



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado

LA ANIMALIZACIÓN DE SEMÍRAMIS: HACIA UN ANÁLISIS DEL PERSONAJE
EN *LA HIJA DEL AIRE* DE CALDERÓN DE LA BARCA

Informe Final para optar al Grado de Licenciada en Lingüística y Literatura
Hispánica con mención en Literatura

DANIELA G. CAVADA

Profesora guía
Jéssica Castro Rivas

Seminario de Grado «*Teatro Barroco Español: La Comedia Nueva*»

Santiago de Chile
2019

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	5
1. APROXIMACIONES A <i>LA HIJA DEL AIRE</i>	
1.1 Sintomatología epocal de la España del siglo XVII	9
1.2 El drama mitológico en Calderón de la Barca	11
2. LA ANIMALIZACIÓN DE SEMÍRAMIS	
2.1 Sustratos de la mujer-bestia	18
2.2 Sannuramat, reina babilónica	19
2.3 « <i>De lo bárbaro en lo hermoso</i> »: la estética barroca	21
2.4 El problema del deseo ¿heroína trágica?	28
3. CONCLUSIONES	40
4. BIBLIOGRAFÍA	44

*A Jessica Castro,
por su amor a las letras
y a la revolución de octubre del 2019,
por abrir nuestros ojos.*

*Qué ilusión, qué fantasía,
formada en el aire leve*

La hija del aire (I.vv.3114-3115).

INTRODUCCIÓN

Estudiar obras del Siglo de Oro, como afirma García Santo-Tomás (2006), no implica solo la lectura de las obras, sino que también la comprensión del efecto que estas producen respecto a sus apreciaciones teóricas y la revolución que causaron para el teatro español (13), y es que para la comprensión de una pieza calderoniana es necesario conocer la base conceptual sobre la que descansa su composición dramática. En ese sentido, *La hija del aire*, ofrece tanto al lector como al espectador una visión completa del mundo en donde existe una perfecta correspondencia entre lo universal y lo individual, entre el macro y el microcosmos, que es el hombre. De ahí que Semíramis se compara constantemente con otras criaturas: los animales, las plantas, las bestias, los brutos, los elementos, los cielos, y se queje por no tener las mismas facultades que tienen ellos en cuanto a su libertad, tal y como lo hace Segismundo en *La vida es sueño*. Asimismo, el universo dramático calderoniano, como daré a conocer en este informe, siempre dispone un margen de libertad en virtud de la cual, si el personaje obra bien, puede formar parte de la armonía universal y encontrar su lugar en el mundo pero sin perder en cuenta un factor fundamental: que en la naturaleza humana reside también la posibilidad de caos y desarmonía, introduciendo así la violencia y las pasiones desenfrenadas. Sin embargo, es el mismo libre albedrío presente en la obra el que permite al hombre poner en prueba su voluntad individual, tanto para triunfar, como Segismundo, o bien, fracasar, como lo hará Semíramis, en el ejercicio autónomo de sus actos.

Como antecedentes generales, la estructura de *La hija del aire* se divide en dos partes, con sus tres jornadas respectivas y en donde cada triada corresponderá a la exposición de la trama, el nudo de esta y el desenlace. Cada parte (I y II) de la obra posee sus propios móviles de acción, cuyo elemento estructural, conforme al canon estético barroco que buscaba dar unidad a la variedad, será la situación mítica del *hado*, dotando así a la pieza, según Ruiz Ramón en el prólogo a la obra (1987), de una «circularidad de la acción trágica y determina su avance inexorable y sus niveles de sentido» (13). Así, el núcleo que moviliza la acción en la primera parte será el ascenso de Semíramis al poder, esto es, desde su situación de cautiverio en la gruta hasta el entorno palaciego en donde llega a ser reina de Nínive; mientras que, en la segunda parte, corresponderá a su intento por mantenerse en el ejercicio del poder imperial hasta la pérdida del trono y, por lo tanto, a su caída.

Dicho lo anterior, la hipótesis de este informe afirma que Semíramis sufre un proceso de animalización en relación con su composición como personaje monstruoso, pero también considerando esto último como un recurso dramático en tanto configura su identidad como heroína trágica. Para ello se tendrán presentes sus caracterizaciones relacionadas con el *componente animal*, entendida como una criatura que no responde a las características humanas y asimismo, sostendré que su naturaleza está estrechamente relacionada con la composición del universo de la ficción en tanto este se encuentra corrompido, es decir, monstruoso. Respecto al material teórico, la obra analizada comparte bastantes elementos que la asemejan a *La vida es sueño*, sin embargo, los estudios críticos de *La hija del aire* han sido muy tardíos, siendo Francisco Ruiz Ramón el principal teórico que se ha ocupado de la reflexión y la crítica de esta pieza dramática¹, además de haber promovido la realización de la representación del drama en España por el Teatro Nacional María Guerrero en el año 1981. Respecto a la fortuna escénica de la comedia posterior a la muerte de Calderón, se tiene registro de una en el año 1683 por la Compañía de Manuel Mosquera y otras durante el XVIII, sin embargo, Rinaldo Froldi (2003) define a la recepción calderoniana del siglo XIX como un «eclipse», pues, tras el éxito que suscitaron las obras del dramaturgo, entre ellas *La hija del aire*, tanto en España como en Alemania, el panorama cambió drásticamente en aquel siglo por «el infundido desinterés hacia Calderón en la España de la época donde, por el contrario, se tributó un verdadero culto a Lope de Vega, considerándolo el más poderoso representante del alma del pueblo español» (146). Es por esto mismo que recién en 1981, año en donde se daba lugar a las celebraciones del tercer centenario de la muerte del dramaturgo, la *La hija del aire* adquirió una particular importancia para los estudios calderonianos, sobretudo para el intenso debate crítico tanto del personaje de Semíramis como de la obra (149), incluyendo acercamientos relacionados al ámbito filosófico de la obra en conjunto con una especial atención al contenido mítico, a la estructura de la obra y/o a su enfoque semiológico, por nombrar algunos.

A pesar de este interés, recién en este siglo se ha llevado a cabo otra importante escenificación, estrenada en junio del presente año en Madrid con la dirección de Mario Gas en conjunto con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a la que tuve la fortuna de asistir.

¹ Por ejemplo en *Paradigmas del Teatro Clásico Español* editado por Cátedra (1997) y, posteriormente, en su edición y prólogo de la misma obra que se analiza en este informe.

En esta, según el director debutante, la genialidad se basa en que no solo puede entenderse en clave barroca sino que también puede ser leída en clave contemporánea en tanto los personajes utilizan su libre albedrío en contra de los poderes establecidos, representados por divinidades caprichosas e insolentes en el estallido de sus pasiones, con sus humillaciones, sus rencores y sus rupturas definitivas hasta la aniquilación. Lo mismo sucede en el ámbito político en donde la obra propone interpretaciones respecto a la razón de Estado, la ambición de poder y los efectos de la desmesura.

Sin duda que Semíramis forma parte de los personajes más complejos de la producción dramática del teatro barroco español. Se trata de una de las heroínas calderonianas que comparten, como por ejemplo con Rosarda de *Las armas de la hermosura*; Climene en *Apolo y Climene*; o Irene en *Las cadenas del demonio*, la condición de encontrarse enclaustrada y marcada por un hado impuesto. Por otra parte, la protagonista de la obra es criada alejada de la sociedad, sin educación y sin contacto con el mundo exterior, como una fiera y además, como señalaré más adelante, sus decisiones y sus pensamientos responden a sus instintos y no así a la razón o bien, a la moral, por lo que a lo largo de la obra intentará fundamentar su actuar dejándose llevar por sus pasiones y por su ambición. Este componente monstruoso introducido por el signo de la violencia mediante el cual es concebida es interesante para el análisis si se toma en cuenta que *La hija del aire* fue escrita en la penúltima fase de producción de Calderón, esto es, posterior a 1650, en donde la monarquía de los Austrias llegaría a su declive con Carlos II. Como consecuencia de ello, la obra del autor desarrollará una estrecha relación entre los rasgos de verosimilitud de la realidad española del siglo XVII y el mundo de la ficción donde el artista recoge con maestría y sintonía con su entorno, algo que no resulta extraño sino que más bien, natural, pues sostiene Aubrun en *La Comedia Española 1600-1680* (1981) que «en aquella época el dramaturgo formaba un solo cuerpo y una sola alma con su público [...] como intérprete de las ideas, de los sentimientos y de la sensibilidad del público y, por consiguiente, de la nación española» (12).

Por consiguiente, el objetivo general de este trabajo se concentra en dar cuenta que la monstruosidad de Semíramis no solo reside en la construcción dramática del personaje, en tanto, se la presenta como un ser apartado del mundo y de sus reglas y convenciones, sino también en el sentido global de la obra misma, pues gran parte de sus personajes actúan como

si tampoco conocieran las reglas de el cosmos que los rodea. Es por ello, que la animalización y monstruosidad de la protagonista parece inundar a todo el universo dramático.

El presente trabajo, cuenta con dos capítulos: en el primero daré cuenta de la información necesaria para abarcar el análisis del personaje, esto es, un panorama de la situación en España del siglo XVII, la crisis paradigmática respecto a los cambios tanto en la filosofía, en la ciencia, en la religión, entre otros, y cómo el artista, en este caso, el dramaturgo, aprehende este momento histórico convulso mediante la creación de una vasta producción artística y particularmente con la obra analizada. Asimismo, presentaré un breve panorama sobre la problematización de la adscripción al género en torno al debate teórico/crítico, las convenciones presentes en el drama calderoniano y particularmente a las del ciclo mitológico y sus múltiples posibilidades para la exploración en el género. En el segundo capítulo, me enfocaré en presentar los amplios sustratos culturales de los que se nutre la protagonista de *La hija del aire*, el rol que cumple el recurso dramático del hado y, en definitiva, al análisis dramático en relación a la naturaleza de este prodigio llamado Semíramis.

1. APROXIMACIONES A *LA HIJA DEL AIRE*

1.1 Sintomatología epocal de la España del siglo XVII

En 1600 nace Pedro Calderón de la Barca, el Imperio Español se encontraba en pleno auge político de gran relevancia para Europa. Esto resulta muy importante a la hora de analizar la vida y producción dramática del poeta, pues esta transcurrió en la hegemonía política y económica en manos de Felipe III y parte del reinado de Felipe IV, forjando con este último una relación de confianza y aprecio al punto de realizar obras por encargo para los teatros de la Corte española. Luego de haber representando obras de la talla de *La vida es sueño* o *El galán fantasma*, Calderón es enviado a la guerra de los Treinta Años, en donde se sublevan Cataluña, Países Bajos y Portugal, siendo estos dos últimos quienes consiguen romper sus lazos con la Corona, lo cual impactó tanto la economía como en la sociedad, una lenta decadencia del poderío político que termina por concretarse con la sucesión al reino de Carlos II, más conocido como el hechizado, quien, por su incapacidad de dejar descendencia real, introduce en la Casa de Austria, una crisis interna que, como sostendrán los siguientes párrafos, se reflejará en toda la península ibérica.

