

LA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA: SOBERBIA Y CASTIGO

I. *Introducción*

Los mitos griegos constituyen permanente fuente de inspiración, ya que sus posibilidades no se agotan en su primitiva significación histórica y religiosa, sino que se van actualizando siempre con nuevas facetas, al compás del desarrollo cultural e ideológico de cada época.

El poeta que revive las fábulas mitológicas no tiene que preocuparse de la invención del asunto, apenas nada del plan, ya que los personajes que intervienen, los acontecimientos que éstos deben vivir, sus amores y sus odios, el desenlace, todo ya está —en lo fundamental— prefigurado ¹.

Lo que sucede es que el tema, las figuras mitológicas, perviven a través del tiempo. Hay una substancia que permanece inalterable; pero cada escritor, cada generación, cada época se han definido en su peculiaridad y han tomado conciencia de sí mismas enfrentándose y midiéndose con la Antigüedad. Cada una de estas aproximaciones, cada reencuentro —desde peculiares coyunturas históricas— ha sido un acontecimiento singular, lleno de novedades y de problemas. Las figuras mitológicas perviven; pero esta perennidad no significa quietud, sino que —muy por el contrario— da lugar a múltiples interpretaciones y readaptaciones; los mitos helénicos pueden, pues, aplicarse como medida a las distintas épocas que los tratan ². Permanecen, perduran; pero dentro de una gran variabilidad determinada por las distintas perspectivas desde las cuales el mito puede ser visto y desarrollado.

¹ JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 4.

² LUIS DíEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*; Gredos, Madrid, 1957, pp. 9, 76, 86, 87.

Calderón se valió del tema mitológico en múltiples ocasiones. Se trata de mostrar cómo este dramaturgo, desde su peculiar perspectiva vital e histórica, se aproximó a las figuras mitológicas; cómo las actualizó, reinterpretó y readaptó a la circunstancia cultural del siglo XVII español.

Junto a estas consideraciones iniciales, debe destacarse que del conjunto de piezas mitológicas calderonianas se desprenden dos hechos bastante evidentes. Hay *unidad temática y cronológica*. La primera, obviamente, está determinada por el origen, por la procedencia. Tema, personajes, situaciones, conflictividad, provienen de la mitología. La otra se explica porque casi todas estas obras fueron escritas después de 1650¹; son, en consecuencia, creaciones de la última etapa de Calderón. Es el momento en que el insigne comediógrafo escribe autos sacramentales —para la Procesión del Corpus— y piezas cortesanas destinadas a entretener —mediante una compleja y variada acción dramática y una gran riqueza escenográfica— a un público aristocrático encabezado, en muchas oportunidades, por los propios monarcas.

Aunque Calderón escribió alrededor de quince comedias mitológicas, se pretende considerar por ahora sólo cuatro de ellas. Es posible encontrar un elemento unificador que justifica la elección. Los protagonistas —Ulises, Hércules y Anajarte— aparecen dominados por la *soberbia* y reciben, por esta falta, el *castigo* a que se hacen merecedores.

Esta aproximación se valdrá exclusivamente de un *método intrínseco*. Resulta evidente que observar estas comedias recurriendo a este único método limita y circunscribe bastante el campo de visión. Hay varios otros aspectos que merecerían ser considerados; valdría la pena detenerse, por ejemplo, a examinar el espectáculo teatral, el problema del destinatario, observar estas comedias en relación con la tradición mitológica desde el renacimiento al barroco, etc. Una investigación futura evidentemente tendrá que considerar estos y otros aspectos.

II. *Soberbia y Castigo*

I. *Análisis dramático*

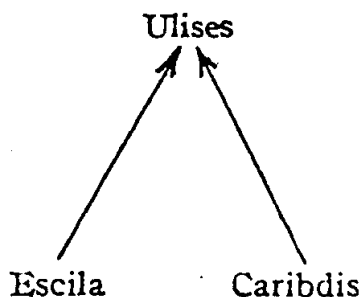
Hay un hecho que resulta evidente y que permite penetrar en este análisis. Aunque aparecen varios temas, es el *amoroso* el que se encuentra en todas estas comedias. Se desarrolla una *casuística amorosa* y aparece

¹ ANGEL VALBUENA PRAT, *Los Autos Sacramentales de Calderón* (Clasificación y análisis). *Revue Hispanique*, 1924, LXI, pp. 54-56.

como característico —siguiendo la terminología kayseriana— el *motivo del triángulo amoroso*. Lo más frecuente es que, en el desarrollo de la acción dramática, vayan apareciendo varias de estas situaciones típicas. No debe olvidarse la ley de subordinación tan característica del barroco y que consiste, como se sabe, en que las figuras secundarias dependen de la principal. Basta recordar, para ilustrar esta afirmación, los estudios sobre *La vida es sueño* que analizan las relaciones entre los diversos personajes. Esta ley, obviamente, también opera en la estructura dramática y, siguiendo la idea anteriormente planteada, cuando hay varios triángulos amorosos, uno será el principal y el o los otros, los secundarios o subordinados.

La *casuística amorosa* muestra estas posibilidades.

A. Escila y Caribdis tratan de conquistar el amor de Ulises. El motivo del triángulo amoroso se configura de un modo muy peculiar. Lo frecuente es que sea el galán quien se esfuerce por conquistar el amor de alguna dama; en esta comedia la situación se invierte; ambas deidades tratan de conquistar el amor del griego.



Las dos aparecen unidas por un objetivo común; pero muestran varios rasgos opuestos. Se mueven en esferas distintas; Escila, en la tierra; Caribdis, en el mar. Entran en *competencia* llevadas por el deseo de matar a los náufragos. Llegan a un acuerdo. La disputa la resolverá la *experiencia*. Usarán de sus cualidades. Escila se valdrá del *hechizo de la vista*; Caribdis, de los *encantos de la voz*¹. Ambas usan *cautela e industria*. Se aprecia —y esto permite comprender más plenamente la configuración del conflicto dramático y del motivo literario—, que van a fingir amor a Ulises y que el objetivo profundo de su acción es destruir a todos los náufragos. Se da esta dualidad, tan cara al barroco,

¹ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El golfo de las sirenas*; I, p. 2157. *Obras completas*, tomo I. Dramas. Edición, prólogo y notas por el profesor ANGEL VALBUENA BRIONES. Aguilar, Madrid, 1959, 4.ª edición. (Todas las otras citas por la misma edición.)

de apariencia y realidad. Simulan un sentimiento, un afecto; pero la verdad es que buscan dar muerte a los griegos.

