena anti-Hércules se divide a su vez en dos propósitos: el de Euristio y el de Anteo. Y así hasta el infinito (por ejemplo, cuando entre Yole, esa escena se dividirá de nuevo, sólo que las divisiones no son extensivas, numéricas, sino intensivas, en perspectiva).

## UNIDAD 63

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Aquí, contra todo lo que pueda parecer, no aparece realmente el código simbólico cósmico. Yole-Sol; se trata en realidad de una metaforización clara de Anteo seguida de un antónimo, que es el aparte del rey, en donde "lo grosero" revela al fin que Hércules es percibido literalmente. Pero sólo Yole nombrará el horror, en la unidad 68: "¿Quién vió más fiero semblante, /ni más horroroso aspecto?" El primer verso es redundante, el segundo es la formalización de un contenido que no se quería asumir con los gestos. En esta unidad el rey habla de lo grosero y no del horror. Finalmente, la excusa se da otra vez; no se trata de una coincidencia lingüística, se trata de que tanto Hércules como Euristio no tienen otra salida: no pueden confesar la mentira, tienen que eufemizarla.

## UNIDAD 64

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—Las primeras palabras de Yole certifican inmediatamente su materialidad (es decir, su oposición al prototipo y al ideal). Yole se erige simbólicamente en juez, como lo hizo



Paris ante las tres diosas en el momento de decidir a quién otorgaba la manzana de oro (que contiene precisamente el árbol de las Hespérides). Pero al mismo tiempo, también, ejerce otro punto de fuga: el discurso de Yole no es teatralmente un aparte, pero *sí* lo es narrativamente; está adelantando algo que sabremos muy bien en la Jornada II cuando las tres Hespérides intenten detener a Hércules. Cada una intentará hacerlo con su "cualidad" definicional: con el ingenio, con el canto y con la antinomia (una de ellas le presenta un espejo para que Hércules se horrorice de sí mismo; sólo que Calderón no dice con respecto a qué Hércules tendrá que compararse. La deducción del espectador es instantánea: Hércules es horroroso por oposición a la *belleza* encarnada, lo cual lo convierte de héroe particular en un prototipo de la fiereza).

#### UNIDAD 65

a. CÓDIGO NARRATIVO—Los apartes se siguen introduciendo en la perspectiva sin fin, vertiginosa, de la oposición a Hércules, y al mismo tiempo se siguen introduciendo en la ambigüedad. Sólo que la ambigüedad es una categoría poco ambigua en sí misma; de ahí que la respuesta de Yole al aparte de su padre sea a su vez otro aparte. Con éste Yole introduce la misma ambigüedad que había introducido en el sueño con su aparte. En efecto, se supone que Yole es fiel y obediente a su padre; pero en el aparte "¿Pues yo qué voluntad tengo?" introduce un elemento que no tiene marca de posesión: ¿se queja de su padre?, ¿prevé ya el horror de Hércules?, ¿está enamorada de Anteo? ¿O simplemente no oyó lo que le dijo su padre y cree que de veras él intenta casarla con alguien que ella no conoce?

#### UNIDAD 66

a. CÓDIGO SIMBÓLICO—A partir de este momento tendremos que empezar a acostumbrarnos a que la cortesía es desmentida de palabra mientras es confirmada de hecho; así con todas las categorías. Licas, hercúlea pero impotentemente, trata de romper ese "encabalgamiento de categorías"; trata de romperlo con antinomias, pero en este caso es el peor de los recursos. En efecto, Hércules se queja de la cortesía que se le impone aunque él mismo la practicó al principio. Ahora bien, según él, sólo la usó para lograr lo que él quería: tener un enemigo que vencer. Pero ¿no es eso el recurso psicológico y no simbólico de la historia para continuarse? Porque si fuera verdaderamente simbólico, la historia se detendría, ya que hay que acordarse, "vencer a las fieras no es vencerse a sí". Así, pues, la historia tiene que introducir los elementos más burdos y toscos para subsistir, porque de otra manera el código simbólico se deten-

dría en la perspectiva vertiginosa de la mentira y del aparte (de la mentira de la mentira y del aparte del aparte).

#### UNIDADES 67 a 80

Reunir las 14 unidades finales no es arbitrario; en ellas, la historia tiende a desplegarse, el código teatral a desdoblarse, a "esquizofrenizarse". De aquí en adelante hay dos listas, dos paradigmas y todo se convierte en una unidad de sí mismo: el aparte rompe la unidad de la escena pero da continuidad al personaje, sólo que esta continuidad no es temporal sino puramente lógica, de exclusión. Son los paralelismos (como en la unidad 76) los que unirán dos paradigmas irreconciliables (brasa/hielo).

Así, pues, lo que inició simbólica y psicológicamente el aparte de Yole en el sueño de Hércules, aquí se institucionaliza, se instala, se arraiga a la escena y la divide *a fondo*. No sólo es una división de campos sino también una división de individualidades (en la unidad 80 Hércules se desdoblará en dos cielos, porque expresará la lógica dual de la victoria, del vencer; la acción es lo intermedio, o mejor dicho, el discurso de la acción es el intermedio y el desdoblado). Esta división es contagiosa; todo se desdobla: la mitad de la escena, la escena anti-Hércules, se partirá a la mitad, y la mitad de la mitad en otra mitad, y así hasta el infinito o, mejor dicho, hasta que el elemento superior entre para detener el vértigo. En efecto, la entrada de Cupido detiene esta sin-razón del desdoblamiento infinito.

Aquí, en la tierra —horizontal, unidimensional en la coordenada arriba-abajo— todo es infinito y la mentira más, porque la tierra, el mundo de los humanos, es profundo, tiene una perspectiva (y mucho más el teatro; véase la descripción que hace Calderón de la escena en todas las jornadas y sobre todo en la segunda). El único elemento que puede detener el vértigo hacia el fondo es el elemento superior; éste (Venus, Cupido que siempre aparecen "arriba") es infinito hacia arriba, pero no tiene fondo, es unidimensional en la perspectiva. Por decirlo en términos de perspectiva: el elemento superior, Venus-Cupido, tiene un solo punto de fuga (una perspectiva renacentista); el elemento terrenal (de la escena de los mortales) tiene varios puntos de fuga, como la perspectiva griega y romana.

Los celos, finalmente, serán el código que Cupido introduce al final de la jornada; son ellos los que unen las jornadas y todos los niveles del amor (como ya se vio). Los celos son el verdadero amor, el punto intermedio de la acción, ante la cual no hay huida ni ausencia, porque los celos son huida, ausencia y encierro (las celosías). Los celos de Hércules son los celos de Cupido. Y precisamente

cuando los verdaderos signos del amor, los celos, aparecen, en ese momento desaparecen los signos de la ambigüedad y del vértigo, los apartes. Esto se puede ver claramente en el hecho de que los apartes desaparecen casi totalmente en la Jornada II, excepto cuando Anteo se dirige a Cibeles, su madre, pero ahí porque la escena se desdobra (hacia arriba y no hacia el fondo).