Este breve resumen de acontecimientos históricos es suficiente para enmarcar la vida y obra de Calderón, pasamos desde una España esplendorosa que aspira a ser una potencia europea al alero de la Iglesia Católica al declive de la monarquía de los Austrias. En el ámbito social, el proto-capitalismo instaurado en una sociedad madrileña moderna comenzaba a mecanizarse, lo que, según críticos como Maravall en *La cultura del barroco* (1975), impactaría en un sistema de valores sociales cada vez más corruptos y corrompidos (51). Asimismo, cabe considerar que en este siglo suceden cambios paradigmáticos que modificaron los rumbos de la historia universal tanto en el ámbito de la filosofía, las ciencias, la religión y, en definitiva, al modelo del universo sostenido por la herencia de Aristóteles y de la Iglesia Católica. Las inquietudes del XVII se deben a los grandes descubrimientos como los hizo Nicolás Copérnico en *De revolutionibus orbium coelestium* con la formulación de la teoría heliocéntrica; Johannes Kepler con su aporte científico sobre las leyes del movimiento de los planetas alrededor del sol; y, Galileo Galilei, quien remueve desde sus cimientos el *commun sensu* del sujeto y las teorías que imperaban en la época con la revolución científica.

En ese sentido, se podría interpretar los tiempos de Calderón, según Ortega y Gasset (1985), como una crisis histórica que implica un cambio entre la relación del mundo y el sujeto inmerso en el:

Hay crisis histórica cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior [por ejemplo, las convenciones de la Edad Media] sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo (Cit. en Chamizo, 139).

Con esto, en ningún caso quiero sostener la idea de que el sujeto moderno español vivía en un constante estado de abulia, sino que frente a panorama histórico y social, el hombre tiene dos vías frente a los procesos de cambios históricos: recurrir al pasado o convertirse en un hombre de acción (140), y es justamente la segunda alternativa a esta crisis la que implica, como se verá, el surgimiento de *monstruos* y *quimeras*, la fusión entre dos naturalezas que se reflejarán con maestría en las artes, particularmente, en lo trágico y lo cómico mezclado. Así, cuando Calderón escribió y representó su primera obra, *Amor, honor y poder* en el año 1623, Lope de Vega, ya había revolucionado el teatro español con el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), estableciendo así los fundamentos de lo que llama *tragicomedia*, la cual se valida como una *novedad* –respecto a las nomenclaturas de origen grecolatino– en calidad de producto nacional *por* y *para* los españoles. Así, el *Arte nuevo* irrumpe, según Orozco en «Teatro y el Barroco» (1969), como «exigencia de la vida, de la naturaleza, de la realidad, del gusto de los tiempos. Estas son las verdaderas leyes que fija Lope de Vega [...] una nueva estética fundada en el deleite del público» (35-36). Así, el llamado Siglo de Oro corresponde a la efervescencia de las artes y la cultura en España tanto en las letras como en las artes plásticas, y, al existir gran demanda por parte del público, se obtendrá, en efecto, una vasta producción artística, pero particularmente en el teatro y su fusión con el diario vivir, lo cual resume Aubrun (1981) afirmando que:

No son, pues, España y los españoles quienes han cambiado, sino que el español adquiere a partir de este momento conciencia de su caducidad y de la fragilidad de su nación. Su vida se parece a una serie de confrontaciones que unas veces serían grotescas o cómicas y otras trágicas; se diría una tragicomedia; su vida engendra la nueva tragicomedia (41).

La recepción y el efecto del teatro en los espectadores es tan fuerte que entre inicios y mediados del XVII, no resulta descabellado que en Madrid «todo se vuelva teatral» (246). El carácter de *espectáculo* se trataría de una exigencia de razones psicológicas y sociales y en donde comenzaría a manifestarse el *estilo barroco* como fenómeno simultáneo en todo Europa, aunque, es indudable, agrega Orozco (1969), que este acontecimiento se produce con mayor intensidad, continuidad y esplendor en la península ibérica (26-36). El resultado, por lo tanto, de la compleja situación política e histórica en España es vinculante con la situación social, cultural y artística, pues, sostiene Aubrun (1981) «en aquella época el dramaturgo formaba un solo cuerpo y una sola alma con su público [...] como intérprete de las ideas, de los sentimientos y de la sensibilidad del público y, por consiguiente, de la nación española» (12). De ahí la estrecha relación entre Calderón de la Barca con la sensibilidad española del siglo XVII, pues es reconocido como uno de los mejores dramaturgos españoles en plasmar esta novedad esencialmente barroca, como daré a conocer en los próximos capítulos, en los escenarios.

1.2 El drama mitológico en Calderón de la Barca

La gran mayoría de los dramas mitológicos, como lo son *Eco y Narciso*; *La estatua de Prometeo*; *El hijo del sol, Faetón*; *La fiera, el rayo y la piedra* –incluyendo la obra que se analiza en este informe– se escribieron luego de 1651, fecha en donde Calderón se retira del ambiente de los corrales de comedias y se dedica exclusivamente a producir autos sacramentales y obras destinadas a ser representadas en palacios y en escenarios sofisticados como del Buen Retiro y El Pardo. Si bien la publicación de *La hija del aire* es incierta, es representada por vez primera en el Real Coliseo de Madrid en 1653 ante Felipe IV y Mariana de Austria (Zubieta, 2019, 17).

Con este tipo de dramas, Calderón aspira a «un género original, a mitad de camino entre la ópera italiana y la comedia española [...] una suntuosa escenificación, combinada con música, como espectáculo real» (Aubrun, 1981, 29-31). El componente de la *espectacularidad* será la característica principal y cúspide de la escenificación calderoniana en donde el dramaturgo pondrá especial énfasis en la estimulación en los sentidos: en el

decorado, el lujo, la música, y en definitiva, en representar las pasiones dramatizadas, dar cuenta de «un escenario no realista [en donde] la realidad cotidiana se apodera de los dioses, mitos, héroes» (Díez Borque, 1988, 174). Asimismo, según Neumeister (2000), este tipo de dramas, a diferencias de la comedia:

Nos permite echar también una ojeada sobre el mundo de los dioses, es decir, sobre la dimensión metafísica de nuestra existencia. Y a diferencia del auto sacramental, lo hace con personas concretas, no con personificaciones alegóricas, de modo que enlaza de tal manera el destino del individuo con el orden del mundo, el mundo humano con el mundo divino, la historia con la eternidad (30).

Respecto al plano social, agrega el crítico citado, las ventajas del drama de corte mitológico es que no se restringen en representar una dimensión metafísica visible, de lo que carecería en la representación del rey, por ejemplo. De esta manera, Calderón se sirve del recurso de la anacronía, el cual le permite trabajar con una noción cronológica del tiempo sustituyéndola mediante un tiempo teatral, a modo de «desplazar todos los temas [contingentes al contexto español] a un pasado teatral único de pura convención y que hace [a los espectadores] contemporáneos a Herodes, a Lisardo o don Luis, a don Pedro el Cruel, a los infantes de Lara y a Semíramis» (Aubrun, 256), a modo de crear el espacio de la ficción con «atmósferas propias de ciertos lugares [que] se evocan mediante canciones o de descripciones que provocaban el entusiasmo de los espectadores que las conocían» (257). Sin embargo, cabe señalar que la utilización de mundos ficcionarios provenientes de la mitología no proponen la experiencia del teatro como una evasión del mundo, sino que más bien es el teatro mismo –y el ingenio con el que el dramaturgo lo lleva a cabo– el que devela el camino a seguir, la enseñanza moral y el deleite gracias el mecanismo de la doble significación, es decir, mediante la alegoría entre el mundo real (el de la no-ficción) y el mundo mítico (ficción), en definitiva, dramas compuestos por temas, situaciones y conflictos actualizados y reinterpretados desde la mitología a la circunstancia cultural española del siglo XVII (Haverbeck, 1975, 9-10).

En el caso de *La hija del aire*, Calderón utiliza el mito de Semíramis, personaje legendario proveniente de diversas leyendas antiguas que se extendieron por toda Europa y que fueron difundidas en España a partir de 1540 a través de las versiones dramáticas de Cristóbal de Virués, *Tragedia de la gran Semíramis* (Zubieta, 2019, 17) y de Lope de Vega

en *La Semíramis*, contenida en *El peregrino en su patria* (Froldi, 319) y al soneto del Fénix *Al rey Nino, Semíramis famosa* (Fayanas, 2015). Ambos autores nombrados mantuvieron en sus obras las principales características del personaje, se decía que fue la reina de Asiria, esposa de Ninus, y quien llegó a reinar por cuarenta y dos años luego de que el rey falleciera². Al tratarse de temas históricos-legendarios, parte de la crítica, como la que ha hecho Aubrun (1981), han categorizado a *La hija del aire* entre los dramas calderonianos de *corte histórico* por tratarse de una obra considerable en leyendas y de hechos atribuidos a héroes tanto nacionales como provenientes de la historia extranjera (36), mientras que el mismo crítico sitúa los dramas de *corte mitológico* a las obras representadas a principios del reinado de Felipe IV, en donde «la comedia pasa a ser espectacular y se carga de sentidos sibilinos» (37), esto es, de componentes provenientes de la mitología clásica.

Dicho lo anterior, para definir esta obra dentro de la producción dramática de la serie mitológica, basaré mi análisis en el exhaustivo trabajo y edición de Ruiz Ramón (1987), en donde categoriza a *La hija del aire* dentro del ciclo mitológico por dos razones primordiales: 1) la situación mítica de origen del conflicto trágico de Semíramis y, 2) por la característica de ser un drama calderoniano producido posteriormente a 1650, en donde se encuentran todas las obras con estas características. Sostiene el prologuista de la obra que Calderón reescribe aquel «*sustrato mitológico* recodificándolo en *materia mítica*, compuesta de *nuevos elementos significantes*» (15). Así, a diferencia de la protagonista pagana de Lope de Vega o Cristóbal de Virués, en *La hija del aire* será protagonista una reina de Asiria, pero con nuevos elementos que la enriquecerán y adaptarán a la escena española barroca, como por ejemplo la utilización del mito de la lucha entre Venus y Diana por dilucidar el destino de Semíramis, siendo esto lo que trazará las líneas de acción de la heroína trágica con una violencia sobrehumana que no logra –o no quiere– controlar y que la lleva hasta su caída.

El tema mitológico en *La hija del aire* se presenta así: Semíramis se encuentra en estado de cautiverio por razones aún desconocidas para el espectador/lector, su cuidador, Tiresías, cual nexo entre *el mundo y el inframundo*, se encarga de hacerle saber qué ocurre en el exterior de donde se encuentra reclusa la protagonista, puesto que la estruendosa llegada del Rey Nino con su séquito despierta a la heroína de su letargo. Esto último a modo de

² La respectiva profundización sobre el origen y sustratos del personaje se encuentra en los capítulos «2.1» y «2.2».

prevenir la curiosidad de la prisionera por salir de la gruta. Tras una discusión entre la prisionera y su cuidador, se presenta el conflicto de la protagonista, esto es, el impedimento de sus deseos personales, y lo que movilizará su actuar en la primera parte de la obra: la libertad. Asimismo, Tiresías le hace recordar *las causas* de su encierro y *los males* que desataría en el mundo si es que no se rigen a lo que ha dictado la diosa, a lo que esta responde altiva:

SEMÍRAMIS Sí, que Venus te anunció
 atenta al provecho mío,
 que había de ser horror
 del mundo, y que por mí habría,
 en cuanto ilumina el Sol,
 tragedias, muertes, insultos,
 ira, llanto, confusión (I.vv.132-138).