Debe considerarse otro hecho muy significativo. Ulises, con mucha presunción, dice que *los sentidos fueron vasallos de la prudencia*. Las dos deidades escuchan estas palabras y deciden comprobar si el galán está en lo cierto. Enuncian un acto de voluntad y se observa una clara oposición de voluntades. Escila y Caribdis están unidas por un común objetivo; ambas pretenden demostrar que Ulises, llevado por una exagerada seguridad en sí mismo, confía demasiado en poder dominar el imperio de sus sentidos. El héroe está en evidente peligro ya que la crueldad de ambos monstruos es reconocida por todos. Las dos se lanzan a la acción. Escila recurre a argucias muy propias de las damas de la comedia de enredos tradicional. Finge ser una mujer perseguida por una fiera. Sale cayendo y narra una falsa historia. El galán —llevado por una actitud heroica y caballeresca— se siente obligado a protegerla, a defenderla. Caribdis comenta la astucia, la habilidad de su rival. Ésta, para impresionar a Ulises, se ha valido de su *hermosura* y de la *lástima* que una dama en apuros provoca en el ánimo de cualquier varón. Caribdis no puede mantener una actitud pasiva. Comienza a cantar y Escila, que fingía un desmayo, se reanima muy prestamente tratando de que el griego permanezca a su lado. Ambas pugnan por atraer al galán. Ulises va perdiendo su seguridad, su confianza inicial. Comienza a sentir confusiones y dudas, ya que ambas hermosuras, la de la voz y la de la vista, lo atraen por igual. No sabe a cuál de las dos debe elegir:

*De un mismo sentido entrambas
equivocas os valéis.
Que no hay que ver dices tú:
confieso que verdad es,
habiéndote visto a ti.
Tú dices que hay que oír: también
te lo confieso, pues hay
tu dulce acento; con que
concediendo a cada una
que hay que oír, mas no que ver,
me concedo a mí el dudar
lo que tengo de creer¹.*

Ulises decide, como única solución, huir. Escila y Caribdis se unen tratando de obstaculizar la fuga del galán. La competencia pasa a venganza. El griego triunfa y ambas deidades terminan arrojándose al mar.

¹ *El golfo de las sirenas*; I, p. 2163.

B. Ahora hay que examinar una situación repetidísima; es la que puede designarse como el *esquema de los sentimientos correspondidos*.

Debe hacerse una advertencia. Hay que buscar un modo de ordenar los conflictos amorosos. Parece el procedimiento más legítimo tomar como punto de referencia el conflicto principal. En *El mayor encanto, amor*, se desarrollan varios conflictos dramáticos. Aplicando el criterio recién señalado, se considera que hay reciprocidad sentimental porque el amor surge —después de muchas pugnas interiores— entre los protagonistas, entre Ulises y Circe.

El *tema amoroso* predomina a lo largo de la segunda jornada de esta comedia. Al término de la inicial los personajes principales han enunciado sus respectivos actos de voluntad. Ulises decide quedarse en Trinacria para dar libertad a todos los cautivos; para alcanzar esta propósito fingirá amor a Circe; ésta, por su parte, desea vencer al griego valiéndose de su hermosura, ya que no lo consiguió por medio de su ciencia¹. Pero, desde los primeros diálogos de esta segunda jornada, se aprecia que ninguno de los dos ha conseguido cumplir su decisión. Ha nacido un no declarado sentimiento amoroso. Ninguno reconoce su enamoramiento. Esta actitud va a caracterizar esta relación amorosa. A Circe su decoro, su honor, la impiden confesar su amor. Ambos enamorados van a caer en un ingenioso y ambiguo juego. Una vez más aparece el rasgo femenino de la astucia. La dama utilizará su industria amorosa para conquistar al galán. Busca una confidente y cómplice. Muy hábilmente, debido a que está enamorada de Lisidas, por lo cual no le puede ocasionar celos, elige a Flerida, quien, durante el día, deberá fingir amor a Ulises. Durante la noche, y sin que el galán se percate del cambio, podrá hablarle con toda libertad. Es la sagacidad femenina la que se ha puesto en acción, es, como dice la maga, la astucia que debe emplearse en esta cautelosa guerra². Los personajes exteriorizan una galantería cortesana, finezas propias de la convivencia social; pero sus verdaderos sentimientos los encubren sistemáticamente. Sólo los apartes muestran lo que realmente pasa en su intimidad o, como sucede con Circe, cuando hace confidencias a su cómplice. En todas las otras ocasiones ocultan sus verdaderos afectos. Un solo ejemplo entre varios posibles. Ulises expresa palabras de alabanza a Circe; ella señala —a pesar del amor que siente— que él ha faltado al *respeto* que le debe. El griego se defiende y hace una distinción muy propia de la galantería del amor

¹ *El mayor encanto, amor*; I, pp. 1606 y 1608.

² *Idem* anterior; II, p. 1610.

cortés-caballeresco; distingue entre *cortesana fineza* y *fineza amorosa*. Circe, en un aparte, exclama: «¡Pluguiera a Dios que lo fuera!»¹.

Sus palabras indican que ella hubiera preferido que las palabras fueran de amor y no simples *cortesanas finezas*, que es lo que él finge decir.

El conflicto amoroso sufre otra complicación. Hay un rival, Antistes, también enamorado de Circe, y que, llevado por justificados celos, trata de impedir ese amor. Por otro lado, Flerida también tiene problemas. Al simular que ama a Ulises provoca los celos, injustificados en este caso, de Arsidas. La situación amorosa llega a un grado de máxima ambigüedad cuando Antistes *disimula* su amor por Circe y Ulises *finge* amarla. Al término de la jornada casi todos los personajes encubren sus verdaderos sentimientos. Las relaciones personales son totalmente equívocas. Lo verdadero y lo falso, lo cierto y lo incierto, se entrecruzan borrándose, en más de una oportunidad, los límites.

El siguiente esquema trata de sintetizar la compleja situación conflictiva que esta comedia muestra.

Flerida		Circe
Debe disimular	Amor correspondido	Finge amor
Amor correspondido	Lo disimulan	Amor verdadero
		Lo disimula
Lisidas	Ulises	Arsidas
(Celos injustificados)		(Celos justificados)

Al iniciarse la última jornada, el conflicto amoroso se ha resuelto. Circe y Ulises se han reconocido su amor y ella ha conseguido alejar a Arsidas.

C. Ahora es necesario considerar aquellas comedias que presentan una situación inversa; esto es, obras donde aparece el *esquema de los sentimientos no correspondidos*. Entre los personajes femeninos, Anajarte muestra una constante actitud de desdén hacia los galanes y hacia el amor; entre los galanes, Hércules —protagonista de *Fieras afemina amor*— desprecia el amor de Yole; busca realizar las mayores hazañas y, llevado por su vanidad, recuerda sus grandes hechos heroicos. Todo lo que muestra de valeroso arrojo se corresponde con el profundo desdén que siente hacia las mujeres. Reitera una y otra vez su desprecio. Cuando

¹ *Idem* anterior; II, p. 1611.