En estas escenas, también, la historia se resume: el tema de la obra está dado. Seguirá el relato (relato/historia: según la diferencia que hacen de estas categorías los formalistas rusos). El relato se desplegará a partir de la Jornada II porque la historia ya está contenida en toda la Jornada I. La anécdota dejará de contar, importará de ahora en adelante lo emocional: ¿se vencerá Hércules a sí mismo? ¿Quién es Hércules? (¿su envoltura o su esencia?, ¿la fiereza o la femineidad?). ¿Qué es realmente la identidad? ¿Cuál es el verdadero nombre de Hércules?

JORGE AGUILAR MORA

## Fieras Afemina Amor

### JORNADA PRIMERA

[1] *Dentro voces, y salen  
atravesando el tablado por  
diversas partes* VERUSA, EGLE y  
HESPERIA, *seguidas de otras  
NINFAS.*

UNOS (*dentro*)  
Pastores, huid la fiera.  
OTROS (*dentro*)  
Al bosque, al llano.  
OTROS (*dentro*)  
Al monte, á la ribera.

EGLE  
Corred, hasta ampararnos en  
[los bellos  
Jardines nuestros. (*Vase*)

VERUSA  
Solo el guarda dellos  
Defendernos podrá de su fie-  
[resa. (*Vase*)

[2] HESPERIA  
¡Ay de aquella que tímida  
[tropieza  
Aun en su misma sombra!  
(*Vase*)

[3] HÉRCULES (*dentro*)  
No huyáis, que ya el leon  
[que Africa asombra,  
Seguiros podrá en vano,  
Que si él es el nemeo, yo el  
[tebano.

[4] Sale LÍCAS  
LÍCAS  
¿Quién creerá que es mi mie-  
[do  
Tan al revés del otro, que  
[huir no puedo?

Sale HÉRCULES *luchando con  
un leon*

[5] HÉRCULES  
Bruto rey destes montes,  
En cuyos africanos horizontes  
Terror fuiste, por mas que  
[con tiranos  
Escándalos intentes  
Tú con tus dientes demoler  
[mis manos,  
Yo con mis manos morderé  
[tus dientes;  
Que á no ménos valientes  
Hechos mi fama se empeñó  
[resuelta.

Muere á sus iras, pues.  
(*Arrójale de sí, y tropezando  
en LÍcas, cae entre los bas-  
tidores*)

LÍCAS  
¡Ay que le suelta!

[6] HÉRCULES  
¿De qué temes, cobarde,  
Si ya ese bruto, ó mal, ó  
[nunca, ó tarde  
Ofenderte podrá? pues cuando  
[en esas  
Breñas me embiste, de sus mis-  
[mas presas  
Armado contra él, hacerle  
[puede  
(Al tiempo que la greña se  
[sacude,  
Y afilando las garras, me pro-  
[voa  
A lid) tan de una vez abrir  
[la boca:  
Que la una media testa, á su  
[despecho  
Le puse al lomo, y la otra me-  
[dia al pecho.

LÍCAS  
¿Luego desquijarado,

Hablando hercúlicamente, le  
[has dejado?

[7] HÉRCULES

Si vencí las serpientes en la  
[cuna,  
La Hidra feroz en la Lerneia  
[laguna,  
Si en Calidonia al fiero  
Espin, si en el abismo al can  
[Cerbero,  
Y al toro de Aquelóo en Te-  
[salía, ¿es mucho  
Venza en Libia al leon con  
[quien hoy lucho?  
Llama, pues ya no hay que  
[temer, la gente  
Que desnudarse de la piel in-  
Para vestirme della; [tente,  
Que es bien, pues que mi es-  
[trella  
Amante me hizo solo de mi  
[fama,  
Galas usar al gusto de mi  
[dama.

[8] LÍCAS

Andantes escuderos,  
Todo el año cansados, hoy li-  
[jeros  
Volved, y como si postiza  
[fuera,  
Destocad al leon la cabellera  
De testa y piel. [9] Ya allá  
[lo harán, y en tanto  
Para convalecer de aqueste es-  
[panto,  
¿No será bien, señor, seguir  
Hermosa tropa bella, [aquella  
A que nos dé las gracias de  
[haber sido  
Los dos los que las hemos de-  
[fendido?

HÉRCULES

Yo mas gracias no quiero  
Del vencer, que el vencer.

[10] LÍCAS

Está bien; pero  
Al vencer por vencer, ¿quién  
[le ha quitado  
El comer por comer? [11] Si  
A la falda de Atlante, [fatigado  
Ese gigante monte, y tan gi-  
[gante  
Que el cielo en él estriba,  
Vienes llamado por tu fama  
[altiva  
De Euristio, rey de Libia (no  
[me meto  
Ahora en discurrir para qué  
[efeto,  
Pues me basta saber que no  
[fue acaso

Dejar por él la guarda del  
[Parnaso);

Si apenas en él entras,  
Cuando unas ninfas y un leon  
[encuentras,

Y eres tan majadero,  
Que te vas a abrazar al leon  
[primero

Que las ninfas; ¿por qué, ya  
[que las dejas  
Desabrazadas ir; ahora te ale-  
Del rumbo que siguieron? [jas

[12] HÉRCULES

Ya lo dije: porque para mí  
[fueron  
Inútiles las gracias. Yo he  
[cumplido  
Conmigo ya en haberlas soco-  
Y ni oír las ni verlas [rrido,  
Quiero, por no obligarme á  
[aborrecerlas,  
Como á cuantas mujeres  
Hasta hoy llegué a ver.

LÍCAS

Ya sé qué eres  
Galante cortesano, y que es  
[muy justo  
Alabarte por hombre de buen  
[gusto;  
Porque ¿quien, empleado en  
[aventuras,  
Por ver fierrezas, no dejó her-  
[mosuras?

[13] HÉRCULES

No es para tí esa plática

[14] LÍCAS

Pues sea,  
Ya que el monte permite que  
Allí un bello palacio, [se vea  
Plática para mí...

HÉRCULES

¿Qué?

LÍCAS

Que en su espacio  
A Euristio le esperemos  
Mas á placer.

HÉRCULES

No dices mal: lleguemos;  
Que sin duda, pues es don-  
[de llamado  
Vengo dél, será donde apo-  
[sentado  
La conferencia nuestra enta-  
[blar quiera.

LÍCAS

Ya de aquí se descubre.

[15] (*Corrióse el foro al bos-  
que, y descubrióse la fachada  
de un palacio ricamente adorna-  
do de jaspes y bronces y,  
como dicen los versos, corona-  
do de un pensil en que  
habia un árbol cuyas hojas  
eran doradas y sus frutas de  
oro.*)

[16] HÉRCULES

¡Sacra esfera,  
En cuya arquitectura [mosural]  
Se vieron la riqueza y la her-

LÍCAS

¡Qué fábrica tan bella!

HÉRCULES

Jaspes y bronces son cuantos  
[en ella  
Hacen, doblando al día los re-  
[flejos,  
Del espejo del sol varios es-  
[pejos.