Ya en los primeros versos de la obra se nos revela mediante el autoconocimiento de la misma protagonista la existencia de este oráculo dictado por una deidad proveniente de la mitología romana, Venus, diosa del amor, de la belleza y la fertilidad, quien, por resguardar a Semíramis de los deseos de venganza de Diana –diosa de la castidad de la caza y protectora de la naturaleza– ha ordenado al viejo Tiresías a que la esconda del mundo humano, lo cual se podría considerar análogo al rol que le asignan a Clotaldo con el príncipe encerrado, Segismundo, en *La vida es sueño*. Ahora bien, Diana busca vengarse por la muerte de su ninfa Arceta, madre de la protagonista, quien era cortejada –en contra de su voluntad– por un hombre, quien, por verla, se excusaba yendo al templo de Venus. La diosa, molesta del hombre, hizo que el este encontrara a la ninfa en un monte y entonces, ocurre la principal causa del quiebre del orden cósmico: la violación. Arceta en venganza asesina al violador y posteriormente en el día de su parto muere, «pues, *víbora humana*, yo [Semíramis misma] / rompí aquel seno nativo / costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios» (I.vv.875-878). A los gemidos de Arceta acudieron las fieras y las aves con objetivos opuestos: las primeras con intenciones de despedazar a la criatura y las segundas con intención de impedirlo. En medio de esta lucha encuentra Tiresías a Semíramis con las aves, sus protectoras, y rápidamente acude al templo de Venus, quien asume la responsabilidad del quiebre del cauce natural, diciendo:

SEMÍRAMIS Esa infanta alumna es mía³
y como siempre vivimos
opuestas Diana y yo,
la ofende ella y yo la libro
[...] *porque fui primera causa*
que alma y vida la dedico,
las aves, como, en efecto,
Diosa del Aire, la envió
a que la defiendan; ellas,
a ley de preceptos míos (I.vv.913-928; cursivas mías).

Prosigue la diosa con su oráculo y ordena a Tiresías a resguardar a Semíramis, pues según el oráculo, Diana buscaría venganza tanto de Venus y del prodigio recién nacido en búsqueda de la justicia quebrantada. En ese sentido, cabe señalar que la utilización del recurso del *hado* –que ya en la Edad Media se había cristianizado a partir de San Agustín– debe entenderse como una *técnica dramática* que busca el reordenamiento que se ha perdido a causa de la violencia sistemática con la cual es concebida Semíramis. Calderón desarrolla la trama en este espacio dramático remoto y pagano o bien «exótico» como resume Arellano en *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón* (2006), por el cual la ficción se desarrolla fuera de la vista del público o en el decorado verbal (68) tal y como ilustra Nino al referirse a Ascalón en los primeros versos de la primera parte de la obra:

NINO Fértiles Provincias del Oriente
discurrió numerosa
con tan grandes conquistas victoriosa,
pues a sus armas yace la Fenicia,
la Bitinia, la Siria, la Cilicia,
la Propóntida, Lidia, Egipto y Caria
donde apenas quedó nación contraria
que no me obedeciese
desde el Tanais al Nilo (I.vv.230-238).

Las razones por las cuales Nino nombra en detalle cada una de estas ciudades tienen como objetivo dar cuenta de la grandeza de su reino y situar al espectador/lector dentro de los parámetros de la verosimilitud histórica, pues para la creación del espacio dramático de

³ Semíramis da a conocer la enunciación de la diosa Venus refiriéndose a la criatura mediante el recurso de la ticoscopía, esto es, la reconstrucción de la escena a través de la palabra.

esta naturaleza se requiere «un fondo adecuado para sus hechos, igualmente extraordinarios: es decir, que el mismo personaje arrastra consigo el ámbito exótico que se subordina a la construcción de un personaje o episodio en la trama» (Arellano, 2006, 58), por lo que en *La hija del aire*, al igual que en algunas de las piezas del ciclo mitológico, la fuerza del hado queda identificada con la *voluntad de los dioses*, es decir, con un poder sobrehumano que obliga a situar el conflicto libertad /destino en otro plano de significación. La obra exige proceder con cautela en su interpretación, pues personajes y conflictos han sido transpuestos a un universo pagano dirigido a espectadores cristianos de muy diversos niveles culturales, obligando así a una constante y compleja «operación –metafórica, alegórica, simbólica– de traslación de sentido o, incluso, de transcodificación del mensaje y de sus imágenes dramáticas» (Ruiz Ramón, 1987, 15). Un ejemplo del traspaso del signo que proviene de la mitología griega hasta los tiempos de Calderón es la metáfora del laberinto relacionada con el espacio del Minotauro, pues, en *La hija del aire*, según Güntert (2010) «la figura del laberinto se interpreta de tres distintas formas: física, psicológica y dramática» (7). Así, este espacio corresponderá a la sensación que nos da a espectadores y lectores sobre una situación difusa e intrigante cuando Menón se refiere a la gruta que acoge a Semíramis «nunca vi / *tan confuso laberinto* / de bien marañadas ramas / y de mal compuestos riscos» (I.vv.702-704). El espacio del nicho del monstruo, de la cuna y sepultura también se relaciona con el actuar de Semíramis, pues define su naturaleza, pero adicionalmente, la situación en la que se encuentran los personajes como Menón y posteriormente Nino, aislados de la capital en un monte en donde reina la enmarañada y salvaje vegetación, desorientados por las formas irregulares de la naturaleza, por la oscuridad, pues han perdido incluso la claridad de sus deberes (roles dramáticos), confundidos y engañados por sus sentidos. Adicionalmente, y con todo lo dicho anteriormente, no es azaroso que Lope de Vega denominará a la tragicomedia como «otro minotauro de Pasife» (v.176), pues la imagen barroca del laberinto será perfecta para dar cabida a esta nueva mezcla compuesta de especies distintas exigida por el público en *los tiempos* del dramaturgo.

Por otra parte, para Díez Borque (1988), son justamente los dramas mitológicos – junto a los filosóficos, religiosos y autos sacramentales– los que permiten divisar de manera minuciosa las habilidades metafóricas y las múltiples posibilidades de la retórica y la lógica en la exposición del pensamiento de Calderón de la Barca (168), puesto que en este tipo de

obras, coincide Haverbeck (1975), es en donde se vislumbra un giro en la producción dramática española del XVII, pues en estos:

Se plantean cuestiones tan típicamente calderonianas como el problema de la libertad y el determinismo, *la lucha del hombre por vencer sus pasiones*, el castigo de la soberbia humana y varias más. Es decir, que para Calderón hay que bucear en la entraña humana más profunda y esencial, hay que penetrar en la verdad humana atemporal y universal, hay que plantear los grandes problemas existenciales de esa criatura –débil y valiosa al mismo tiempo– que es el hombre (144-145).

Con esta cita es inevitable no pensar en uno de los grandes personajes calderonianos como Segismundo de *La vida es sueño*. Tanto este como Semíramis comparten las características de héroes encerrados y condicionados por una fuerza superior y sobrehumana. Ambos personajes, en sus discursos, problematizan las nociones libertad/destino, civilizado/salvaje, entre otros. Pero la gran diferencia entre estas *bestias*, futuros monarcas de Polonia y Babilonia, respectivamente, es que Semíramis en el transcurso de la obra, revelará su incapacidad de elevarse a su condición salvaje, sus vicios impiden que demuestre los valores que exige el ejercicio del poder, no así como pasa con Segismundo, quien logra aprender de sus errores y así, convertirse en un candidato digno de la Corona. Así, tanto en *La vida es sueño* como en *La hija del aire* es posible divisar:

Una intensa tensión o solo con respecto a su forma deslumbrante, sino entre un sentido discursivo de ideología rígida que se plantea con rigor silogístico y unas fuerzas desatadas de pasiones y sentimientos que conducen a una extrema tensión del conflicto dramático radicado hasta la esencia misma del personaje (Orozco, 1969, 74-75).

Esto último no solo problematiza el análisis si consideramos el hado de la protagonista y sobre el tratamiento del determinismo o el libre albedrío de la misma, sino que también el tratamiento que otorga Calderón de la Barca a la trama deja en evidencia que Semíramis, personaje extraído de fábulas históricas con componentes míticos que la conforman como heroína trágica, es uno de los personajes más complejos a la hora de categorizarlo por los múltiples usos de silogismos, ironías, metáforas, etc. Tanto al personaje como el argumento de la obra exigen un nivel de análisis no reduccionista, pues abarcan problemas que reflejan la condición humana y la constante elección del sujeto entre el mundo de posibilidades. Así, en este drama calderoniano, a pesar de la imposición del hado, se visualizan motivos y

temáticas que no solo incumben al público español del siglo XVII, sino que, como se intentará comprobar más adelante, a temas de carácter universal.

2. LA ANIMALIZACIÓN DE SEMÍRAMIS

2.1. Sustratos de la mujer-bestia

Como señalé anteriormente, los mitos y fábulas de las civilizaciones predecesoras –la gran mayoría de origen grecolatino– fueron muy difundidos por todo Europa. Es por esto que las figuras míticas son utilizadas por un sinnúmero de artistas y no solo en las letras, sino que también en la música, y en las artes plásticas, esto es, en la pintura, arquitectura, escultura, entre otros. Ejemplo de ello es la representación del mito griego de Faetón en la obra plástica *La caída de Faetón* (1636-1638) de Jan van Eyck y en *El hijo del Sol, Faetón* de Pedro Calderón de la Barca, en donde ambos artistas reproducen el motivo de la caída de Helios, el hijo del Sol, trazando –mediante la pintura y las letras– una línea de ascenso y descenso del protagonista.

De esta manera, la antigua leyenda pagana de Semíramis no solo fue utilizada en España por Lope de Vega o Virués, sino que también por otros artistas como William Shakespeare, quien hace una mención de este personaje femenino en su tragedia *Tito Andrónico*, o incluso Dante Alighieri, quien en *La Divina Comedia* sitúa a Semíramis en el segundo círculo del infierno, esto es, el de la lujuria (Fayanas, 2015). Esta leyenda relaciona a la figura de la reina siria con los atributos de la belleza y la valentía en empresas bélicas, pero también como una figura de la ambición, la lujuria y crueldad con sus múltiples amantes, lo cual pudo haber interesado al dramaturgo español para la composición de *La hija del aire*, sobretodo, «porque le ofrecía la posibilidad de crear un espectáculo de ambientación exótica, fascinante, rico de posibles efectos escénicos, con una estructura dramática compleja, fuertemente dinámica» (Froldi, 2003, 321), por lo que este tipo de dramas de corte mitológico resultan ideales para la representación que, con el ingenio del artista, lograr el efecto que se busca en el espectador, esto es, la *admiratio* (Arellano, 2006, 115).