Licas le sugiere ir en pos de las damas que acaba de proteger para que ellas tengan ocasión de agradecerle su acción, el héroe replica:

*Yo más gracias no quiero
del vencer, que el vencer*¹.

Y cuando se encuentra con Hesperia, agrega:

*Dime
quién eres, bella deidad,
si es que yo entiendo de bellas;
que para mí las hermosas
son solamente las fieras.*

.....
*No fies
tú que por mujer te tenga
respeto, porque no hay
cosa que más aborrezca*².

Después, dialogando con el rey de Libia, reconoce que no tiene lecciones de amor; agrega que sabe vencer, pero que no sabe amar y señala su punto de vista en forma categórica:

*tengo a cualquier mujer
natural oposición*³.

Su actitud despierta el airado enojo de Venus y Cupido, que deciden castigar su soberbia. Para conseguirlo se valen de la hermosura de Yole. Hacen que la dama se le aparezca en sueños; después Euristio se la ofrece en matrimonio. Buscando eludir el problema, propone postergar la decisión; pero en sucesivos apartes exterioriza sus verdaderos sentimientos:

*¿Cómo es posible, fortuna,
que en dos contrarios afectos,
aquí me persuada a amor,
la que allá a aborrecimiento?*

.....
*¡Oh nunca hubiera mi esquiva
condición mostrado el ceño!
Mas ¡qué digo! ¿No sabré
vencerme a mí si a otros venzo?*

.....
*¡Ay de mí!, todo me abraso*⁴.

¹ *Fieras afemina amor*; I, p. 2040.

² *Idem anterior*; I, pp. 2041-42.

³ *Idem anterior*; I, p. 2048.

⁴ *Idem anterior*; I, p. 2050.

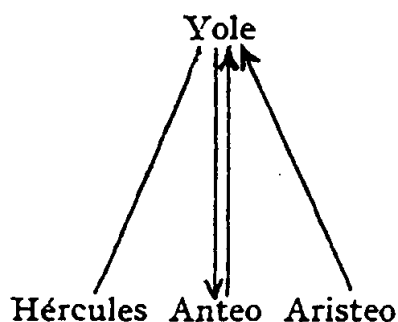
Hércules, sintiendo que sus fuerzas flaquean, sintiéndose incapaz de resistir la beldad de Yole, decide alejarse. Piensa que la distancia y el tiempo le permitirán vencer esta inclinación.

Otros elementos van configurando la conflictividad amorosa. Yole rechaza el posible matrimonio con Hércules. La presencia del galán le provoca horror; califica su semblante de fiero, y señala que *se hiela* —reflejo de su indiferencia— ante este pretendiente. Se lamenta de su obligación de casar:

*¡Oh nunca naciera antes
que el arbitrio el rendimiento,
y entre respeto y temor
pusiera el honor en medio!*¹

Además, está la presencia de Anteo, enamorado de Yole, que ha conquistado el albedrío de la joven; pero ella no puede reconocer su preferencia afectiva. Para completar el planteamiento del conflicto dramático debe considerarse la presencia de Aristco, rey de Tesalia, que se ha enamorado de Yole por medio de un retrato —motivo frecuente en la comedia tradicional española—, y que hace la guerra al rey de Libia. Finalmente debe señalarse —por la importancia que tendrá posteriormente— la hipocresía de este personaje. En un aparte reconoce que los desdenes de Hércules reflejan una actitud necia; decide *servirse* del valor y de la capacidad guerrera del héroe.

Esto es lo fundamental al término de la jornada inicial.



Es necesario destacar que la huida de Hércules significa, en cierto modo, un triunfo. Con su decisión, las fuerzas en pugna quedan paralizadas. Cupido tendrá que reactivarlas. Dice que aún tiene armas para vencer la soberbia del héroe. Ahora pondrá en juego otra: *los celos*. Licás informa a Hércules. El rey lo ha traicionado casando a su hija

¹ *Idem* anterior; I, p. 2050.

con Anteo. La acción sirve para que se cumpla el objetivo perseguido por Cupido:

*¿Qué fuera (¡ay de mí!) que fueran
celos, si hay celos, la brasa
que envuelta en cenizas no
se sabe que oculta arda,
hasta que desvanecidas
del soplo que las levanta,
lo que era ceniza es polvo
y lo que era polvo es ascua?
Pero ¿qué digo? ¡Yo amor!
¡Yo celos! No es sino rabia
de la desestimación,
y así, he de intentar vengarla ¹.*

Se lanza a la acción. Se une con Aristeo. Ambos han sido agraviados. En la guerra mueren Euristio y Anteo. La dama queda a merced del vencedor. A pesar de que éste exterioriza algunas dudas, decide aborrecerla; señala que nada —ni el espejo, ni la voz, ni el ingenio— serán capaces de vencer su enojo. Ahora puede vengarse y, llevado por su ira, castigar a la dama. Pero, una vez más, intervienen las deidades. Cupido y Venus la aconsejan, debe *fingir halago traidor*:

*... que él domestica las fieras,
fieras afemina Amor.*

Cupido sintetiza toda la estrategia:

*Que él quiera y que no sea
querido es lo que quiero:
hállese más burlado
cuanto más satisfecho ².*

Yole, siguiendo estos consejos, utiliza un recurso muy femenino: *llorar fingiendo*. El propio Hércules reconoce que el llanto es el mayor hechizo de la mujer. Lo que nadie había conseguido, lo logran las débiles y tiernas lágrimas derramadas por la hipócrita dama que, en varios apartes, exterioriza sus deseos de venganza. Hércules cede, se ablanda. La astucia y la hipocresía triunfan. El héroe acepta a Yole como esposa; cae en sus lazos amorosos y olvida sus deberes y responsabilidades heroicas; debe elegir entre el amor y sus deberes guerreros. Yole trata

¹ *Idem* anterior; I, pp. 2052-53.

² *Idem* anterior; III, pp. 2066-67.

de mantenerlo bajo su dominio; trata que la pasión amorosa persista hasta el momento de la venganza. Calíope trata de recordarle sus obligaciones. Hércules exterioriza una decisión:

*Piérdase todo, y no tú,
que es lo más que hay que perder.
Callope, dile a Apolo
que si me oyó alguna vez
que sé vencer y no amar,
ya sé amar y no vencer*¹.

Ha llegado la hora del castigo. Es el momento de la caída, la peor de todas, la caída por el ridículo. Aparece vestido con trajes femeninos, con trenzas y con una rueca. Postrado en tierra y llorando lo ven Aristeo, Licas y los soldados. Yole ha conseguido vengarse, ultrajar al héroe que termina reconociendo su derrota. Calíope canta:

*vea el teatro del mundo
tu triunfo, para que vea
quien quiso que las mujeres
esclavas del hombre sean,
que él es su esclavo, pues es
esclavo de amor por ellas*².