Tanto su luz deslumhra,  
Que me ciega lo mismo que  
[me alumbra.

LÍCAS

Demas del edificio, mil abri-  
Ostenta allí un jardín. [les

HÉRCULES

Y en los pensiles  
Que coronan su muro, [puro,  
Un árbol se descuella de oro  
Cuyas frutas no ignoro,  
Que todas bellas son manza-  
[nas de oro.

LÍCAS

Más quisieran mis ganas  
Que fueran manducables las  
[manzanas,  
Y el tal oro potable.

HÉRCULES

¿Quién vió alcázar jamas tan  
[admirable?  
Sin duda este es el monte de  
¡Ah del templo! [la Fama.

[17] voz 1ª (*dentro*)

¿Quién es?

voz 2ª

¿Quién va?

voz 3ª

¿Quién llama?

[18] HÉRCULES

Con sonora armonía han res-  
[pondido.

[19] Ya de la vista el pasmo  
[es el oído.

LÍCAS

Así del gusto fuera, [niera,  
Y tercer pasmo al paladar vi-  
Y que vendrá no dudo;  
Que si halagar á dos senti-  
[dos pudo,  
Halagará á otros dos, dando  
[no en vano,  
Nocturno lecho y pasto meri-  
[diano.  
[20] Vuelve á llamar, que en-  
[tre las peñas duras  
Tal vez pierden el Ah las  
[aventuras.

[21] HÉRCULES

Sí haré, que un nuevo espí-  
[ritu me inflama.  
¡Ah del templo!

Toda la MÚSICA dentro del  
palacio

MÚSICA

¿Quién es? Quién va? Quién  
llama?

[22] HÉRCULES

Un errado extranjero pere-  
[grino,  
Que siguiendo la ley de su  
[destino,  
Desta desierta Libia ha pe-  
[netrado  
El mas inculto seno; y pues  
[guiado  
De esplendores tan reales,  
Puerto llega á tomar á tus  
[umbrales,  
Dí á tu deidad (pues fuerza  
[es que lo sea  
Quien tal esfera habita),  
Que adorarla en sus aras me  
[permita,  
Para que en ellas vea, [to,  
La cerviz ofreciéndola del bru-  
Que en sus montes vencí, que  
[en tal tributo  
A su culto el obsequio no des-  
[dice.

[23] ECLE (canta dentro)

¡Ay mísero de tí! ¡Ay infe-  
[lice...

LÍCAS

Este es otro cantar.

EGLE (canta)

Si aquesta puerta

Intentas ver para tu ruina  
[abierta!

HÉRCULES

¿Oíste segundas voces?

LÍCAS

Por señas que veloces  
Dijeron, si es que yo buen  
[juicio hice...

TODA LA MÚSICA

¡Ay mísero de tí! ¡Ay infe-  
[lice...

HÉRCULES

Atiende.

MÚSICA

Si esta puerta  
Intentas ver para tu ruina  
[abierta!

[24] HÉRCULES

¿Qué ruina puede haber que  
[á mí me asombre?  
Hércules soy, empéñeme mi  
[nombre  
A no dejar de ver prodigio  
[tanto,  
Como dan á entender música  
Si ya no es aparente [y llanto,  
Vaga ilusión. Lleguemos don-  
[de intente  
Nuestra fuerza romper el duro  
[esconce  
De sus grabadas láminas de  
[bronce.

LÍCAS

Llega sin mí, pues sabes de  
[cuán poco  
Te suelo yo servir. Mas  
[mira...

HÉRCULES

Loco,  
Aparta; que has de ver, una  
[vez dentro,  
Si examino el asombro de su  
[centro,  
Por mas que infausto oráculo  
[me dice...

[25] HESPERIA (dentro)

¡Ay mísera de mí! ¡Ay infe-  
[lice!

[26] Representando HÉRCULES  
á la parte del bosque

Mas, ¿qué es esto? En el  
[hueco

Del monte ¿desta voz no se  
[oyó un eco?

LÍCAS

Esto es que si aquel era  
Otro cantar, ser este considera  
Otro llorar. Sin duda  
Hubo quien ántes á inquirir  
[acuda  
Este canto; y quizá porque  
[no quiso  
Crear, como tú, el aviso,  
Llorando desconsuelos,  
Repite...

HESPERIA (dentro)

¡Favor, dioses! ¡Piedad, cielos!

[27] HÉRCULES

Allí se oyó: seguir su llanto  
[quiere;  
Que es socorrer una aflicción  
[primero  
Que averiguar una ilusión.  
(Vase)

[28] LÍCAS

En una  
Quiebra del monte su infeliz  
[fortuna,  
Quien quiera que es, lamenta:  
De cuyo seno Hércules intenta  
Sacarla.

[29] HÉRCULES (dentro)

Pues no acaso te redime  
Por mí el cielo la vida...

HESPERIA (dentro)

¡Ay de mí!  
Sale HÉRCULES con HESPERIA  
en brazos

[30] HÉRCULES

Dime  
Quién eres, bella deidad,  
Si es que yo entiendo de be-  
[llas;  
Que para mí las hermosas  
Son solamente las fieras.  
[31] Quién eres, y cómo viva  
Yaces sepultada en esa  
Lóbrega sima, de quien  
Pude sacarte?

[32] HESPERIA

Si deja  
Aliento para la voz [ta,  
El corazón, que aun no alien-  
Soy quien en fe de que nadie  
Llegar hasta aquí se atreva,  
Con alguna de las ninfas

Que ese Real Retiro alberga,  
Como otras veces, salí  
Hoy del jardín á la selva;  
Y divertida en mirar  
Cuánto la naturaleza  
Es bella, por varia, habiendo  
Quien, por ser varia, no es  
[bella,

Estábamos, cuando, al fiero  
Rugiente bramido desca  
Horrible fiera asustadas,  
Solicitamos lijeras  
De nuestro seguro albergue  
Volver á cobrar las puertas.  
Yo, por mas tímida, ó mas  
Sobresaltada, ó mas ciega,  
O mas infeliz, que es  
La definición más cierta,  
Volviendo el rostro á mirar  
Si me sigue (que una pena,  
Aunque se escuche de léjos  
Siempre se presume cerca),  
Alcancé á ver que luchando  
Brazo á brazo y fuerza á fuer-  
Contigo estaba: con que [za  
A tanto pavor suspensa,  
A tanto escándalo absorba,  
Perdido el tino á la senda,  
En el lazo tropecé  
De una enmarañada quiebra,  
Que áspid de mi precipicio,  
Se escondía entre la yerba.  
En ella pues, no pudiendo  
Esforzarme á salir della,  
Di voces; y pues te debo  
Dos veces la vida, sea  
Darte yo una vez la vida  
Satisfacción de ambas deudas.  
Vuelve pues, vuelve, extran-  
[jero,

Al camino, y no pretendas  
Saber mas de que soy noble;  
Y pues que siéndolo, es fuerza  
Ser agradecida, cree  
Que es solicitar tu ausencia,  
Sin que te albergue ese al-  
[cázar,

Mas que ingratitud clemencia.  
Y sea presto, porque (¡ay tris-  
[tel)  
Si conmigo á verte llegas,  
Aun á mí no me abrirán  
Las demas, al ver que arries-  
[gan  
Una vida, á quien debieron  
Tan generosa defensa:  
A cuya causa, no dudo,  
Que á estas horas digan ellas  
Lo mismo que yo, y que jun-  
[tas  
Repitan las voces nuestras...