2.2 Sammuramat, reina babilónica

Si bien he mencionado ya las características que han acogido los artistas a la hora de representar a Semíramis, es menester dar a conocer los registros que, aunque pertenecen al ámbito de la creencia, son considerados como verosímiles por una cultura o comunidad determinada en tanto se encuentran imbricados –con imprecisión– por sucesos verídicos. *Sammuramat*, nombre originario de la figura en la que se basó Calderón en la composición de la protagonista, fue reina de Asiria quien, tras la muerte de su marido, gobernó hasta la sucesión al trono de su hijo. Vinculada con el imperio Mesopotámico, Fayanas (2015) señala que su reinado pudo haber transitado entre los siglos IX y VII a.C., es decir, en tiempos que coinciden con grandes ciudades como Nínive, Ascalón y la esplendorosa Babilonia del conquistador Nabucodonosor II. Por otro lado, «Semíramis» significa *paloma* en asirio, lo que el dramaturgo madrileño rescata e incluye su estrecha relación con las aves en la obra:

SEMÍRAMIS Y como en lengua siria,
 quien dijo pájaro dijo
 Semíramis, este nombre
 me puso *por haber sido*
 Hija del Aire y las aves,
 que son tutores míos (I.vv.959-964; cursivas mías).

Tras revelar el origen etimológico del nombre, se revelan los fundamentos del título de la obra. Calderón le designa una gran carga semántica en el desarrollo de su identidad al relacionarla con uno de los cuatro elementos de la cosmogonía occidental, el aire. Según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot (1992), este elemento se relaciona esencialmente con tres factores: «el hálito vital, creador y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación y; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales» (60). Por otra parte, Semíramis es caracterizada como hija de las aves, pero también con serpientes, lo cual constituye un oxímoron estructural pues, según el diccionario de Chevalier (1986), se tratan de símbolos opuestos entre el mundo celeste, es decir, espirituales y el mundo terreno, lo material (154). La nominalización de la protagonista, por lo tanto, se trata de una clara intención por parte del dramaturgo para dar cuenta del concepto corrompido de la *creación* que se desarrolla en

el universo dramático. Semíramis es fruto del pecado, esto inicia un *ciclo encadenado de sucesos violentos* que desembocan en una *tempestad* como antesala de su eminente final: tras haber llenado o bien, inundado todo lo que la rodeaba de manera violenta, se desvanece como una sustancia etérea, tal y como lo indica en sus últimos versos antes de perecer: «Hija *fui del Aire*, ya hoy en *él me desvanezco*» (II.vv.3284-3285; cursivas mías).

Por otra parte, la reina babilónica calderoniana pasa por un proceso de depuración y adaptación para el público de su época, es decir, se rescatan ciertos elementos para la construcción dramática del personaje, pero también se ignoran otros. Un ejemplo de esto sería la extrema lujuria de la monarca asiria y el evento del incesto con Ninías, episodio que sí acoge la Semíramis de Cristóbal de Virués, en donde su protagonista «mancillada por innumerables actos violentos y delictivos, [y] por una irrefrenable pasión erótica, culmina en la concupiscencia incestuosa con su hijo» (Froldi, 2003, 316), otorgando así la obra de tintes trágicos, pero también monstruosos en el plano moral. Asimismo, la violación que sufre la madre de Semíramis, se resuelve dejándose fuera de la acción dramática y relatado con el mismo tratamiento que se da con las diosas. Por otra parte, lo que sí rescata Calderón de aquellas fuentes del personaje son los atributos de belleza, astucia y éxito en las campañas imperiales, acentuando a su vez su ambición por el poder, su carácter soberbio, arrogante y vengativo, mientras que la lujuria será un efecto causado por su naturaleza exótica frente a sus amantes. Sin embargo, cabe agregar que el ingenio del dramaturgo no se reduce solo a una selección minuciosa de estas características, sino que también a la invención de este sustrato con nuevos elementos, así, Calderón:

De la fabulosa historia de Semíramis sí que tomó algunos motivos, sobretodo lo de las empresas bélicas y civiles de la reina y también los de su desenfrenada ambición y prepotente ansia de poder hasta la atrocidad; más que todo, enlazó los sucesos de la protagonista con un mito apreciado por él: la lucha entre Venus y Diana (319).

En ese sentido, el *hado* impuesto articula el argumento y la acción, mientras que la pugna entre deidades funciona como fuerzas contrarias inexplicables en el interior del personaje:

SEMÍRAMIS: *Dos acentos,*
que a un tiempo el aire veloz

pronuncia, dando a mi oído
los dos equivocación [...]
confusamente *los dos*
me elevan y me arrebatan:
éste que *dulce* sonó
con dulces halagos, hijos
de su misma suspensión;
éste que, *horrible*, con fieros
impulsos, tras quien me voy,
sin saber dónde, y *que iguales*
me arrancan del corazón
blandura y fiereza, agrado
ira, lisonja y horror (I.vv. 43-64; cursivas mías).

Estos «dos acentos» corresponden a las deidades que aturden, confunden y dividen los sentidos de Semíramis, la elevan y la arrebatan, lo cual traza y revela la naturaleza bifronte de la protagonista y la tensión dramática que ello implica para la acción de la misma.

2.3 «De lo bárbaro en lo hermoso»: la estética barroca

El *periodo barroco* abarcó toda Europa aproximadamente desde inicios del XVII a finales de siglo. Así, innumerables artistas desarrollaron esta estética en sus países de origen, siendo un estilo desarrollado como un cuerpo de rostros múltiples. Según Maravall (1975), cada cara, es decir, cada sociedad, respondería mediante la pintura, el teatro, arquitectura, teología, entre otros, a una situación política, económica y social que forman una realidad única en donde cada uno de los países del occidente europeo presentarían aspectos comunes o conexos (1987, 46-47). Por otra parte, según E.H. Gombrich en *La historia del arte* (2011), el uso original del término *barroco* fue posterior al siglo XVII y se usó, más bien, para referir a lo monstruoso, lo «absurdo y grotesco» en tanto sus técnicas –en la pintura y la arquitectura, principalmente– desafiaban la forma y la estética clásica y renacentista (294)⁴. Pese a esto, la noción de *monstruo* dentro de la cultura occidental no es propia del siglo XVII, sino más bien, forma parte de una larga tradición propia de la cultura occidental y que tomó mucha

⁴ Para profundizar sobre la estética del barroco ver el trabajo de Wölfflin, Heinrich en *Renacimiento y Barroco* (1888); Weisbach Werner *El barroco como arte de la contrarreforma* (1921); y de José Antonio Maravall «La cultura del Barroco como un concepto de época» En *La cultura del Barroco* (1975).

fuerza en la Edad Media. Sin embargo, según Flores en *Los monstruos en la Edad Moderna en el mundo Hispánico* (2009), es en la España de los Austrias en donde este concepto tomará una particular relevancia pues «el *monstruo* se individualiza. Ya no solo se trata de razas monstruosas, sino de individuos que nacen en su propio país con una serie de rasgos anormales que lo convierten en monstruo» (8), de modo que el monstruo, lo grotesco, se relaciona con la dis-forma, si no que también con «*lo extraño y desconocido para el orden natural de las leyes en el mundo*» (26). Ahora bien, lo monstruoso implica lo extraordinario o descomunal, pero también refiere a lo mixto, lo que unía barrocamente elementos opuestos y dispares, tal y como plasma Lope en el *Arte nuevo*.

Siguiendo esta idea, se podría afirmar que la naturaleza de Semíramis se encuentra en total sintonía con la estética barroca presente en el teatro, la cual resume Vitse (1983) como una «mixtura en la que las partes pierden su forma y hacen una *tercera materia* [...] un instrumento privilegiado para la exploración de las tierras incógnitas a la experimentación» (494). Desde la primera aparición de la protagonista, la misma obra nos va indicando – mediante distintas técnicas que daré a conocer a continuación– su condición de engendro, de un personaje marginado de la sociedad, es decir, un ser grotesco. No es por nada que Tiresías la define ya en los primeros versos como una «fiera racional» (I.v.179), lo cual implica la relación de la mujer asociada a una figura animal, por ejemplo, como la diosa egipcia *Sejmet*, quien poseía cuerpo de mujer y cabeza (esto es, su razonamiento) de fiera, por lo que se le caracterizaba por sus cualidades de poder, fuerza y destructividad. Pero también es relevante considerar la propia auto-caracterización de la protagonista y la forma en cómo se presenta por vez primera en la obra indicadas mediante las didascalias del dramaturgo. De esta manera, Semíramis aparece en escena «vestida de pieles», lo cual orienta al espectador/lector operando desde lo visual sobre la condición salvaje de esta criatura y facilita, por lo tanto, la comprensión necesaria para evaluar el desempeño, la acción del personaje en el transcurso de la obra. Asimismo, como he mencionado en el capítulo «El drama mitológico en Calderón de la Barca», una de las primeras referencias que revela de sí misma es su descripción como «víbora humana» a partir del momento en que provoca la muerte de su madre, pero uno de los momentos culmines de su caracterización es cuando abdica al trono por la presión de sus súbditos en la segunda parte de la obra:

SEMÍRAMIS *(Aparte)* Un basilisco
 tengo en los ojos, un áspid
 en el corazón asido.
 [...] *Etna soy*, llamas aborto;
 volcán soy, rayos respiro (II.vv.874-880, cursivas mías).

Si bien a lo largo de la obra son reiterativas las alusiones a los signos del fuego, del rayo, de la serpiente y del volcán (entre otros) a la hora de definir el campo semántico en donde transita este personaje, este pasaje resulta relevante pues en los últimos versos la reiteración *yo / yo / soy / soy*, además de buscar un efecto sonoro, busca reforzar la noción antinatural que reside en su interior, lo cual corresponde al mismo momento en que se abre el climax de la segunda parte. Las notas a pie de página de la cita anterior por el editor Ruiz Ramón (1987), ofrecen la definición de *basilisco* como un animal fabuloso al que se le atribuía la propiedad de matar con la vista y para *Etna*, como la imagen que utiliza Calderón para expresar la encendida cólera o el furor que atenaza el pecho» (227). Adicionalmente y según la mitología el Etna, volcán de Sicilia, era el lugar donde yacía Tifón, el titán más imponente de todos, de modo que al decir Semíramis «volcán soy» no hace sino revelar su más íntima identificación no con la naturaleza humana, si no más bien con la naturaleza de los Titanes quienes que se revelaron contra los creadores Urano (cielo) y Gea (tierra), sus progenitores. Por otra parte, el símbolo del volcán se asocia a la involución, contrario al símbolo de la montaña, pues, desde las concepciones griegas y romanas, se encuentran enlazados al abismo y a caracterizaciones de los infiernos (Chevalier, 1986, 734). Las zonas volcánicas también refieren a lugares de descenso e involución de elementos, pues el fuego es ambivalente: no solo representa su facultad vital creadora, si no que también nociva asociada a la idea del mal y a la destrucción, idea que se complementa si agregamos al análisis la simbología del *rayo* en tanto se vincula con las nociones de soberanía y el poder divino, y finalmente, el signo del *aborto* (*ab ortus*), que simboliza la privación de fertilidad y del nacimiento frustrado, es decir, no siguiendo el cauce natural de la reproducción y por tanto, de la vida misma.