Conviene dar una mirada retrospectiva. El análisis de los conflictos amorosos ha mostrado los objetivos, los propósitos que guían a los personajes en sus acciones; las tensiones que se van creando; los obstáculos que dificultan el logro de sus objetivos; el dinamismo interior de la acción dramática; sus avances y retrocesos. Pero —además de estos aspectos de estructura interna— se muestra otro hecho importante. *Los rasgos generales coinciden con los rasgos de la comedia de enredo de tipo palaciego.* En éstas, como en las de Calderón, se encuentran una serie de elementos semejantes. Aparece el tema del amor en cualquiera de sus múltiples circunstancias y matices, secundado, casi siempre, por los celos. Amor y celos constituyen partes integradoras del tema y ambas pasiones serán los resortes humanos y psicológicos fundamentales que motivarán la acción dramática dentro siempre de los imperativos de la cortesía y de la galantería. Además, los protagonistas son de la más alta nobleza y muchos de los recursos de que se valen, muchos de los enredos y equívocos que se desarrollan, corresponden a recursos utilizados en las comedias palaciegas. Los ejemplos podrían multipli-

¹ *Idem* anterior; III, p. 2072.

² *Idem* anterior; III, pp. 2075-76.

carse; pero resulta evidente que las comedias mitológicas calderonianas poseen rasgos semejantes a los de las comedias palaciegas. ¿Podría pensarse que no hay nada más? Es decir, ¿podría creerse que éstas son piezas escritas simplemente para entretener a un público cortesano y que se quedan en puro juego escénico y espectáculo? O, muy por el contrario, ¿es posible encontrar en ellas aspectos muy propios del teatro calderoniano?; vale decir, ¿es posible hallar la problemática tan esencial a Calderón?

2. *Soberbia y castigo*

Estas comedias muestran personajes cuyas decisiones, cuyos actos están determinados por la soberbia, por un exceso de confianza en el poder de su voluntad y de su razón. Hay en ellos una desmesura.

Por un lado, importa profundizar la actitud de Hércules y de Anajarte y, por otro, la de Ulises.

Los dos primeros coinciden; desprecian el amor; sobrepasan los límites permitidos. El héroe, desde que aparece en escena, exterioriza un profundo desdén y no titubea en ostentar su menosprecio. Recuerda cuando Aquiles viste trajes femeninos. Lo pone como ejemplo. Hasta esos extremos puede conducir el amor. Señala con mucha claridad su punto de vista:

*¿Es amor más que una ciega
tirana, 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? ¹.*

Y cuando Hesperia le recuerda que Venus y Amor podrían vengar sus ofensas, replica:

*¿Cómo ha de poder vengarlas
si yo no le doy licencia?*

Egle reitera la posibilidad de la venganza y el héroe persiste en su actitud:

*¿Quién es Amor, o quién es
Venus, para que yo tema
sus deidades?... ².*

¹ *Idem* anterior; I, p. 2044.

² *Idem* anterior; I, p. 2045.

Hesperia, a través de una serie de alusiones mitológicas e históricas, le recuerda el poder del amor; le hace notar que ha triunfado siempre; le pide recuerde a Julio César enamorado de Cleopatra; a Jasón, de Medea; a Teseo, de Ariadna; a Eneas, de Dido, y tantos otros ejemplos. Pero Hércules insiste:

*...que no ha de ser
consecuencia el que obren mal
para que yo no obre bien ¹.*

Esta desmesura, esta confianza exagerada, provoca la ira de ambas deidades, que deciden intervenir. El héroe, y tal como lo reconoce en varios pasajes, inicia la mayor de las luchas; señala el objetivo que persigue:

*que deje de conseguir
de Amor, que es fiera de fieras,
la victoria... ².*

Se formula preguntas tan significativas como ésta:

*...¿No sabré
vencerme a mí si a otros venzo? ³.*

Y, más adelante, la música —mientras ensalza las hazañas del personaje y alude a sus luchas interiores— repite en un verdadero leitmotiv:

*¡Ay de ti!
Que vencer a las fieras
no es vencerse a sí ⁴.*

Cupido anticipa el final con palabras que son la antítesis de las anteriores:

*...ninguno vencerse
pudo a sí mismo ⁵.*

Hércules lucha. El análisis dramático ya mostró sus tensiones y sus pugnas interiores. Logra triunfar en dos ocasiones. La primera,

¹ *Idem* anterior; III, p. 2070.

² *Idem* anterior; II, p. 2062.

³ *Idem* anterior; I, p. 2050.

⁴ *Idem* anterior; II, p. 2062.

⁵ *Idem* anterior; I, p. 2050.

al sentir que Yole ejerce una atracción demasiado intensa sobre su voluntad, resuelve el problema huyendo. Con verdadera inteligencia, piensa:

*Pero el tiempo con la ausencia
vencerá este devaneo ¹.*

Después triunfa sobre los celos; pero es incapaz de vencer los falsos halagos, la hipocresía y, muy especialmente, las lágrimas de Yole. El galán desdeñoso cae en las redes del amor; es su caída definitiva; hace todo aquello que antes censuró. Viste, tal como Aquiles, trajes femeninos y, perdido su albedrío y sin voluntad, sólo desea permanecer al lado de Yole. Termina, contemplado por todos, en una lastimosa y ridícula posición. El héroe capaz de vencer a las más feroces fieras; el héroe triunfador en todas las batallas, cae derrotado. Se hacen evidentes sus limitaciones. Fue un error el confiar tanto en su voluntad y en su razón. La desmesura inicial, su arrogancia han originado la caída. Debe someterse al amor, reconocer su poder; ha sido incapaz de triunfar sobre esta fiera, aparentemente poco temible, y, lo más importante, ha sido incapaz de vencerse a sí mismo. Es, en definitiva, el triunfo del amor y la caída por la soberbia.

Cuando Anajarte narra su pasado, quedan explicadas las causas de sus desdenes amorosos. Al quedar huérfana, su tío, Argante, tomó posesión del reino de su padre. Sin atreverse a matarla, la ha dejado en aquella *prisión*, en aquella *sepultura*. Dice que vive en un permanente *delirio*, en un constante *frenesí*, en un persistente *letargo*. Ella misma señala las consecuencias que la injusta acción ha tenido; descubre su intimidad:

*Es el uno, que aborrezca
(hecha ya desde mi tío
a todos la consecuencia)
de suerte a los hombres, que
de humana sangre sedienta,
vivo hidrópica, y el otro,
que ya que vengar no pueda
mi cólera en sangre humana,
la vengue en brutos y fieras,
bandolera de sus grutas,
pirata de sus cavernas ².*

¹ *Idem* anterior; I, p. 2050.

² *La fiera, el rayo y la piedra*; I, p. 1737.