ELLA Y MÚSICA

*¡Ay de tí si esa puerta  
Intentas ver para tu ruina  
[abierta!*

[33] HÉRCULES  
Oye, aguarda; que no es bien  
Que ir te deje sin que sepa  
Quién eres, cómo estos montes  
Vives, qué fábrica es esa,  
Y qué misterio ó qué encanto  
El que en su recinto encierra;  
Porque para mí valor  
Es todo una cosa mesma  
El decirme que le haya,  
Que el decirme que le venza.

[34] HESPERIA  
Eso no haré yo, porque [ña,  
Si es que el saberlo te empe-  
El no saberlo te saca  
Del empeño.

[35] HÉRCULES  
No es respuesta,  
Cuando el saber que hay pro-  
[digo  
Basta para que le emprenda,  
Sea el que fuere.

HESPERIA  
Entonces no  
Correrá el riesgo á mi cuenta,  
Sino el dolor de que tú,  
Como los demas perezcas,  
Que lo han intentado.

[36] (*Quiérese ir, y él la  
detiene*)

HÉRCULES  
Mira...

HESPERIA  
No osadamente te atrevas  
A detenerme.

[37] HÉRCULES  
No fies  
Tú que por mujer te tenga  
Respeto, porque no hay  
Cosa que mas aborrezca:  
[38] Y así, persuádetes á que,  
O lo he de saber, ó presa  
Te he de llevar donde nunca  
A cobrar tu centro vuelvas.

[39] HESPERIA  
A tanta amenaza hable,  
Sin la voluntad, la fuerza.—  
Que se convirtiese en monte  
Atlante, por la soberbia  
Con que intentó competir  
En las judiciares ciencias  
Con los dioses; que le diesen  
Por castigo las esferas  
Mismas que quiso entender  
(Pues su gran fábrica inmensa,

Sin agobiarle la espalda,  
Sobre su cerviz se asienta),  
No lo ignorarás; y así,  
Esta noticia suspensa,  
Paso a que Héspero, su her-  
[mano,

Se crió, en su competencia,  
Mas inclinado a las armas,  
Que Atlante lo fue a las le-  
Tres hijas Héspero tuvo: [tras.  
Si dotadas de excelencias  
Naturales, como son  
Música, ingenio y belleza  
Repartidas en las tres,  
Otro lo diga; que es necia  
La alabanza en causa propia:  
Y siendo yo la una dellas,  
No es justo que aventurando  
El que aquí no te parezca  
Docta o sabia, la opinión  
De las otras dos desmienta.  
Muerta pues su bella esposa,  
Y (como dije) a la guerra  
Héspero inclinado, viendo  
Cuánto el Africa se esfuerza  
En las conquistas de Europa,  
Y que á tan heroica empresa  
Tres hijas le embarazaban  
A no hacer su fama eterna,  
A consultar á su hermano,  
A libian semi-dios venera  
Libia, vino, donde oyó  
En su estatua esta respuesta:  
«Pasa, Héspero, á Europa, en

[fe  
De que en Europa te espera  
Tan alta gloriosa fama,  
Que su provincia mas bella,  
Mas abundante, mas rica,  
Mas ilustre y mas suprema,  
Tomará el nombre de tí  
Confrontando con la estrella  
Del Vésper, que la domina:  
Con que concurriendo en ella  
De una parte tus conquistas,  
Y de otra sus influencias,  
Héspero y Vésper harán  
Que sea su nombre Hesperia,  
Que traducirá en España  
La variedad de las lenguas.  
Y en cuanto á que de tus  
[hijas

El cariño te detenga,  
Yo quedaré en guarda suya:  
Tráelas á mi monte, y piensa  
Que para que alegres vivan  
Siempre á mi sombra en tu  
[ausencia,

No habrá festejo, delicia,  
Honor, aplauso, grandeza,  
Pompa, fausto, joya o gala,  
Que en su servicio no tengan;  
Y así, seguro de que [vas,  
No saldrán, hasta que vuel-  
De mis montes, parte».—Dijo:  
Con que Héspero á su obe-  
[diencia

Atento, nos trajo donde  
Ya el diseño de su idea  
Había lineado este hermoso  
Alcázar, en cuya esfera  
En poco distrito somos  
De tantos imperios reinas,  
Que en sus límites vivimos  
A nunca salir contentas;  
Porque muriendo mi padre  
Coronado de proezas  
En la Hesperia, cuyo nombre  
También nos dejó en la he-

[rencia  
(Pues las Hespérides somos),  
Cumplímosle la promesa  
De no salir de aquí, en tanto  
Que él por nosotras no vuel-  
Aquí nos mantienen bien, [va  
Como ántes dije, tan llenas  
De tesoros, que uno puede  
Ser de todos consecuencia.  
Aquella hermosa manzana  
De oro, que fue competencia  
De Vénus, Pálas y Juno,  
Adquirida 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 mas prodigioso. Vénus  
Ufana con la sentencia [bol  
De París, viendo que un ár-  
Inmortal su triunfo acuerda,  
Pues con alma vegetable  
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 ad-

[quiera  
Será en su amor venturoso:  
Viendo Atlante cuánto sea  
Apetecible un hechizo  
De tan poderosa fuerza,  
Que atraiga las voluntades;  
Para que nadie se atreva,  
Por la codicia de ser  
Amado, á romper la cerca,  
Y por robar sus manzanas,  
Violar la clausura nuestra;  
Enrosco un dragon al tronco,  
Que velando en su defensa,  
Siempre los ojos abiertos,  
Sin que un solo instante duer-  
Apénas un ruido siente [ma  
De que hombre en el jardín

[entre  
(Que mujeres no le enojan),  
Cuando la cerviz inhiesta,  
La escama erizada, el ala  
Batida, afilando presas

Y garras, por boca y ojos  
Fuego exhala y humo alienta.  
A cuyo horror nadie hubo,  
Que hecho pedazos no muera,  
De cuántos finos amantes,  
O ya falseando las puertas,  
O ya asaltando los muros,  
Intentaron...

## HÉRCULES

Cesa, cesa,  
No prosigas...

[40] LÍCAS (Ab.)

¿Dragon dijo?  
¿Qué va que tenemos fiesta  
Dragontina?