En ese sentido, esta *tercera materia* a la que aludía Vitse (1983) respecto a la estética barroca española en el teatro se relaciona con aquello a lo que a Lope de Vega le resultaba un problema y por tanto abrió un nuevo espacio en el género: transgredir las leyes clásicas por lo que dicta el curso de la naturaleza, pues, al nominalizar como *quimera* a su obra,

también hace alusión a un monstruo proveniente de la mitología griega, el cual nace de Tifón y Equidna y se representaba como una fusión entre el león, la cabra, la serpiente y en algunos casos con el dragón (Chevalier, 1986, 866), constituyéndose así como un símbolo de la perversión compleja y por lo cual la Comedia nueva de Lope, cuan «*humana cur sit speculum comedia vitae*» (v.377), captaría la esencia y sintonía con lo monstruoso de sus tiempos y a la libre exploración de su época plasmada en el teatro. Sin embargo no es sino con Calderón de la Barca en donde se evidencia con excelencia la técnica barroca, más aún en su periodo tardío (posterior a 1650). Siguiendo esta idea, sostiene Aubrun (1981) que la producción dramática calderoniana se encuentra nutrida de antítesis, oxímoron, antífrasis, catacresis, equívocos que se corresponden; paralelismos, ambigüedad en el lenguaje; acumulación de significados, dando como resultado obras ricas en «ampulosidad, solemnidad y extensión; sintaxis articuladas, pasajes descriptivos, líricos y conceptuales, lo que en el plano estilístico se manifiesta por el aumento de adjetivos, oposiciones y especialmente, en metáforas encadenadas» (200). Sería interesante poder abarcar y ejemplificar con detalle cada una de estas técnicas que, con maestría, maneja el dramaturgo español, pero para efectos de esta investigación, ejemplificaré algunas de ellas, así como el uso del recurso barroco del tópico *ut pictura poesis*, en donde Calderón enmarca, tal y como si se tratara de una pintura, el comportamiento de la *naturaleza*, el escenario cósmico en el día del matrimonio entre Nino y Semíramis:

IRENE	Los montes contra los aires, volcanes de fuego escupen, y ellos pájaros de fuego crían que sus golfos surquen; el gran Tigris encrespado, opuesto al azul volumen, a dar asalto a los dioses, gigante de espuma, sube (I.vv.3316-3323).
-------	--

Con esta cita se puede dar cuenta de que «la técnica barroca se apodera de la naturaleza por medio de un artificio que solo capta lo esencial, el rasgo que indica de modo suficiente la vida y el carácter del objeto» (Cit. en Haverbeck, 1975, 19), en otras palabras, Calderón hace una descripción del paisaje y mediante este, es posible dar cuenta de una cadena de metáforas análogas a la violencia interior de Semíramis, quien, con industriosos

propósitos, ha desobedecido los mandatos de «los cielos». Estas nupcias en las que se sostiene el desenlace trágico en la segunda parte de *La hija del aire*, en tanto se relacionan con la posterior muerte de Nino y la llegada al trono de la protagonista, son representadas en la cita anterior mediante la simbología de un espacio-paisaje natural totalmente corrompido en sus funciones vitales: la desarmonía del cosmos con respecto a sus elementos que lo constituyen: la *tierra* (montes, golfos), *aire* (ráfagas de viento), *fuego* (volcanes en erupción y aves de fuego) y *agua* (el Tigris, mar agitado y olas). Adicionalmente, en *el cuadro* se traza un movimiento ascendente que desafía las leyes naturales, en este caso, como un «asalto a los dioses», es decir, una situación totalmente monstruosa según las convenciones de la época y así cierra la primera parte de la obra.

Otra escena en donde la estética del barroco se posiciona con fuerza en esta obra calderoniana, es *el retrato* que hace Menón de Semíramis, en donde traza mediante el verbo una verdadera pintura barroca. La situación es la siguiente: Menón, completamente obsesionado por la criatura que acaba de liberar de la gruta, tras dejarla escondida en su quinta para evitar los vaticinios que la mujer le ha revelado, va hacia el palacio para pedir las bendiciones del Rey y así contraer matrimonio con esta: «y así [dice el nuevo gobernador de Ascalón], me has de dar licencia / para pintártela, siendo / hoy el lienzo tus orejas, / mis palabras los matices / y los pinceles mi lengua» (I.vv.1344-1348). La *descriptio puellae* de Menón refiere a la vestimenta de Semíramis, su cabello, las dimensiones de su rostro (frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, tez, boca), y finalmente, al cuello y a sus manos. Son ciento veintinueve versos en total los que dedica el dramaturgo para retratar la compleja naturaleza de Semíramis (I.vv.1421-1550), en donde fija especial interés en el cabello de la mujer, esto es: de los veintiséis octosílabos de «la pintura», doce refieren exclusivamente a su variado color y a la soltura con la que es exhibido (Güntert, 2010, 13):

MENÓN	<p><i>Suelto</i> cabello tenía [...] Ni bien rubio, ni bien negro su <i>variado color</i> era, sino <i>un medio</i> entre los dos, como en la estación de primavera del día luces y sombras <i>confusamente se mezclan</i>, que ni bien sombras ni luces se distinguen; así, hecha</p>
-------	--

del azabache y del oro
una mal distinta mezcla (I.1435-1456; cursivas mías).

El significado del cabello, además de simbolizar el principio de una fuerza primitiva, variará dependiendo de su tonalidad. Así, los «*castaños* o *negros* ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre; *dorados* se identifican con la luz del sol y con el vasto simbolismo solar» (Cirlot, 1992,111). La dificultad de Menón por definir entre rubio o negro es clara, por lo que Semíramis coincidiría más bien con la definición del cabello «*cobrizo*», en tanto según el gobernador es un tono *medio entre los dos*. Este tipo de cabello, según la tradición, se caracteriza por ser la «degradación y el mal casamiento de los colores puros» (Chevalier, 1986, 803), pero también de carácter «venusino y demoniaco», lo cual coincide perfectamente con la configuración monstruosa de la identidad de Semíramis. Siguiendo esta idea, Güntert (2010) sostiene que el retrato de la protagonista de esta obra opera como un *mise en abyme* del *enunciado* y la *enunciación* (13), es decir, que la pintura versificada, además de dar cuenta de una estética barroca, está funcionando como un espejo que refleja el conjunto de la pieza dramática. Así, con «enunciado» Güntert se refiere al efecto del deseo (incluso estando Semíramis fuera de escena) que produce en sus pretendientes y con «enunciación», al tópico del retrato de la poesía como la pintura. Asimismo, resulta interesante la descripción que hace Menón en su primer encuentro con la protagonista, quien en primera instancia luego de llamarla «horrible monstruo» (I.v.775), lo corrige a penas tiene contacto visual con la criatura:

MENÓN *Mejor dijera divino*
 monstruo, pues truecas las señas
 de lo rústico en lo lindo,
 de lo bárbaro en lo hermoso,
 de lo inculto en lo pulido,
 lo silvestre en lo labrado,
 lo miserable en lo rico (I.vv.778-7784; cursivas mías).

Con esta descripción al puro estilo barroco, Menón le otorga a Semíramis características elevadas que exceden el plano de lo humano, o bien, propias del *homo rationalis*. Al mismo tiempo, se da a conocer el efecto que produce la belleza física de Semíramis en los hombres, tal y como dicta el oráculo. Esto corresponde a la convención barroca del amor por la vista, y al tópico *ignis amoris* que, como fuego, quema y abraza al

amante, pero no solo mediante la mirada, sino que también por la voz y en extensión, en los cinco sentidos como por ejemplo en la siguiente cita, en donde la protagonista (aún encerrada) advierte que sabrá arrancarle los ojos a *fortuna* –o sea, a Menón, su libertador– con su valiente brío para lograr su libertad:

MENÓN Sin luz quedaron los míos
 al oírlo; rayo fue
 esta voz, que mis sentidos
 frías cenizas ha hecho
 acá dentro de mí mismo.
 ¡Qué frenesí!, ¡qué locura!,
 ¡qué letargo!, ¡qué delirio! (I.vv.724-730; cursivas mías).

Además de funcionar como versos premonitorios de lo que será la ruina del nuevo gobernante de Ascalón, el contacto con la criatura es descrito como un delirio, un laberinto una confusión mental que le despoja al hombre de todo tipo de razonamiento para dar espacio al *furor amoris* caracterizado por un *rayo*, que expresa una influencia fecundante, de orden material o espiritual y que puede ser tanto benéfica como nefasta (Chevalier, 1986, 870). Menón da cuenta de la dificultad para poder definir la naturaleza híbrida y bestial de Semíramis, sin embargo, le resulta monstruosa no por sus deformidades físicas o a su fealdad (juicio estético), sino que todo lo contrario: sabemos que una de las principales características de Semíramis es la hermosura heredada por la mismísima diosa del amor y la belleza, Venus. Por lo tanto, la monstruosidad de la protagonista será, en primera instancia, el hecho de ser una *novedad*, pero también por su *comportamiento*. Para Menón, Semíramis resulta ser una criatura exótica y desconocida dentro de los parámetros en los que se desenvolvían las féminas, por encontrarse apartada y criada como una fiera, o bien, por ser «el más bello diamante en bruto en una cueva oscura» (I.vv.1422-1425). La misma extrañeza provocará la prometida de Menón en el rey Nino, quien se pregunta si es que acaso, siendo ya bella y sabia, ¿será Semíramis, acaso «¿algo más que una mujer?» (I.v.1341), es más, Nino reafirma el carácter divino del prodigio en su primer encuentro afirmando que la criatura se iguala a una «deidad de estos montes» (I.v.1745). Por otro lado, el carácter monstruoso de la protagonista tendrá su fundamento en la obra por su *comportamiento* frente a las múltiples posibilidades que le otorga el libre albedrío, es decir, Semíramis es un *monstruo* en tanto se

deja llevar por sus *vicios* desde una perspectiva moral, lo cual advierte a los espectadores la eminente catástrofe.

Teniendo ya en cuenta el origen, la naturaleza monstruosa y la estética barroca que reside en el análisis de la protagonista de *La hija del aire*, es posible entender y establecer en esta investigación que la naturaleza salvaje de Semíramis corresponde también a un recurso dramático en tanto configura la identidad del personaje con los elementos léxicos y simbólicos nombrados con anterioridad y con la cadena metafórica que se desprende en cada uno de ellos. Es decir, tanto el plano textual como semiótico operan como, afirma Ruiz Ramón (1987), como el *mitologema del monstruo*, en donde dichas características monstruosas también se relacionan con la composición del *universo de la ficción*, como una «tensión de opuestos, y núcleo estructural, por su parte, del héroe o la heroína y de toda la acción dramática, ambos marcados, como el espacio, por los signos de la división» (19), lo cual se explica si consideramos que en Semíramis reside una división interna fundamental para el análisis dramático del personaje, pues los signos de oposición la configuran como una criatura antinatural como se verá a continuación.

2.4 El problema del deseo ¿heroína trágica?

En el capítulo «El drama mitológico» he dado a conocer cómo opera la función mítica en la obra y cómo esta toma forma en tanto Semíramis, en tanto sustrato mitológico, es fruto de la violencia y que es arrojada al mundo en calidad de *éter*, de monstruo, hija de lo no-sólido, y por tanto, perecedera:

SEMÍRAMIS De esta especie de bastardo
amor, de amor mal nacido,
fui concepto. ¿Cuál será
mi fin, si éste es mi principio? (I.831-834).