Sus palabras reflejan, con mucha intensidad, sus sentimientos, sus pasiones y explican sus actos. Rechaza a los hombres; rechaza el sentimiento amoroso; pero aún más, rechaza toda aproximación posible del amor a su vida, aunque sea a través de otros personajes. Cuando descubre que Pigmalión viene a su jardín porque se ha enamorado de La Estatua, que Céfiro adora a Irífile y que Ifis la ama a ella despidiendo a aquella dama, ordena que saquen La Estatua del jardín y rechaza el amor de su enamorado. Sus propias palabras —cuando dice que vive *hidrópica*— son las que mejor definen su desmesura. Ella misma explica el objetivo de su acción:

*¡Extraña locura! Pero
ya que eché a los tres de mí,
echando de mí las causas
para que no entren aquí,
¿habrá quien me hable de amor?
¿habrá quien pueda decir
que corresponda ya más
yo a ningún afecto? ¹.*

Ni la intervención de Anteros —el amor correspondido— la hace cambiar de actitud. La deidad baja a dialogar con la desdeñosa. Sus palabras señalan cuál debe ser la actitud de la dama y hacen evidente el error a que la han conducido su exagerada ira y sus deseos de venganza. Dice el dios:

*que no es defecto el amar,
y es defecto el no sentir.
.....
Mas quien ama por amar,
bien merece conseguir
que el correspondido amor
haga su vida feliz ².*

Pero Anajarte persiste en su posición. Su firme decisión la reflejan estas palabras:

*Porque no has de persuadir
nunca a mi pecho que deje
de aborrecer ³.*

¹ *Idem* anterior; II, p. 1759.

² *Idem* anterior; II, pp. 1759-60.

³ *Idem* anterior; II, p. 1760.

La respuesta de la dama provoca la lástima del dios que, clarificando su posición, afirma que *quien sentir no sabe, merece no sentir*. Ella insiste; señala que nació rayo. Anteros —anticipando el final— le recuerda que el rayo después es piedra. La soberbia de la dama es castigada. El desenlace significa que todos deben someterse a las leyes del amor. Si alguien ama bien —puede pensarse en Ifis—, lo que merece es ser amado; sus sentimientos deben ser correspondidos. La mujer que no sabe querer, debe ser castigada por no acatar las leyes de la naturaleza y del amor. Anajarte se convierte en mármol. Anteros, cifrando en una idea su deseo, dice a Venus:

*Que quien no sabe querer
sea mármol, no mujer*¹.

Sus palabras sintetizan el desenlace.

No hay que olvidar un hecho muy significativo. Lo predominante en el teatro y, en general, en la literatura española de los Siglos de Oro, es el desenlace feliz. Los amantes, después de salvar los más diversos obstáculos, llegan al amor y al matrimonio, legalización y santificación de aquél. En esta solución está implícito el principio renacentista que ve el amor como una concordancia que surge entre personas que se corresponden en la belleza física, en el sentimiento amoroso, etc. El amor —según señala Américo Castro²— es visto como un principio armónico *per se*; y, naturalmente, a los infractores de esta armonía acaecen las peores peripecias, les corresponden los mayores castigos. Puede verse la actitud de Hércules y de Anajarte desde esta perspectiva. Al rechazar el amor, infringen este principio de concordancia, de armonía y, por lo tanto, deben ser castigados. Conviene hacer otras consideraciones.

Anajarte coincide con muchas damas desdeñosas que aparecen en diversas comedias. Resulta interesante observar lo que otros personajes opinan sobre los desprecios femeninos. Hay que recordar que estas otras protagonistas terminan enamorándose; pero su actitud inicial es semejante a la de Anajarte. Varios personajes reiteran lo anti-natural del desdén femenino y señalan la obligación de amar que la mujer tiene. El Conde de Barcelona afirma que su hija está dominada por un *ciego desvarío* cuando ella se niega a casar y, en la misma comedia, cuando

¹ *Idem* anterior; III, p. 1768.

² AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*; Madrid, Anejo VI de la RFE, 1925.

Diana afirma que el desdén es *natural* a ella, Cintia, en un aparte, expresa una opinión diferente:

*Que por error su agudeza
quiere el amor condenar,
y si lo es, quiere enmendar
lo que erró naturaleza*¹.

En *La vengadora de las mujeres*, Lucela califica los desdenes femeninos de *injustos*:

*...pues lo es
aborrecer a los hombres*².

Y en la misma comedia, Lisardo, que acaba de ver la beldad de Laura, comenta:

*Que es belleza
sin igual, pero ofendida
de aquel rigor, que corriendo
tiene a la Naturaleza.
Ser mujer y no querer,
contradice, aunque porfia
la humana filosofía*³.

Esta postura es censurada por dos razones. Por un lado, se señala, en más de algún pasaje, la obligación social de la mujer, casarse. Pero, por otro, se destaca que la mujer no puede despreciar los galanteos, el amor de los varones. Diana exterioriza su punto de vista:

*¡Ay Lucela! no los nombres
si lo he de saber después,
que la temo de tal suerte,
que resisto sin razón
la forzosa inclinación
que de quererlos me advierte;
porque tú no habrás leído
que pueda posible ser
aborreecer la mujer
al hombre*⁴.

¹ AGUSTÍN MORETO, *El desdén con el desdén*; I, 4. *Comedias escogidas*. BAE, XXXIX. Coleccionadas e ilustradas por D. LUIS FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Madrid, Atlas, 1950.

² LOPE DE VEGA, *La vengadora de las mujeres*; p. 1758. *Obras escogidas*, tomo I. Teatro. Estudio preliminar, bibliografía, biografía, notas y apéndice de FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar, 1958, 3.ª edición.

³ *Idem* anterior; p. 1578.

⁴ *Idem* anterior; p. 1581.

Y en la misma comedia, Julio se expresa en estos términos:

*Bien sabe que la mujer
ha de apetecer el hombre
como la materia a la forma*¹.

El propio dramaturgo expone, en esta comedia dedicada a la señora Fenisa Camila, su punto de vista... «Vanidad es en una mujer despreciar los hombres, pues cuando Aristóteles dijo que la mujer le apetecía como la materia a la forma, no pensó que era pequeño el encarecimiento»².

Las citas son suficientes para mostrar dónde está la soberbia, la desmesura, el error de Anajarte. Los personajes femeninos terminan, invariablemente, enamorándose. Sólo ella persiste en su actitud. Va contra las leyes naturales y va contra su obligación dentro de la sociedad.

Hay que considerar las comedias en las cuales Ulises aparece como protagonista: *El mayor encanto, amor* y *El golfo de las sirenas*.