[41] HÉRCULES

Que me ofende  
Oír que haya hombre que pre-  
[tenda  
Que le merezca un hechizo  
Lo que él por sí no merezca.  
¿Qué bajo espíritu debe  
De tener quien se contenta  
Con que lo que es voluntad  
Lo haya de adquirir por fuer-  
Una mujer violentada, [zal  
¿Es más, si se considera,  
Que una estatua algo mas

[viva,  
Con alma algo menos muerta?  
Y esto á una parte, no menos  
Me ofende que haya quien  
[quiera

Ni ser amado, ni amar.  
¿Es amor mas que una ciega  
Tiranía, a quien yo doy  
Las armas con que me venza?  
¿Yo he de introducir en mí  
Otro yo, que con su fuerza  
Mande en mí más que yo  
[mismo?

¿Yo una doméstica guerra,  
Que haga al corazón campa-  
De sentidos y potencias? [ña  
Y luego ¿para qué triunfos,  
Para qué glorias, qué empre-

[sas,  
Qué laureles, qué blasones,  
Mas que conquistar la tierna,  
La mal defendida plaza  
De una flaca mujer? Si ellas,  
Por natural vasallaje,  
Están al hombre sujetas,  
¿Para qué lé de darlas yo  
La vanidad de que sean,  
Cuando no amadas, humildes,  
Y cuando amadas, soberbias?  
Tan equívoca victoria [mueva  
Es la suya, que hay quien  
Cuestión, ¿cuál me quiere

[mas,  
La dama que me desdefía,

O la que me favorece?  
Pues conformemente opuestas,  
Si aquesta mira á mi agrado,  
Esotra á mi conveniencia.  
Y cuando no hubiera tantos  
Ejemplares, como cuentan  
Del tiempo el buril en bron-

[ces,  
De la fama el bronce en len-

[guas,  
De altos héroes que afearon  
Las hazañas de suprema  
Opinion, con el lunar  
De que el amor los divierta;  
El de Aquiles me bastara  
No mas, para que aborrezca  
Amor y mujer, cuando oigo  
Cuán vil, por Deidamia bella,  
Vistió femeniles ropas,  
Peinando el cabello á tren-  
En cuya oposicion yo, [zas:  
En vez de holandas y sedas,  
Desde hoy vestirá la piel  
Dese leon, porque vea  
El mundo que sí hubo héroe  
Que en dama el amor con-

[vierta,  
Hubo héroe que contra amor  
El odio convirtió en fiera.  
Y así, bien puedes, piadosa  
Hespéride, sin que temas  
Que yo pise tus umbrales,  
Hacer que te abran sus puer-

[tas;  
Que aunque me arrastra el  
[oir  
Que hay nuevo monstruo que  
[ofrezca  
Una hoja mas á mi sacro  
Laurel, no he de hacerlo, en

[muestra  
De que no quiero dejar  
Sin guarda, tronco que pueda  
Ser medio de amar á nadie.  
Despedace, rompa y hiera  
Dese vestigio la saña,  
Dese terror la soberbia  
A cuantos necios amantes  
Probar sus frutos pretendan;  
Que no se lo he de impedir  
Yo, solo con que tú creas  
Que hago en no vencerle mas  
Que lo que en vencerle hi-

[ciera,  
Pues venciera allá su furia,  
Y aquí venzo la mía mesma.  
Vete pues, que ya me aparto,  
Porque á tí te abran. ¿Qué  
Vete. [esperas?

[42] HESPERIA

Sí haré, lastimada,  
Ya que obligada me dejas.

HÉRCULES

¿Lastimada?

- HESPERIA  
Sí.
- HÉRCULES  
¿De qué?
- HESPERIA  
De ver que el Amor despre-  
Que al fin es deidad. [cias,
- HÉRCULES  
Amor  
No es deidad, sino quimera  
Que inventaron las delicias  
Para honestar las tragedias
- [43] HESPERIA  
Alma del alma le llaman.
- [44] HÉRCULES  
Tú me dijiste que eras  
La sabia entre tus hermanas:  
Bien puede ser que lo seas;  
Pero no me lo pareces.
- LÍCAS  
Claro está que es una necia,  
Pues toma el Léxicon cuando  
Dejas tú la Dragontea.  
Vete, mujer, ántes que  
De no lidiar se arrepienta,  
Y intente...
- HÉRCULES  
No temas tal.  
Vete en paz.
- [45] HESPERIA  
En paz te queda,  
Y ¡plegue á Vénus que Amor  
No venga en tí sus ofensas!  
(*Apártanse Hércules y Lías,  
y Hesperia se acerca al pa-  
lacio*)
- HÉRCULES  
¿Cómo ha de poder vengarlas  
Si yo no le doy licencia?
- HESPERIA  
Tomándosela él.
- [46] LÍCAS  
Supuesto  
Que es esta la vez primera  
Que te vi cuerdo, por Dios  
Ya que ella al jardín se acerca  
Y tú del jardín te apartas,  
Que sea un poco más aprieta:  
No sea el diablo que al dra-  
[gon
- Se le antoje, como á ellas,  
Salirse también un rato  
A pasear por estas selvas.
- HÉRCULES  
¿Qué importará cuando sal-  
ga? (*Vase*)
- LÍCAS  
Muchísimo, si es que encuen-  
[tra  
Conmigo antes que castigo.  
(*Vase*)
- [47] HESPERIA  
¡Verusa, Egle! abrid: no tema  
Vuestro recato, que yo  
Sola estoy ya.
- Entreabren un postigo del  
palacio* EGLE y VERUSA
- LAS DOS  
Con bien vengas.
- VERUSA  
Que como al principio el mie-  
[do  
No vió que quedabas fuera...
- EGLE  
Y despues con él te vimos,  
No osamos abrir la puerta,  
Porque el jóven que nos dió  
La vida, al mirarla abierta,  
No entrase tras tí á morir.
- VERUSA  
Por eso las voces nuestras  
Le avisaban el peligro.
- HESPERIA  
Pues otro mayor le queda;  
Avisádselo tambien,  
Diciendo en voces diversas,  
Porque las oiga en el monte,  
Ya que del jardín se aleja:  
¡Oh! ¡quiera Vénus que  
[Amor...
- MÚSICA (*dentro*)  
¡Oh! ¡quiera Vénus que  
[Amor...
- HESPERIA  
No venga en tí sus ofensas!
- MÚSICA (*dentro*)  
No venga en tí sus ofensas!
- Entranse cerrando la puerta,  
cubriendo el palacio con los  
mismos bastidores del bosque,  
y vuelven por otra parte*  
HÉRCULES y LÍCAS
- [48] HÉRCULES  
¡Qué inútilmente los ecos  
Sus amenazas me acuerdan!
- LÍCAS  
Pues que, perdido de vista  
El palacio, la maleza  
Nos le encubre, discurremos,  
Señor, ¿qué damas son estas,  
Qué Hespérides, qué manza-  
Qué dragon? [nas,
- HÉRCULES  
Discursos deja;  
Que yo en solo esperar hallo  
Novedad en mi paciencia:  
Y así, sube á descubrir  
Desde esta elevada peña  
La campaña; que quizá  
Andarán en busca nuestra.
- LÍCAS  
Yo iré; mas de aquí no fal-  
tes. (*Vase*)
- HÉRCULES  
Sobre esta silvestre yerba  
Recostado me hallarás;  
Y no en vano, que aunque  
Alejarme, no podré, [quiera  
(*Echase en el tablado*)  
Segun rendido me deja,  
O la lucha del leon  
En las naturales fuerzas,  
O en las sobrenaturales  
El raro encuentro de aquéllas,  
Que todavía repiten  
Neciamente lisonjeras...
- EGLE Y MÚSICA (*dentro*)  
¡Oh! ¡quiera Vénus que  
[Amor  
No venga en tí sus ofensas!
- HÉRCULES  
¿Quién es Amor, o quién es  
Vénus, para que yo tema  
Sus deidades? A buen tiempo  
El cansancio me espereza.  
Nunca al sueño agradecí  
Que su letargo me aduerma,  
Sino es hoy, por no escuchar  
Que á decir sus ecos vuelvan...
- Quedándose dormido, apare-  
cieron en el aire cantando,  
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*

[49] CUPIDO  
Bellísima hija del mar...