Esta reflexión que da cuenta de un basto autoconocimiento del personaje es revelada antes de llegar a la segunda jornada de la primera parte de la obra. Al ser Semíramis producto de esta *especie*, como lo califica, de amor corrompido, necesariamente asume una naturaleza monstruosa que no se rige bajo *lo aceptable* según los parámetros de la sociedad ni mucho

menos la haría apta para poder ejercer en calidad de monarca según las convenciones del teatro español del siglo XVII. Asimismo, la cita anterior hace alusión el tópico del nacimiento como delito que también se encuentra en *La vida es sueño*:

SEGISMUNDO aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tendido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido (vv.107-112).

La idea de que nacer constituye un delito es un tópico que pertenece a la cultura del siglo XVII. No obstante, tal y como lo expresa Calderón, identificando el delito del hombre con el mero hecho de nacer y relacionándolo con la mayor libertad y superioridad de los animales, procede seguramente de los postulados de Plinio. Al mismo tiempo, la noción de *culpa*, de pecado que implica el término *delito*, nos remite al concepto religioso cristiano del *pecado original* que, según el dogma católico, todos los seres humanos heredamos de nuestros primeros padres, de Adán y Eva. Se unen, pues, en este lugar común, tradiciones grecolatinas, bíblicas y cristianas.

Por otro lado, el debate de la crítica sobre el género al que correspondería *La hija del aire* es muy amplio. Un ejemplo de esto último es lo que afirma Muller en *The Spirit of Tragedy* (1956) en donde sostiene que en el género dramático español en el cual se inscribe la producción de Calderón de la Barca no podría existir la *tragedia*, pues:

España siguió ortodoxa, católica, jerárquica; y no se escribieron tragedias. Su más alto dramaturgo, Calderón, ofrece algunas obras que llevan la etiqueta de tragedia, pero siempre llega a un desenlace piadoso o patriótico, vibrante de la devoción a Dios, al rey o a la patria (Cit. en Parker, 1976, 361).

Sin embargo, como se ha podido evidenciar, las estrategias compositivas de Calderón se encuentran llenas de matices a la hora de hacer un análisis tanto a la trama como a un personaje. En ese sentido, Parker en «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», (1976) sostiene que en algunos *dramas serios* de Calderón es posible divisar el sentido del *misterio*, lo cual conformaría *la verdadera esencia de la tragedia*, un «misterio asociado con la idea de que algo anda mal en el universo, de que hay una falla inexplicable en la justicia

general del mundo» (365), de manera que vendría siendo la más alta cualidad del poeta trágico, pues nos presenta su poder para hacernos sentir rodeados de problemas que no tienen solución, es decir, necesariamente la trama nos conduce a la relativización de la *noción de culpa* de las figuras dramáticas como lo es en el caso de Semíramis. Agrega Parker a su propuesta que «todo el argumento [de la tragedia] ha sido admirablemente construido según una cadena ininterrumpida de causas y efectos, gracias a la cual comprendemos la catástrofe final» (369). Para clarificar esto último, cabría recordar que la protagonista de la obra ha realizado una serie de actos desafortunados que deben ser castigados mediante un *criterio moral* que se establece en la obra de inicio a fin sobre *el bien y el mal*. Sin embargo, todo se relativiza: la heroína trágica no es culpable por la forma en cómo ha sido concebida ni las muertes que, por esto mismo, ha causado. Si seguimos este razonamiento ¿quiénes serían los verdaderos culpables de su desgracia? ¿Tiresías por haberla escondido del mundo a petición de Venus? ¿Menón por liberarla de la gruta? ¿Nino por casarse con ella y al mismo tiempo, convertirla en reina de Babilonia? A estas preguntas irresolutas que toman forma en la obra, Parker afirma que precisamente, este tipo de dramas:

nos dejan en suspenso, no entre dos modos de ser, sino entre el pecado y la culpabilidad. Esta concepción de una responsabilidad difusa, de la imposibilidad de limitar la culpa de una acción malvada a un solo individuo, es lo que hallamos en el corazón y en el centro de la tragedia calderoniana (371-369).

Esta fuerza superior que moviliza el actuar de todos los personajes anteriormente nombrados se asemeja a lo que podríamos denominar *destino* de la tragedia griega en el sentido de que el conflicto trágico clásico supone al héroe reducido por principios morales o religiosos, quedando en evidencia el fuerte contraste entre el plano humano y divino para oponerse entre sí (Pavis, 1983, 489). Sin embargo, a pesar de la existencia del oráculo en *La hija del aire*, en ningún caso se podría sostener la presencia de tal *destino*, pues en esta obra cada personaje es dueño de su libre albedrío como señalaré a continuación.

Para desarrollar mejor esta idea de la libertad de acción, particularmente en Semíramis, cabe señalar que para Pavis, la categoría de *héroe* resulta imposible de definir inequívocamente, pues su naturaleza dependerá de la actitud del público y a qué personaje designan los mismos como modelo de identificación. En ese sentido, sería un error hablar de Semíramis como una *heroína épica* como sucede con personajes de la tragedia griega como

por ejemplo *Edipo Rey* de Sófocles, empero, según el crítico citado, sí sería posible referirse a la protagonista como una *heroína trágica* en tanto «concentra en sí misma una pasión y un *deseo de acción* que le resultan fatales» (233). Si bien el hado ya se encuentra en marcha, es el mismo hecho de *ser ignorado* la consecuencia a ese *deseo insaciable* por parte de Semíramis, es decir, la ambición por el poder como el verdadero motivo de su desgracia:

SEMÍRAMIS Aunque, si bien lo sospecho,
 la causa es que de mi pecho
 tan grande es el corazón,
 que teme, no sin razón,
 que *el mundo* le viene *estrecho*,
 y huye de mí. En fin, *¿jamás*
 más que un bruto no he de ser? (I.vv.1150-1156; cursivas mías).

Estas son las preguntas que hace Semíramis a sí misma mientras se encuentra en el espacio de la ficción intermedio entre la gruta y la ciudad: el monte, en donde comienza a visualizar el alcance de sus ambiciones. Sabemos que en primera instancia desea la libertad, pues encontrarse encerrada en la cueva es una sentencia impuesta, pero tras ser liberada, se desata –voluntaria o involuntariamente– en su interior un deseo insaciable, «la causa» tan grande que no encuentra espacio en el mundo, pues es muy estrecho a sus pasiones y por lo mismo, cuestiona si es que acaso podrá elevarse a ese estado: superar o no su ambición es definitorio para su destino: ser *un bruto, una bestia, un monstruo*, dependerá de cuanto control tenga sobre sus deseos de acción.

Siguiendo esto último, para Arellano (2006), el modelo del príncipe ideal en el Siglo de Oro exige el autodomínio de las pasiones particulares en relación del bien de la comunidad. Un ejemplo de un mal príncipe –agrega el crítico– por reunir características similares a Semíramis, sería la perfecta construcción dramática de Herodes, protagonista de *El mayor monstruo del mundo* (1634-1636) quien ilustra de principio a fin «una conducta egoísta, obsesionada por la propia pasión, y que por medio de un esquema que mezcla el destino y la responsabilidad desemboca en un comprensible desenlace trágico, provocando hoy como ayer la emoción en el espectador» (21). Pero ¿es Semíramis, acaso, un personaje plano que mantiene siempre una actitud soberbia y tiránica? Por el contrario, su complejidad reside en que a lo largo de la obra da cuenta de una mixtura, de un ir y venir entre la razón y la pasión: esta «causa» en su pecho, como vimos en la cita anterior, no le es indiferente, le

preocupa e incluso, le provoca temor. Así, no es contradictorio las múltiples veces en donde ella misma cuestiona su actuar, como por ejemplo cuando deja la gruta: «Adiós / tenebroso centro mío; / *que voy a ser racional* / ya que hasta aquí bruto he sido» (I.vv.1003-1006; cursivas mías), pero al igual que Segismundo, a lo largo de la obra se debate entre la libertad o la aceptación de su naturaleza, lo cual corresponde a un trato complejo del que Calderón se hace cargo con maestría. Así, no tarda mucho en volver revelar sus verdaderas intenciones, al punto de desechar a Menón, su libertador, y optar por seguir escalando tanto social como políticamente dentro del universo dramático:

SEMIRAMIS Altiva arrogancia,
 ambicioso pensamiento
 de mi espíritu, descansa
 de la imaginación, pues
 realmente a ver alcanzas
 lo que imaginastes; pero
 aún todo aquesto no basta,
 que para llenar mi idea
 mayores triunfos faltan (I.vv.2097-2105).

Semíramis llega a escalar tan alto que se convierte en una poderosa reina del imperio de Babilonia, el cual, orgullosa, describe su reinado diciendo que: «cuya eminencia /tanto a los cielos sube, / que fábrica empezando, acaba nube» (II.vv.11-13). El ascenso al poder de la protagonista y, por lo tanto, la configuración de su identidad, está completamente ligado a su tránsito en los espacios dramáticos y, además de nutrirse del sustrato bíblico de la imagen corrompida de la torre de babel (lo cual recrea y advierte la catástrofe mediante el motivo de *la caída*), también se traza una línea en ascenso, esto es, desde la gruta hasta las nubes. Asimismo, la implicancia de ser reina de Babilonia se encuentra en completa sintonía con el pecado en tanto, según el relato bíblico, el imperio es un signo de proliferación de los vicios mundanos que desafían las leyes divinas establecidas. Adicionalmente, estos versos siguen la misma lógica de la imagen del basilisco en los ojos de Semíramis, pues se deja en evidencia que ese basilisco constitutivo de su identidad corresponde también a la ceguera por el poder que no le permite ver con claridad, le impide optar por una actitud prudente y por sobretodo, le impide mantener una actitud juiciosa ante los cambios que están sucediendo en la acción, así, según Ruiz Ramón (1987):

El verdadero lenguaje trágico no está alojado en el diálogo entre los personajes, sino, a través o por mediación de este, en el *otro dialogo* sin palabras que subvierte o invierte el nivel semántico del primero. Lo que en este corresponde al plano de la razón, del juicio, de la responsabilidad y, por consiguiente, de la libertad, en el segundo remite al plano de lo oscuro, lo fatal, lo transracional, el destino (23).

Es decir, el hado opera en la acción de Semíramis no solo por las palabras, si no que también en la elección de su actuar, asumiendo desde el principio de la obra el riesgo que corre y la responsabilidad que tiene frente a la misma. Así lo confirma cuando al desafiar a Tiresías para que la libere de la gruta, dice:

SEMÍRAMIS Porque es error
 temerle; dudarle basta.
 ¿Qué importa que mi ambición
 digan que ha de despeñarme
 del lugar más superior
 si para *vencerla* a ella
 tengo entendimiento yo? (I.vv.146-152; cursivas mías).