En aquélla, el personaje es, durante toda la jornada inicial, el héroe triunfador, el héroe capaz de vencer todos los obstáculos y todos los peligros. Al iniciarse la acción ha logrado salvar del naufragio; ha conseguido derrotar las fuerzas del mar. Además, recordando las aventuras pasadas, enumera los triunfos alcanzados: Escila y Caribdis, Polifemo, las Sirenas. Cuando se enfrenta con Circe, desbarata sus hechizos. Antistes narra que todos sus compañeros han sido transformados en bestias. Ulises, gracias a que invoca la ayuda de Juno, consigue que Iris, la ninfa alada, traiga un ramillete mágico. Se produce el encuentro, el enfrentamiento del héroe con la hechicera. Es una dama desdeñosa. Para ella, los únicos delitos son los amorosos. Debido a que la *divina hermosura* de Flerida rindió su albedrío al amor de Lisidas, los castiga convirtiéndolos en árbol. Recibe a Ulises con palabras cortesanías. El griego coloca el ramillete en el vaso de néctar que le ofrecen; sale fuego y, sin titubear, amenaza a la maga con su espada; ella, muy asombrada, se rinde de inmediato:

*Rendida tienes mi vida:
luego de tu acero hoy
dos veces segura estoy,
por mujer y por rendida*³.

¹ *Idem* anterior; pp. 1578-79.

² *Idem* anterior; p. 1570.

³ *El mayor encanto, amor*; I, p. 1603.

Con esta acción logra que sus compañeros, que Flerida y Arsidas, recuperen su forma primitiva. Termina la jornada. Ambos personajes —Ulises y Circe— exteriorizan un acto de voluntad. Aquél, a pesar de las súplicas y de los consejos de sus compañeros, decide quedarse porque, según expresa en un aparte:

*No fuera Ulises, si ya
que a estos montes he venido,
la libertad no trajera
a cuantos aquí cautivos
tiene el encanto. Hoy seré
de aquesta Esfinge el Edipo*¹.

Y agrega posteriormente:

*Libraré de aquesta fiera
a Trinacria, si amor finjo.*

Circe exterioriza intenciones distintas:

*Vencerde mi hermosura,
pues mi ciencia no ha podido*².

Es el enfrentamiento; ambos tienen propósitos opuestos.

Todavía debe hacerse esta observación. La acción de Ulises está llena de peligros. Ya Iris lo previno. Al entregarle el ramillete, le puso una condición, una limitación importante. Ulises podrá vencer: «como al amor no te rindas»³.

Resulta, además, de fundamental importancia el relato de Antistes: Narra lo sucedido; él y sus compañeros penetraron por aquellos montes:

*cuando a las varias fortunas
del mar pensamos que el cielo
nos había dado amparo
nos había dado puerto;
mas ¡ay triste!, que el peligro
es de mar y tierra dueño,
porque en la tierra y el mar
tiene el peligro su imperio*⁴.

¹ *Idem* anterior; I, p. 1606.

² *Idem* anterior; I, p. 1608.

³ *Idem* anterior; I, p. 1601.

⁴ *Idem* anterior; I, p. 1600.

Caminando llegan hasta un palacio hermosísimo; el narrador dice unos versos clarificadores: «la virtud no estaba en medio»¹.

Pronto salen bellísimas ninfas que agasajan muy delicadamente a sus huéspedes. Antistes vuelve a dar lo esencial de la situación y, además, llega a generalizarla:

*Mintió el deseo; mas ¿cuándo
dijo verdad el deseo*².

Posteriormente, cuando sus compañeros son convertidos en brutos, comenta:

*¿Y quién vio que, siendo hermosa
una mujer con extremo,
para hacer los hombres brutos
usase de otros remedios,
pues destas transformaciones
es la hermosura el veneno*³.

Muy importante resulta comprobar que en la otra comedia, *El golfo de las sirenas*, la valoración de la mujer y de la hermosura se plantea en términos muy semejantes. Celfa identifica a la dama tras la cual el griego va; éste comenta:

*Diciéndome que era Escila,
me dices que puede ser
traidora aquella hermosura.*

La respuesta de la villana también generaliza la situación: «¿Qué hermosura no lo es?»⁴.

Posteriormente, Alfeo identifica a la otra deidad, y Celfa vuelve a preguntar:

*¿Ahora sabe su merced
que el engañar con halagos
lo hace cualquier mujer*⁵.

Las citas muestran los peligros que acechan al hombre en todas partes, en la tierra y en el mar; son los peligros de la hermosura, son los peligros del deseo, son los peligros que imperan en todo lugar donde

¹ *Idem* anterior; I, p. 1600.

² *Idem* anterior; I, p. 1600.

³ *Idem* anterior; I, p. 1601.

⁴ *El golfo de las sirenas*; I, p. 2163.

⁵ *Idem* anterior; I, p. 2163.

no existe la virtud. Antistes señala el medio de librarse. Consiguió huir antes de beber el néctar:

*...corrí; que en efecto,
el que se sabe librar
de los venenos más fieros
de una hermosura, es quien solo
niega los labios a ellos ¹.*

Ulises está suficientemente prevenido. A pesar de todo, decide quedarse. Las razones son varias. Lo hace, en parte, llevado por su heroicidad; considera un deber librar a todos los que permanecen encantados en la isla. Además, está llevado por una excesiva confianza en sí mismo. Esta actitud ya se aprecia cuando Iris le entrega el ramillete:

*Ya no hay que temer de Circe
los encantos, pues ya veo
tan de mi parte los hados,
tan en mi favor los cielos.
A sus palacios me guía,
verásme vencer en ellos
sus hechizos, y librar
a todos mis compañeros ².*

La misma confianza muestra Ulises en la otra comedia. En un pasaje mucho más significativo, expresa:

*Siempre los sentidos fueron
vasallos de la prudencia,
y no tienen contra mí,
ni vista ni oído fuerza,
más que aquella que yo quiero
que livianamente tengan ³.*

Es el hombre tan seguro de su voluntad y de su razón, tan seguro de poder dominar sus pasiones, que cae en soberbia, cae en un orgullo desmesurado. Es la hybris que lo está dominando.

Resulta muy importante señalar una coincidencia. En ambas comedias, una vez que el protagonista ha emprendido la tarea que se ha propuesto, tiene un momento de debilidad; hay un instante en que se

¹ *El mayor encanto, amor*; I, p. 1601.

² *Idem anterior*; I, p. 1602.

³ *El golfo de las sirenas*; I, p. 2158.

arrepiente de la decisión tomada. En *El mayor encanto, amor*, siente que la pasión amorosa lo está avasallando:

*Temeroso vengo, ¡ay triste!
a ver a Circe, si es fuerza
que como sabia la admire,
y la admire como bella.
¡Quién no se hubiera fiado
tanto de sí! ¡Quién no hubiera
hecho cautela el quedarse!
Pues ya contra su cautela
es imposible olvidarla
y es imposible quererla*¹.

En la otra comedia, Danteo le recuerda que se declaró capaz de vencer a los sentidos; Ulises, lamentándose, replica:

*¡Ay!, que es fácil de decir
pero no fácil de hacer*².