VÉNUS  
Hermoso horror de la tierra...

CUPIDO  
Escucha mi voz, pues por tí  
[rompo el aire.

VÉNUS  
Ya corto por tuyo del fuego  
[la esfera.

CUPIDO  
Atiendan...

VÉNUS  
Atiendan...

LOS DOS  
A quejas de amor cuantos llo-  
[ran sus quejas.

TODA LA MÚSICA (*dentro*)  
*Atiendan, atiendan*  
*A quejas de amor cuantos llo-*  
*[ran sus quejas.*

CUPIDO  
Ese humano fiero monstruo  
Mi absoluto imperio niega;  
Pues niega que amor es el  
[alma del alma,  
Y todo con él respira y alienta.

VÉNUS  
Ya sé que Hércules oprobio  
Es de la naturaleza;  
Porque es un hombre tan fie-  
[ra, que quiere,  
Aun mas que de hombre, pre-  
[ciarse de fiera.

CUPIDO  
Las Hespérides te invocan  
A efecto de que no quieras  
Que en él mis ofensas se ven-  
[guen, y hoy  
Te invoco á vengar en él mis  
[ofensas.

VÉNUS

¿Qué importa que ruegue  
[quien  
Ofende con lo que ruega,  
Si en tu aplauso han de ser  
[sus mayores  
Contrarias después las Hespé-  
[rides mismas?

CUPIDO

¿En qué belleza de cuantas  
Dotó su rara belleza,  
Del ampo en la tez, del Ofir  
[en el rizo,  
Y en ojos y labios de grana y  
[estrellas,

Pondré con mas confianza  
El veneno de dos flechas,  
Haciendo que el oro le obli-  
[gue á que ame,  
Y el plomo la obligue á que  
[ella aborrezca?

VÉNUS

En Yole, infanta de Libia;  
Y porque tiempo no pierdas,  
Desde luego he de hacer que  
[le admire  
El imaginarla, aun antes que  
[el verla.—  
¡Vagas fantasmas del sueño!  
(*Llamando*)

CORO 1º (*dentro*)

¿Qué solicitas?

CORO 2º (*dentro*)

¿Qué intentas?

VÉNUS

Del duro peñasco en que os  
[tiene Morfeo,  
Los grillos romped, arrancad  
[las cadenas  
Y dese monstruo dormido  
Representad en la idea  
La rara hermosura de Yole;  
[que es bien,  
Si niega esplendores, que som-  
[bras le venzan.

TODA LA MÚSICA (*dentro*)

*Ya al imperio de tu voz*  
*Estamos á tu obediencia.*

VÉNUS

Ve tú á prevenir las flechas  
[y el arco;  
Que ya á mí me sobran el  
[arco y las flechas.

CUPIDO

Sí baré, porque todos repi-  
[tan...

TODA LA MÚSICA (*dentro*)

*Atiendan*  
*A quejas de amor cuantos llo-*  
*[ran sus quejas.*

[50] *Con esta repetición des-*  
*aparecieron los dos, y empe-*  
*zó a levantarse de la tierra*  
*un pequeño vapor, que, len-*  
*tamente creciendo, llegó a*  
*transformarse en horrible gru-*  
*ta)*

HÉRCULES

¿Qué es esto? Sobre mí el  
Parece que se despeña. [cielo  
Sin duda que quiere Atlante,  
Desfallecidas sus fuerzas,  
Que á sustentarle le ayude.  
Sí haré. Mas ¡ay de mí ape-  
[nas

Lo intento, cuando pequeño  
Vapor, que exhala la tierra  
De la sima que ocultaba  
A la Hespéride, me ciega  
La vista, el paso me impide,  
Y á mí, creciendo, se acerca.

[51] *Dividióse la gruta en dos*  
*mitades, dejando ver (como*  
*que dentro de sí la contenía)*  
*a YOLE, dama bizarra, eleva-*  
*da en el aire*

HÉRCULES

Las entrañas rasga... pero  
Mejor dijera la esfera  
Del sol.—¿Quién eres, deidad?

YOLE

Quien á tus hechos atenta,  
Viene á rendirte las gracias  
(*Ap.* Esto es desvelar sospe-  
[chas

A los ardides de Vénus)  
De que el amor aborrezcas.  
Prosigue en su odio, y no de-  
[jes

Que tu heroica fama excelsa,  
Ni con delicias se borre,  
Ni se manche con ternezas,  
Que podrá ser que en tu pe-  
[cho

Veneno fuego enciendan.  
Y para que veas que soy  
Quien mas tus triunfos de-  
[sea,

Hablándote en el idioma  
De tus gloriosas empresas,  
En militares estruendos

Trocaré esas voces tiernas;  
Y así cuando dicen unas  
En dulces ecos...

ELLA Y MÚSICA (*dentro*)

*Atiendan*  
A quejas de amor cuantos llo-  
[ran sus quejas,

EURÍSTIO (*dentro*)

Hagan salva  
Las cajas y las trompetas  
A la coronada cumbre  
Del Atlante.

[52] *Con este estruendo de  
cajas y trompetas desapareció  
todo, y despertó Hércules des-  
pavorido)*

HÉRCULES

Aguarda, espera,  
Bella deidad.

YOLE (*dentro*)

Es en vano,  
Cuando el rumor te despierta  
De las trompetas y cajas.

EURÍSTIO (*dentro*)

Otra vez la salva vuelva.  
(*Cajas y trompetas*)

[53] HÉRCULES

¿Qué veo, cielos? ¿Qué no  
[veo?  
Diré mejor. ¿Quién creyera  
Que á mí me sonaran mal  
Los ecos que me desvelan,  
Segun bien hallado estaba  
En mi sueño? ¡Qué belleza  
Tan rara soñé que via!  
Sino es que me lo parezca,  
Cuando con voces de Marte  
Contra Cupido me alienta.  
Y así, dejando á quien lué  
Vaga ilusión de la idea,  
Que las especies del día  
En las noches representa,  
Acuda á ver ¿qué rumor  
Es este?