Se equivoca entonces al confiar en su *entendimiento* pues no se trata del uso de la razón, sino más bien, en sus instintos salvajes. Semíramis desconoce la lógica del comportamiento social y político adecuado: ha sido criada en calidad de fiera por el sacerdote y cumple con las características de los héroes y heroínas calderonianos que «desconocen las relaciones interpersonales y han recibido una educación defectuosa, incompleta y errada» (Haverbeck, 1975, 13), por lo que es esta carencia la que debiese impulsarla a querer aprender sobre esas normas para superar su *estado animal*, tal y como lo hace Segismundo, pues, a pesar de la existencia del hado –y la existencia del horóscopo en *La vida es sueño*–, Calderón da cabida al libre albedrío de sus personajes, tal y como lo refleja esta cita de Basilio:

BASILIO pues aunque su inclinación [del horóscopo]
 le dicte sus precipicios
 porque el hado más esquivo,
 la inclinación más violenta,
 el planeta más impío,
 sólo el albedrío *inclinan*,
 no fuerzan el albedrío (*La vida es sueño*, vv. 784-91).

El libre albedrío era la doctrina oficial de la Iglesia en el siglo XVII, dogma y tradición humanista que se difundió a partir del Renacimiento. En ese sentido, a pesar de los presagios que visualiza Basilio, este defiende la idea de que el hombre, incluso ante la inclinación de las estrellas, nunca está determinado. Con todo, se podría afirmar con esta cita que tanto en *La vida es sueño* como en *La hija del aire*, ambos protagonistas no han sido determinados por los dictámenes sobrehumanos, pues en cada obra existen momentos en donde se les ofrece elegir: a Segismundo tras las pruebas mediante la ilusión de los sueños y a Semíramis con la elección entre Menón o Nino (primera parte) y entre abdicar o mantenerse en el trono a costa de quitárselo a su hijo (segunda parte). La protagonista de esta obra es consciente de que la fortuna ha mudado de estado a Menón, que ya no es un potencial político, sino que está acabado a causa de sus riñas con el rey, por lo que quedarse con su libertador no se encuentra en sintonía con sus ansias de poder. Mientras que, si elige a Nino, llegará a ser reina de toda Babilonia.

Sin embargo, el *vencerse a sí mismo*, no solo está en juego para Semíramis, sino que también con el resto de los personajes, Menón: no respeta jerarquías y se deja llevar por sus caprichos amorosos en vez de mantenerse intachable con su rol como gobernador de las tierras de Ascalón, como sí es el caso de Lisías (el ex-gobernador prudente). Por otra parte, Nino, el rey, tampoco respeta las jerarquías, confunde el deber con la amistad, tiene un amor obsesivo por Semíramis, la quiere para él, ignora las convenciones de la prudencia, del respeto hacia sus súbditos y sus deberes como rey, por lo cual corrompe el orden y la armonía del universo dramático basado en la justicia, lo cual denuncia Menón antes de ser desterrado del reino:

MENÓN No, señor; *cansado está*
 el mundo de ver en farsas
 la competencia de un Rey,
 de un valido y de una dama.
 Saquemos hoy del antiguo
 estilo aquesta ignorancia,
 y en el empeño primero
 a luz los efectos salgan.
 El fin de esto siempre ha sido,
 después de enredos, marañas,
 sospechas, amores, celos,
 gustos, glorias, quejas, ansias,

generosamente noble
vencerse el que hace el Monarca.
Pues si esto ha de ser después,
mejor es ahora no haga
pasos tantas veces vistos (I.2006-2022; cursivas mías).

Prosigue diciéndole al rey que: «en quitármela [refiriéndose a su amada, Semíramis] tú harás / una *tiranía*; en dejarla / yo una *infamia*; y, al contrario, / tú una grandeza en no amarla, / yo una fineza en quererla» (I.vv.2172-2176). Se exponen, por lo tanto, las vías resolutivas al problema conforme a las convenciones de honor del género: el señor natural, el rey o el príncipe debe ser mesurado, prudente y velar por la justicia en tanto cumple un rol estructural para la armonía del universo dramático, sin embargo, en el caso de Nino su rol se relaciona más bien con al rol del *rey tirano* o el *rey corrupto*, lo cual lo aleja de las convenciones nombradas anteriormente. Su palabra era ley, y la obligación del vasallo cumplirla en cualquier caso y anteponer su lealtad a todo, mientras que la deshonra a este equivale a la muerte y por eso, se hace necesaria la venganza de sangre para recuperarla y volver a la vida, al cauce natural del orden, pero ¿cómo volver a ese orden con un rey como Nino?

Por otra parte, cuando Semíramis abdica al trono para que su hijo Ninías –quien sí cumple los valores buen monarca– ejerza el poder que le corresponde, con absoluto apoyo del pueblo babilónico, la ex reina decide retirarse de escena para evitar revueltas del pueblo, muy similar a cuando ella misma se encierra en la gruta en la primera jornada de la primera parte de la obra. Este acto de *posible medida* da cuenta de este libre albedrío: las múltiples oportunidades de elevarse al deseo en el universo dramático están. Sin embargo, Semíramis decide mantenerse en poder a costa de todo, incluso si se trata de suplantarse al heredero al trono. Ahora bien, es posible sostener que la caída de la reina babilónica no se trata de la imposición de un final funesto de la misma, sino que, más bien, de elecciones funestas, lo cual otorga a la trama mediante una sofisticada construcción de símbolos y signos (sistemas significantes) que se debaten entre opacidad y transparencia, la ironía necesaria para el desenlace de la acción. Así, Semíramis puede considerarse como una heroína trágica en tanto «concentra en sí misma una pasión y un deseo de acción que le resultarán fatales» (Pavis, 1983, 233). La protagonista conoce la existencia de esa instancia superior que no puede controlar (el hado) y acepta enfrentarse a ella sabiendo que al mismo tiempo que esta lucha

sella su propia pérdida. En efecto, agrega el crítico, «la acción trágica comporta una serie de episodios cuyo encadenamiento necesario solo puede conducir a la catástrofe» (498).

Por consiguiente, en la obra es posible divisar que Semíramis no es la principal culpable por la pasión desenfrenada que causa en Menón y Nino ya que ellos eligen libremente perderse en su belleza pese a las responsabilidades que deben cumplir. El hado, por lo tanto, se cumple «en la libertad y por la libertad» (Ruiz Ramón, 1987, 30), libertad de acción que ejemplifica Chato al advertir que existe otro camino a Menon, esto es, no desafiar las leyes divinas:

CHATO ¡Ay, señor! Un desatino
 tamaño como este puño
 su merced ahora dijo.
 ¿Al templo de Venus yo,
 habiendo Tijeras dicho
 que allá no vamos, porque
 hay protentos y proligios? (I.vv.692-698).

Con esto último, se podría interpretar la futura acción de Menón de dos formas, el hado de Semíramis –en tanto esta tiene el poder de corromper a todos los hombres– se está cumpliendo a cabalidad o bien, Menón, en uso de su libre albedrío asume su arrogancia al desafiar las advertencias de Chato, realizando así la primera imprudencia respecto a los mandatos por la que, posteriormente, será castigado.

Así, refiriendo a la cadena de violencia en la obra, en la primera parte se presenta el suicidio de Tiresías, el castigo de Menón, la tiranía de Nino al quitarle los ojos a su súbdito; mientras que en la segunda, la violencia se centrará en el castigo inhumano que recibe Lídoro por enfrentar la autoridad de Semíramis y al encierro y suplantación de Ninías. Estas dos últimas acciones se desarrollan particularmente en la primera jornada de la segunda parte, en donde se revelan las verdaderas intenciones de Lídoro, y tanto sus deseos como impedimentos espejean a los de la protagonista por su falta de empatía y sus desmesurados deseos de poder, es decir, *intenciones políticas* contra el reinado de Semíramis mediante 1) una acusación basada en la especulación y, 2) por la resolución, según lo que él mismo considera que es *justo*:

Lídro: De todos aquestos cargos,
como hermano del Rey muerto,
pues fui de su hermana esposo,
de quien hoy sucesión tengo
que a aquesta Corona aspire,
a residenciarte vengo (II.vv.269-274).

En suma, culpa a Semíramis, sin tener pruebas suficientes, por ser causante de la muerte del ex rey Nino y por la tiranía que acomete al no permitir que su hijo Ninías ejerza el poder imperial, motivos suficientes que lo impulsan a *autoproclamarse* como heredero *legítimo* al trono, es decir, se auto atribuye la facultad de incidir por la justicia sin ser rey. De esta manera, Parker (1976), afirma que la violencia individual ejercida por un personaje, en este caso, la de Semíramis con sus pasiones desenfrenadas por la consecución del poder, y, asimismo, las de Lídro, chocan con «el nexo causal de la cadena de acontecimientos, los cuales, si son acciones violentas, desembocan en una violencia colectiva. Los personajes cegados por intereses egoístas y ambiciones personales son [...] la raíz de la maldad moral» (370), de modo que, tras justificar Semíramis cada uno de las acusaciones de Lídro, casi pareciendo ser una reina razonable y mesurada, el castigo que le da al súbdito por rebelarse es la *reducción* de la condición humana, tal y como lo hicieron con ella en la gruta: reduce a Lídro en calidad de *can* y así, aunque estén resueltas las acusaciones, la reina vuelve a asumir libremente su animalización, su razonamiento también es animalizado y por lo tanto, los tratos entre personajes se inhumanizan:

SEMÍRAMIS *Fiera ingrata me llamaste
hoy, cuando a ti can leal:
luego si con nombre tal
me ofendiste y te ilustraste,
tiranías no serán
que yo en esta parte quiera,
procediendo como fiera,
tratarte a ti como can.* (II.vv.591-598; cursivas mías).

Con lo anterior, Semíramis sigue la disposición inductiva y coherente, según sus argumentos, que demuestra la injusticia en la que se ve sometida cuando Lídro le intenta usurpar el poder que ella misma ha ganado contrayendo matrimonio con Nino, pero su

situación personal tampoco puede desligarse al hecho de encontrarse condicionada por el hado. El conflicto que luego tendrá con los súbditos de Semíramis, a pesar de haber llegado al trono a costa de la muerte de su esposo es el siguiente: ¿se podría negar el éxito que ha tenido la nueva reina en su desempeño y ejercicio de poder? A pesar de haber ganado batallas y de haber extendido las fronteras del imperio, pronto los ciudadanos la recriminarán por su condición de *hembra* y por porque prefieren que un hombre, su hijo Ninías en calidad de heredero legítimo, ejerza el poder político del imperio.

Al *autosepulcrarse* la protagonista, pareciera estar dando señales a los espectadores/lectores sobre una última posibilidad de autocontrol y gobierno de sus pasiones y ambiciones, es decir, su última oportunidad de salvación. Sin embargo, aunque *haciendo uso de la razón* se vio obligada a abdicar, simplemente no puede lidiar con la violencia monstruosa que reside en su interior y, mediante el *aparte* afirma: «SEMÍRAMIS: ¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio! / ¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio!» (II.vv.897-898). La importancia del *aparte* en esta cita es fundamental, pues como *recurso dramático* desengaña al espectador/lector para descubrir significados ocultos de la acción de la protagonista en relación a los demás personajes en la obra, pero no es sino hasta el último soliloquio de Semíramis en donde, mediante un intento de purgación, confiesa sus pecados y acude a la clemencia, ya sea del espectador o lector, a la hora de juzgar sus actos, a lo que Aubrun (1981) llama: *in hac hora*, o bien, *ars bene moriendi* (276):

SEMÍRAMIS Yo no te saque los ojos, [a Menón]
yo no te di aquel veneno, [a Nino]
yo, si el Reino te quité,
ya te restituyo el Reino. [a Ninias]
Dejadme, no me aflijáis:
vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho.
Hija fui del Aire, ya
hoy en él me desvanezco (II.3284-3285; cursivas mías).