Al iniciarse la última jornada de *El mayor encanto, amor*, Ulises ha caído en las redes del amor. El acto de voluntad enunciado por ambos personajes al término de la jornada, no se cumplió. Ha nacido un recíproco amor que recién ahora se han reconocido. He aquí al héroe vencido por la hermosura femenina. Ahora se comprende mejor la estructura dramática y el sentido de la comedia. La jornada inicial muestra al héroe astuto y valeroso; es el vencedor; ha vencido todos los obstáculos, a todos sus enemigos; es el héroe seguro de sí mismo, de su voluntad. De esta excesiva confianza nace su desmesura. En la jornada siguiente, Ulises ya se ha enamorado; pero resiste, todavía no reconoce su amor. En la última, vencido por la hermosura de Circe, vive en sus brazos, asistido por las damas de la hechicera. La situación conflictiva inicial se ha resuelto. Circe, muy hábilmente, ha alejado a su otro enamorado; ha conseguido dominar la voluntad del galán que vive exclusivamente para su amor. Ha eliminado todos los obstáculos. Hay un pasaje que refleja la enajenación mental en que Ulises vive. Despierta en el momento que Circe está en una batalla y, muy asombrado, se pregunta:

*...Solo estoy.
¿Pues cómo sin Circe pude
vivir un instante?...*³.

¹ *El mayor encanto, amor*; II, p. 1610.

² *El golfo de las sirenas*; I, p. 2164.

³ *El mayor encanto, amor*; III, p. 1629.

Anuladas todas las fuerzas, anulados los impedimentos, será necesario que otros personajes tomen nuevas decisiones que puedan crear una nueva conflictividad. Son los compañeros de Ulises quienes procuran salvar a su jefe. Antistes recuerda todo lo sucedido:

*¿Quién creerá, que no bastando
tantos encantos, ni tantas
ciencias a vencer sus hados,
una hermosura bastara?
Mas todos lo creerán, todos,
pues todos a ver alcanzan
que un amor y una hermosura
son el veneno del alma ¹.*

Pasaje fundamental. Ulises ha sido vencido por la hermosura femenina; pero lo más importante es que Antistes generaliza; lo sucedido al griego no es un hecho aislado, no es una caída individual, personal; sino que *todos* —palabras que en dos versos reitera en tres ocasiones—, están sometidos a la fuerza avasalladora de la belleza femenina y de la pasión amorosa. Antistes ha pensado una *traza*:

*con que a su olvido le acuerde
de su honor y de su fama ².*

La argucia decisiva la ejecuta mientras Circe guerrea. Ulises duerme. Pone a sus pies las armas de Aquiles. Al despertar sufre una fuerte impresión que se hace intensísima cuando, abriéndose una boca de la que sale fuego, Aquiles le habla desde las profundidades. Lo trata con gran dureza; lo califica de *afeminado griego*, y agrega:

*A cobrar vengo mis armas,
porque el amor no las juzgue
ya de su templo despojo,
torpe, olvidado e inútil;
porque no quieren los dioses
que otro dueño las injurie,
sino que en mi sepultura
a par de los siglos duren ³.*

Aquiles le recuerda sus responsabilidades; le indica que debe volver a surcar los mares y que, si así no lo hace, el castigo será implacable.

¹ *Idem* anterior; III, p. 1622.

² *Idem* anterior; III, p. 1622.

³ *Idem* anterior; III, p. 1630.

Ulises se desespera; siente *asombro* y *horror*; su desconcierto es tan profundo que encuentra una única solución, escapar:

*Huyamos de aquí; que hoy
es huir acción ilustre,
pues los encantos de amor
los vence aquél que los huye;*

y disculpándose agrega:

*Hermosa Juno, no culpes
el mayor encanto, amor,
pues aunque tus flores tuve
pude vencer mil encantos,
y a queste solo no pude ¹.*

Después dice los versos más significativos; los que contienen la clave de todo lo sucedido; los que reflejan lo esencial de toda la conflictividad:

*Del mayor encanto, amor
la razón me sacó libre ².*

¡Por fin el héroe ha logrado vencerse a sí mismo! ¡Por fin se ha librado de la enajenación amorosa! Circe, desesperada, derrotada, desaparece. Todo se destruye. Quedan en libertad todos los *espíritus* que la maga tuvo presos:

*...Estos palacios,
que mágico el arte finge,
desvanecidos en polvo
solo una voz los derribe ³.*

Resulta esencial destacar que en la otra comedia el desenlace es muy semejante. Ulises llega a la misma solución:

*Huir de aquí, que estos contrarios
huyendo se vencen ⁴.*

Escila y Caribdis, también derrotadas, desaparecen y todo el lugar donde ellas habitaban.

Hay varias expresiones que sintetizan la posición del barroco ante una de las cuestiones esenciales de la creación artística. Su *finalidad*

¹ *Idem* anterior; III, pp. 1630-31.

² *Idem* anterior; III, p. 1631.

³ *Idem* anterior; III, p. 1632.

⁴ *El golfo de las sirenas*; I, p. 2164.

la condensan términos como *enseñar y deleitar juntamente* o *deleitar aprovechando*. En las comedias mitológicas calderonianas hay muchos elementos que están allí para conseguir el *deleite* de los espectadores; entre otros, la riqueza escenográfica, la búsqueda de variedad, los ingeniosos enredos de la trama, las intervenciones del gracioso, etc. Pero, además, se pretende *enseñar*. Puede afirmarse que uno de los nexos que unen la Contrarreforma con la literatura barroca es su preocupación moral, sin olvidar la influencia aristotélica —bastante estudiada, entre otros, por Hatzfeld—, que determina la perfección estética que caracteriza estas obras y la tendencia a la ejemplaridad. Esta propensión a mostrar casos ejemplares es la que se encuentra en *Ulises y Hércules*. La intención resulta bastante evidente. El drama de ambos está determinado por una antinomia, por un dualismo interior; sufren la pugna entre la razón y la pasión; la grandeza de ambos se muestra en esta lucha. Podrán salir vencedores o vencidos, según sean capaces de dominar o no sus pasiones; pero lo que los engrandece es el esfuerzo desarrollado. Esta dualidad es consustancial a la naturaleza humana; dualismo que puede aproximar al hombre al estado de gracia, a los ángeles o puede conducirlo a la miseria del estado de culpa que lo pone al nivel de los brutos. Si el hombre quiere elevarse, si desea buscar y alcanzar la trascendencia, debe —según la enseñanza moral del barroco—, apartarse, alejarse de toda mundanidad, ya que su fin no está en los objetos materiales, ni en los caducos valores terrenales, sino en tratar de alcanzar el camino que lo conduzca a Dios. Esta búsqueda es la esencia, es la que define el papel del hombre en este mundo. Evidentemente, tiene que luchar con sus propias limitaciones; es la consecuencia natural de la contingencia humana, de ser hombre. En un auto sacramental, *El diablo mundo*, se lee:

*disculpa tus yerros tengan,
en que como miserable
caduca y perecedera
criatura erraste.*

Y en *La nave del Mercader*, mientras se abre un peñasco y se ve al Hombre, dormido y vestido de pieles, y al Deseo despierto, el Amor dice:

*El Hombre tras su Deseo
va, forçoso es su peligro.*

El hombre vive en una permanente lucha entre sus deseos y sus apetitos —inclinaciones ciegas del hombre—, y la razón y la voluntad.