*Salieron LÍCAS, y por otra  
parte SOLDADOS, que traían una  
piel de leon*

[54] LÍCAS

Que Eurístio llega,  
Poblando el monte de varias  
Tropas; pero tan diversas,  
Que una es de armadas es-  
[cuadras...

HÉRCULES

Sin duda prenderme intenta  
Por la muerte de Aquelóo.

LÍCAS

Y otra de damas; bien que  
[estas  
No vienen hácia nosotros,  
que hácia los jardines echan  
De las Hespérides, creo  
Que imaginando esperiegas  
Sus manzanas; que las damas  
Son golosísimas dellas,  
Por lo que tienen de acedo.

SOLDADOS

La piel que mandaste es esta.

[55] HÉRCULES

A buen tiempo viene, puesto  
Que es bien que Eurístio me  
En el traje del horror [vea  
Que le ha de dar mi presen-  
Desnudadme destas ropas, [cia.  
Y vestidme solo della,  
Sin mas alíño, que el mismo  
Desaliño de la priesa.

(*Quitase la casaca, y pónese  
la piel*)

Ahora dadme la clava.  
Veamos si hay quien se me  
[atreva,  
Ya que hasta ver gente ar-  
[mada,  
No previne cuánto era  
Aquelóo su amigo.

[56] *Salen EL REY, ANTEO Y  
SOLDADOS*

ANTEO

Aquí

Está Hércules.

REY

Pues vucivan  
A hacer salva, repitiendo  
Que viva, para que venza.  
(*Cajas y clarines*)

TODOS

¡Viva Hércules!

HÉRCULES

(*Para sí. Llegar puedo,  
Puesto que estas voces mues-  
[tran  
Mas agasajos que enojos.*)  
Besar tus manos merezca.

[57] REY

Heróico terror del mundo,  
Dame mil veces los brazos.

HÉRCULES

Desde hoy en tus reales lazos  
Mis mayores glorias fundo.

[58] REY

A este monte te llamé,  
Y porque traerás cuidado  
Del fin á que te he llamado,  
Presto dél te sacaré, [dar  
Y en público; que es bien  
A todos satisfacción  
De que puede una elección  
Hacer placer el pesar.  
Aristeo, invicto rey  
De Tesalia, me pidió  
Por esposa á Yole: yo,  
Porque no era justa ley  
Que mi hija a otro reino  
Y que sujeta quedara [fuera,  
Libia á que la gobernara  
Un rey que su rey no fuera,  
Cortesmente agradecido  
A la eleccion, respondí  
A questo mismo; él de mí  
Injustamente ofendido,  
Protestando otros pesares,  
De Libia á los horizontes  
Viene poblando los montes,  
Viene infestando los mares,  
Y siendo fuerza acudir  
A su opósito, ¿de quién  
Puedo mis armas mas bien  
Fiar (no habiendo yo de ir,  
Por mis ya cansados años)  
Que de un Hércules? Y así,  
Para valerme de tí,  
Con seguros desengaños  
De que en tu inmenso valor  
Solo asegurar podré  
Mi corona, te llamé;  
Y pues mi reino y mi honor  
Pongo en tus manos, el día  
Que en ellas de general  
Pongo el baston; que sea  
Mi agradecimiento, fía, [igual  
A honor y reino; pues siendo  
Justo esposo á Yole bella  
Dar, que, sin que falte della,  
En Libia reine; pretendo [qué  
Que vea el mundo que bus-  
Para esposo y rey el hombre  
De mas valor, fama y nombre  
Que en todo su ámbito hallé.  
Y así, en noble confianza  
De que vuelvas victorioso,  
Antes de ir serás esposo  
De Yole.

ANTEO (*ap.*)

[59] ¡Ay de mi esperanza!

REY

Irás luego con la gente,  
Que ya prevenida está.

HÉRCULES

Mil veces los piés me da;  
Bien que no sé cómo intente  
Responderte, porque son  
Para tres tan soberanas  
Dádivas, mal cortesanías  
Mis voces. Reino, baston  
Y esposa tal en un día,  
Es lograr, no merecer;  
Y así, porque pueda hacer  
Mérito la dicha mía,  
Te suplico que me des  
Licencia que admita una  
No mas, miéntras mi fortuna  
Las dos me adquiera.

REY

Y ¿cuál es  
La que quieres que te ofrezca?

HÉRCULES

El baston de general,  
Que es la que puede inmortal  
Hacerme sin que parezca  
Desaire de Yole bella;  
Pues en fe de venerarla,  
Elijo, ántes de mirarla,  
Medios para merecilla.  
Despues que haya en tu ven-  
La victoria conseguido, [ganza  
Mas airoso á ser marido  
Vendré.

ANTEO (*ap.*)

Viva mi esperanza  
Siquiera ese plazo.

[60] REY

Aunque  
A los visos de fineza  
Lo dilatas, la extrañeza  
Admiro.

HÉRCULES

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 á parecer  
Descortés ó bruto, ser  
Bruto elijo, pues nació  
Tan sin uso de razón, [el sér,  
Que opuesto á quien me dió  
Tengo á cualquiera mujer  
Natural oposición.  
Sola una, que parecía  
Mujer porque no lo era, [ra,

Me agradó en no sé qué esfe-  
Que troqué la noche al día;  
Y así, el plazo que te pido  
Es por ver si encuentro el arte  
De amar, viendo herido á

[Marte  
Con las armas de Cupido.

(*Ap. hablando con Licas*)  
Bien me disculpo, y no mal  
Sucede, pues no se dió  
En venganza de Aquelóo  
Por sentido.

LÍCAS

Sí hizo tal,  
Pues tratar casarte, que es  
Gran venganza, nadie ignora.

[61] HÉRCULES

Vaya yo á vencer ahora,  
Que otra excusa habrá des-  
[pués.

[62] REY

(*Ap.* Aunque es fuerza haber  
[sentido

Tan necia respuesta, yo  
Hasta servirme dél, no  
Me daré por entendido.)  
Es tan digna la atención  
Que se funda en merecer,  
Que la debo agradecer;  
Y ya que la presuncion  
De ver lograda mi dicha,  
Del reino y de Yole bella,  
Dilatalla no es perdella...

ANTEO (*ap.*)

Vuelva á alentar mi desdicha.

[63] REY

Ven donde ya está dispuesta  
La marcha; pues cuanto mas  
Presto vayas, volverás  
(*Cajas y trompetas*)  
Mas presto, y ¿Qué salva  
[es esta?

ANTEO

Es que como Yole, por  
Sus graves melancolías,  
Viendo el sitio á que venías  
Para aliviar su dolor  
A él te quiso acompañar  
Y tú lo aceptaste, á fin  
De si pudiese el jardin,  
Hoy como otras veces, dar  
Algun alivio á su pena,  
Puesto que cualquier mujer  
Entra y sale sin temer  
Su encanto; esa salva suena  
Saludando su hermosura  
Y la de sus damas bellas,

Que como del sol estrellas  
Van siguiendo su dulzura.  
(*Tocan cajas*)

REY (*ap.*)

No me pesa de que vea  
El bien que dilata, puesto  
Que el alma de las victorias  
Es la esperanza del premio;  
Y como él una vez venza  
Mis contrarios, como espero  
De su valor, yo sabré,  
Castigando lo grosero  
De su estilo, hallar tambien  
Excusas al casamiento.

Salen YOLE y sus DAMAS

[64] YOLE

Perdóname si he tardado;  
Que son tales los festejos  
De las tres hermanas, ya  
De una escuchando el acento,  
Cuya voz ninguno oyó  
Que no quedase suspenso;  
De otra viendo la hermosura,  
De otra gozando el ingenio,  
Sobre lo majestüoso  
De sus palacios, lo ameno  
De sus jardines, que hube  
De hacer del divertimento  
Pereza; bien que á pesar  
Del siempre amante deseo,  
Que me llamaba á volar  
A tus brazos.

REY

Yo me huelgo  
De que te hayas divertido;  
Y pues que llegaste á tiempo,  
Da licencia á Hércules que  
Tu mano bese. [65] (*Ap. á*  
[*Yole.* Advirtiendo  
Que es en el que te he ha-  
[blado.)  
(*Ap.* Disimule sus desprecios  
Hasta mejor ocasión.)

YOLE (*ap. al Rey*)

Pues yo ¿qué voluntad tengo?

[66] REY

Llega, Hércules; que Yole  
Por mí lo permite.

HÉRCULES (*ap.*)

¡Bueno  
Es hacer fineza el que  
Lo permita, cuando llego  
Forzado yo á ceremonias  
De corteses cumplimientos,  
Que no han de servir de mas  
Que de lograr el empleo  
De tener á quien vencer!

LÍCAS (*ap. á Hércules*)  
Llega, que mientras mas ne-  
[cio,  
Está mas discreto un novio.

[67] HÉRCULES

Si tanta dicha merezco,  
Dame, señora, tu mano.

YOLE

¿Qué haceis? Levantad del  
[suelo.

HÉRCULES

Justo es, cuando... (*Ap. Mas*  
[¡qué miro!)

YOLE

Que no es bien... (*Ap. Pero*  
[¡qué veo!)

[68] HÉRCULES (*ap.*)

¿No es la beldad que yo ví  
Desvanecida en el viento?

YOLE (*ap.*)

¿Quién vió mas fiero sem-  
[blante  
Ni mas horroroso aspecto?

[69] DAMA 1ª (*ap. á las otras*)

¿Este es el esposo, Flora,  
De nuestra ama?

DAMA 2ª

Sí.

DAMA 3ª

¡Por cierto,  
Que él viene galan á vistas!

LÍCAS (*ap. á ellas*)

No murmuren los pellejos;  
Que venimos de Moscovia.

[70] HÉRCULES (*ap.*)

¡Qué asombrol

YOLE (*ap.*)

¡Qué sentimiento!

REY (*ap. á Anteo*)

Al mirarse el uno al otro,  
Ambos quedaron suspensos.

ANTEO (*ap.*)

Y yo sin mí, pues no sé  
De mí si vivo ó si muero.

*Al tiempo que, suspensos los dos, manifestaba cada uno su contrario afecto, aparecieron en lo mas alto de la escena VÉNUS y CUPIDO volando sobre dos blancos cisnes, que moviendo las alas, sustentaban en ellas dos pequeños tronos, revestidos de sobrepuestas bi-chas y florones de oro, en que venían sentados; de suerte que representando unos otros en el tablado, y cantando en el aire, se correspondian el odio y el amor, que sentian aquellos, con las flechas y dardos que estotros disparaban*

[71] VÉNUS

Amor, ya es tiempo  
Que quien vivió dormido  
Sueñe despierto.

CUPIDO

Ya yo prevengo  
Que la esfera del aire  
Lo sea del fuego.

[72] HÉRCULES (*ap.*)

¿Cómo es posible, fortuna,  
Que en dos contrarios afec-  
[tos,  
Aquí me persuada á amor,  
La que allá á aborrecimiento?

VÉNUS

Como yo engendro  
Eslabones de oro  
Que encienden hielo.

[73] YOLE (*ap.*)

¿Cómo es posible que quiera  
Mí padre entregarme á dueño;  
Que haya de entrar al cariño  
Por los umbrales del miedo?

CUPIDO

Como no es nuevo  
Que eslabones de plomo  
Juntan extremos.

[74] HÉRCULES (*ap.*)

¡Oh nunca hubiera mi es-  
[quiva  
Condición mostrado el ceñol  
Mas ¡qué digo! ¿No sabré  
Vencerme á mí si á otros  
[venczo?

[75] VÉNUS

Corten su aliento

Con diluvios de flechas  
Nubes de incendios.

CUPIDO

No temas, puesto  
Que ninguno vencerse  
Pudo á sí mesmo.

[76] YOLE (*ap.*)

¡Oh nunca naciera antes [to,  
Que el arbitrio el rendimien-  
Y entre respeto y temor  
Pusiera el honor en medio!

VÉNUS

Vence ese miedo.

CUPIDO

¿Cuándo no supo el odio  
Vencer respetos?

HÉRCULES (*ap.*)

¡Ay de mil todo me abraso.

YOLE (*ap.*)

¡Ay de mil toda me hielo.

[77] REY

(*Ap. Á tanta suspension*  
[ponga  
Fin mi autoridad.) Supuesto  
Que al punto has de partir,  
[ven,  
Invicto Hércules; que quiero  
Que pases muestra á la gente  
Que ya prevenida tengo.—  
Tú adelántate, que yo,  
Yole, iré en tu seguimiento.

YOLE

No tardes, pues que no igno-  
[ras  
Cuánto tus ausencias siento.

[78] ANTEO (*ap.*)

¡Ay perdida Yole! ¿quién  
Hablar pudiera?

YOLE (*ap.*)

¡Ay Anteo!  
¿Quién pudiera callar, no  
Dando á entender su tormen-  
[to? (*Vanse*)

[79] DAMA 1ª

Triste va Yole.

DAMA 2ª

Y no alegre  
Anteo. (*Vanse.*)

REY

¿No vienes?

HÉRCULES (*ap.*)

¡Cielos!

¿Cómo es posible que venza  
 El que va á vencer huyendo?  
 Pero el tiempo con la ausen-  
 Vencerá este devaneo. [cia

[80]

CUPIDO

Mal podrá el tiempo;  
 Que aun me queda en la  
 Flecha de celos. [aljaba

MÚSICA (*dentro*)

*Que aun le queda en la  
 Flecha de celos. [aljaba  
 Mal podrá el tiempo;*

*Que aun le queda en la  
 Flecha de celos. [aljaba  
 (Con esta última repetición,  
 que acompañó toda la música,  
 llegaron á juntarse los  
 dos cisnes; y cuando pareció  
 que el uno al otro impedirían  
 el paso, tomaron desimaginado  
 vuelo por otra parte,  
 con que dió fin la primera  
 jornada.)*