El entendimiento es la capacidad ordenadora y de elegir que posee; la voluntad es la capacidad de poder. Aquél tiene como finalidad buscar y alcanzar la verdad y es preeminente entre todas las facultades. Debido a que tiene una capacidad limitada, necesita valerse de los sentidos. Calderón reconoce la primacía al Oído, como sentido que no se fía de las apariencias. Es tópico en este dramaturgo el tema de que los sentidos sólo son capaces de captar accidentes y permiten juicios engañosos. Los sentidos de por sí son nobles; pero el hombre usa mal de ellos. La soberbia, que es pecado del entendimiento, puede conducir al hombre a la caída. Hechas estas consideraciones puede volverse a los personajes mitológicos, a Ulises y Hércules.

Resulta bastante evidente la intención ejemplar que la caída de ambos héroes tiene. No son unos personajes vulgares, sino verdaderos símbolos del valor, de la heroicidad. Ellos, que han sorteado los mayores peligros, que han vencido siempre, son derrotados por las armas femeninas, por la hermosura y por los falsos halagos. El orgullo los ha extraviado en la encrucijada del Bien y del Mal. La imaginación, los sentidos y el egoísmo son los tres fundamentos del Mal y los tres obstáculos que impiden ver claro y escuchar a la razón; son los tres medios de que se vale el demonio para engañar al hombre. Ulises, en *El golfo de las sirenas*, es aturdido por los sentidos de la vista y del oído, de los que son agentes externos las figuras de Escila y Caribdis. En la otra comedia, el amor también penetra a través de los sentidos; es la hermosura de Circe la que vence al héroe. En ambos casos, es la representación de los trabajos que ha de sufrir el alma para librarse de la tiranía de los sentidos cuando están excitados por la pasión. La doctrina de Santo Tomás resulta adecuada para explicar la soberbia que domina a Ulises. «Se trata de la relación entre soberbia, razón, apetito racional (voluntad) y apetito sensible (especialmente irascible): «un acto puede pertenecer a un vicio de tres maneras: *directamente*, de modo antecedente y de modo *consiguiente*... a la soberbia pertenece directa y como esencialmente el deseo inmoderado de la propia excelencia; de modo antecedente el que alguien se estime hasta el punto de creer que le corresponde semejante excelencia; y de modo consiguiente, el que se expresa por medio de palabras y acciones ostentosas derivadas de esta estimación y deseo. De estos tres modos del vicio de la soberbia, el primero pertenece al apetito irascible y los otros dos a la razón»¹. De *forma antecedente* co-

¹ ANGEL I. CILVETI, *El significado de «La vida es sueño»*. Valencia, Albatros, 1971, pp. 98-99.

responde, en el caso de Ulises, a que se estima exageradamente. Esta actitud se aprecia cuando considera que le corresponde la misión de salvar a todos los personajes hechizados por Circe, o cuando desoye los prudentes consejos de Antistes, o cuando confía en poder dominar sus sentidos. La otra, la de *modo consiguiente*, se manifiesta en las palabras ostentosas que, en más de una ocasión, exterioriza y que son reflejo de su autoestimación excesiva, de esa alta idea que tiene de sí. Estos dos modos del vicio de la soberbia pertenecen a la razón. El hombre, al ser dominado por una pasión, tiene muchas dificultades para apartar de su imaginación las cosas que la originan y, por esta causa, el juicio de la razón sigue casi siempre la pasión del apetito sensible. Esto explica, en buena medida, la enajenación en que Ulises vive al tener siempre presente a Circe, desentendiéndose de todas sus otras responsabilidades. Su acto tiene significación moral, ya que es un acto voluntario; todo acto de virtud o de pecado es voluntario. Debe destacarse que el defecto moral no radica en el apetito carnal, sino en la sujeción de la razón a éste. Se origina, mediante este defecto, una desarmonía en las relaciones entre las facultades intelectivas y la parte sensible del hombre; se debe al hombre mismo, quien, permitiendo que dentro de su propio yo se produzca tal desorden, avanza hacia el reino de la ignorancia y del vacío moral.

Ambos héroes padecen una intensa lucha interior; soportan vacilaciones, dudas; pero caen derrotados. La soberbia ha determinado que, al perder el dominio de la razón y de la voluntad, sean incapaces de alcanzar el gobierno de sí mismo. En esta lucha psicológica, caen en la oscuridad, son dominados por sus afectos y apetitos. La hermosura penetra por los sentidos; pero el entendimiento y la voluntad son los que han fallado; han elegido erradamente; se han decidido por lo aparential, por una belleza caduca, perecedera, finita. Al final, con la caída, surge la luz. Es el claroscuro metafísico. El hombre —librado de las pasiones, recuperado el equilibrio interior por medio del sufrimiento que lleva al predominio de la razón y de la voluntad— sale de la oscuridad a la claridad. Es la *catarsis* en sentido barroco. El hombre se libra del poder de las pasiones y llega a la práctica de la virtud; ha sido capaz, después de un largo camino de luchas interiores, de vacilaciones y de dolores, de superar sus malas inclinaciones y de despertar las buenas. Del caos, de la confusión, del claroscuro en este mundo y en el alma, surge una deslumbrante claridad, la de la verdad. Ulises, al adquirir conciencia de su error, de su enajenación mental, al sentir que ha caído, logra *vencerse a sí mismo* —solución muy calderoniana—, y huye. Hércules, en cambio, se da cuenta de sus debilidades y flaquezas, reconoce

que el amor lo ha vencido. Termina derrotado. Es el héroe vencido por medio del ridículo.

La validez de toda la interpretación hecha la corroboran las palabras de Ulises ya citadas:

Del mayor encanto, amor
la razón me sacó libre.

Estos versos sintetizan toda la problemática; no sólo la de este héroe, sino en general la del hombre. La naturaleza humana opera convenientemente cuando está dirigida por la razón que es la potencia ordenadora; pero cuando cae en hybris, conduce al caos hasta que, modificado el rumbo o eliminado el elemento discordante, el orden rige nuevamente la vida. Es el claroscuro metafísico tan típico del pensamiento calderoniano y tan propio del barroco hispánico. Es, en síntesis, el hombre que, luchando consigo mismo y a través de la purificación, a través de la catarsis que ocasiona el sufrimiento, consigue una armonía interior.

N. ERWIN HAVERBECK OJEDA