En esta cita, tal y como si fuera una escena de juicio, el dramaturgo nos da cuenta de los extremos en los que está Semíramis pero relativizándolos. Así, queda en el espacio de la intriga la verdadera responsabilidad de las acusaciones contra la reina, siendo el único pecado que reconoce el de usurpar el trono a su hijo, de modo que:

el espectador tiene que sentirse lleno de dudas, después molesto, incluso desgarrado entre sus propias tendencias, crudamente localizadas e individualizadas bajo el aspecto de personajes que conspiran unos contra otros, personajes a los que él comprende por igual y cuyos casos y causas puede igualmente abrazar (Aubrun, 1981, 248-249).

De ahí que a lo largo de la obra Calderón no impone un modelo moral de pensamiento, sino que ofrece diversas alternativas para la interpretación de esta comedia. De ahí que la culpa no solo recae en Semíramis, sino que en todo el universo dramático: a Venus por haber dejado a aquel hombre cerca de Arceta en donde posteriormente, ocurre el acto de violencia inicial; a Menón por su soberbia y desafiar las leyes divinas; a Nino por sus caprichos amorosos; a Lídoro por su deslealtad y ambición; por lo que pareciera ser que, además de ser Semíramis esencialmente compuesta a partir de un elemento etéreo que se desvanece, también tiene la facultad de ser precisamente ese elemento individual, el elemento monstruoso que des-configura la armonía del cosmos envolviendo e inundando todo el espacio y universo dramático del colectivo a partir de su egoísmo, ambición, imprudencia y tiranía, justamente lo opuesto a las virtudes cardinales necesarias para mantener el orden y armonía: es decir, la prudencia, templanza, justicia y fortaleza.

CONCLUSIONES

La armonía del universo calderoniano, como hemos visto, presupone una jerarquización de los diversos elementos que lo configuran, pese a que la existencia del hado no impide que cada personaje tenga la opción de escoger y decidir frente a las situaciones que se les plantean. Y es que no solo los hombres se equivocan, también lo hacen las divinidades, como por ejemplo Venus, quien admite y asume la responsabilidad de la violación de Arceta tras expulsar de su templo al hombre que provocará aquella catástrofe. Los hados, por lo tanto, inclinan, pero no fuerzan la voluntad de los personajes y el destino de Semíramis se cumple como una *consecuencia* de su propia crueldad y ambición. Así, por ejemplo, esta prueba del libre albedrío –tradicional en algunas obras calderonianas como en *La vida es sueño*– se cumple a favor del héroe, en este caso, con Segismundo, en tanto este realiza un giro en la acción en contra el indicio de las estrellas siendo sus principales virtudes las de la bondad y aprendizaje desde su propia desmesura, actos impulsados precisamente por la *voluntad de la razón*, la cual, según Calderón, no se encuentra determinada:

SEGISMUNDO Es verdad; pues *reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y haremos, pues estamos
en un mundo singular
que el vivir sólo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.* (vv.2148-2157; cursivas mías)

En esta cita vemos cómo el dramaturgo propone una solución y ofrece una salida al personaje en tanto reconoce *su condición de fiera* y decide reprimirla en contra lo que dictan sus pasiones y dejar de ser ese «compuesto» de hombre y fiera, para ser sólo un hombre. Tanto en este héroe como en la heroína de *La hija del aire* es posible divisar, de manera simbólica, el desarrollo del hombre desde la cueva/útero, es decir desde el estado primitivo hacia el espacio de la civilización en el entorno de la ciudad. Ambos parten la acción en un lugar cerrado que la acoge en calidad monstruo escondido entre los montes, las marañas, es

decir, su contacto inicial no es con el hombre sino con la naturaleza salvaje, irracional, en donde no rigen las leyes que maneja la sociedad o incluso el mismo Tiresías, sino que con una sabiduría *otra*, pagana. Naciendo sin libertad acentúa su carácter de fiera humana primitiva, por lo que le será necesaria la *luz del conocimiento* de la que es privada en aquella gruta. Es por eso que la rebeldía se justifica: la protagonista se rebela contra la duda, contra las posibilidades que le otorga la imaginación, contra su propia vida y la de los demás. Luego, al obtener la libertad, juega sus cartas, evalúa los caminos que le permite el libre albedrío y escoge ir más allá de la mera libertad. Una vez fuera de la gruta, es decir, en el *espacio de experimentación* o la vida misma, la única verdad que conoce es la que ha aprendido durante todos sus años de claustro, esto es, la lógica de subordinar al otro para triunfar. Pronto es testigo de lo que su propia belleza animal causa frente al resto y lo aprovecha como una herramienta, se da cuenta de que la ambición puede ser mayor, esto es, ya no solo ser libre, sino también ostentar el poder al alero del rey. Por consiguiente, en Semíramis se produce una paulatina transformación temporal desde la *oscuridad* a la *luz*, del *letargo* al *despertar*, pero no tardará mucho en cegarse producto de las pasiones mundanas que residen, naturalmente, en el hombre. La poca piedad que han tenido con ella es la misma que utiliza frente a quienes, posteriormente, la intentan provocar.

Por otra parte, en la obra que analiza este informe existe una estrecha correspondencia entre la conducta de los personajes y sus éxitos y fracasos, el dramaturgo muestra cómo cada uno de los vicios y faltas cometidas por ellos caen por su propio peso, o dicho de otro modo, se cumple la *justicia poética* en cada uno de los vicios acometidos: Tiresías cree ciegamente en el hado y no así en la posibilidad del libre albedrío; Menón es un buen vasallo pero orgulloso y soberbio al punto de llamarse a sí mismo ministro de las leyes de los dioses (I.v.95), siendo caracterizado por Lisías (el prudente exgobernador de Ascalón) como un «gusano humano» (I.v.1015), al labrar su propia muerte; Nino es un rey caprichoso y desmesurado frente a sus deberes; Lídoro es desleal e individualista, etc. De esta manera, se hace presente el concepto de *culpa*, la que permite, según Aubrun (1981), que «el espectador asista a un simulacro de juicio final, de culminación, cumplimiento y coronación de la acción» (275). Un ejemplo de ello se manifiesta en el diálogo entre Licas y Friso –hermanos y generales al servicio de la reina de Babilonia– pues en él exponen sus consideraciones

acerca si continuar leales al servicio de la monarca o, por el contrario, tomar nuevos rumbos, a riesgo de poner en peligro su propia vida:

LICAS Yo sigo
 la parte de la justicia,
 que Ninias es del Rey hijo.

FRISO Pues yo la de la fortuna,
 que Semíramis ha sido
 quien se ha sabido hacer Reina.

LICAS Pues vamos por dos caminos,
 tú verás en el fin de ellos...

FRISO ¿Qué?

LICAS Que es mejor el mío,
 pues lleva la *razón*
 de su parte.

FRISO Ese es delirio.
 Ten tú razón, yo *fortuna*,
 y verás que no te envidio (II.vv.1170-1182; cursivas mías).

Si bien en la primera parte se nos presenta, mediante el signo de la división, la pugna entre Venus-Diana y Menón-Nino; en la segunda se manifiesta como la posición del pueblo de Babilonia y sus lacayos Licas y Friso, quienes ilustran ambos extremos, o bien los «dos acentos» (I.v.43) a los que se refiere Semíramis en la primera jornada de la primera parte.

El orden implica el caos, la justicia se relaciona con la injusticia y la perfección presupone lo imperfecto. Dichas dualidades permanecen intactas en *La hija del aire* y en consecuencia posibilitan la vigencia de la obra en la actualidad, pues Semíramis da cuenta de esas inquietudes universales. La reina de Babilonia está convencida de que todo lo que dice y hace está justificado: busca lícitamente la libertad en la primera parte y en la segunda, el ejercicio ilimitado del poder en el imperio, aunque eso signifique ir en contra de la naturaleza y suplantar a su hijo. Ciega de poder, está convencida de que siempre actúa por el bien de la patria, siendo esta la causa primera de su enfermedad.

Sin embargo y a pesar de lo avanzado, el estudio de *La hija del aire* aun requiere de un mayor análisis y profundidad, así por ejemplo, se necesitaría estudiar el componente del *misterio* y de la *ambigüedad* en la obra, aspectos que permiten una multiplicidad de lecturas que han cobrado sentido tanto en la España de los Austrias, en la dictadura franquista y en la actualidad, no sólo a nivel textual, sino que también en la puesta en escena de la obra.

Asimismo, se hace necesario indagar en la función que cumple la *materia mítica* en la obra calderoniana, la que se ve expuesta a una serie de cambios y apropiaciones acordes al efecto estético buscado por el dramaturgo que, además de otorgar unidad y circularidad a la obra, permite la aparición de la ironía trágica en el plano de la significación, pues «en virtud de ella cada peripecia es factor y función del sistema global de significación de la acción trágica» (Ruiz Ramón, 1997, 122). Al mismo tiempo, queda pendiente la reflexión del componente metadramático en torno a la suplantación de identidad que realiza Semíramis contra su hijo Ninías, entre otros aspectos.

Estas y otras aproximaciones a la obra, permitirán una mayor comprensión del personaje de Semíramis, del concepto de justicia, del ejercicio del poder y de las relaciones humanas,... Sea como fuere, el enigma que inunda la composición de *La hija del aire* permanece, acentuando la riqueza artística del teatro barroco a través de todos aquellos elementos compositivos que aparecen fundidos en la extraordinaria habilidad teatral y estilística de Calderón de la Barca.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La Hija del Aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1987.

Fuentes Secundarias

ARELLANO, IGNACIO. *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006.

AUBRUN, CHARLES, V. *La Comedia Española (1600-1680)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La vida es sueño*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Editorial Crítica, 2008.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, PEDRO. «El hombre: Ser inmerso en su historia» En *Ortega y la cultura española*. Madrid: Cincel, 1985. (pp.138-141).

CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. 1992.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. «Pedro Calderón de la Barca: Renovación barroca del modelo lopesco». En *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus. 1988. (pp.151-183).

FAYANAS ESCUER, EDMUND. «Semíramis, realidad o leyenda». 21 Dic. 2015. *Nueva Tribuna*. 02 Oct 2019. <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/semiramis-realidad-leyenda/20151221132817123679.html>.

FLORES DE LA FLOR. MARÍA ALEJANDRA. *Los monstruos en la Edad Moderna en el mundo Hispánico*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009.

FROLDI, RINALDO. «La legendaria reina Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón». En *Críticón*. Nº 87-88-89, 2003. (pp.315-324).

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE. «Prólogo». En *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra. 2006. (pp.13-108).
- GOMBRICH, E. H. *Historia del arte*. Londres: Phaidon, 2011.
- GÜNTERT, G. «Primera y segunda parte de *La hija del aire*: significación y coherencia interna». En Maestro J, G. *Teatro y Siglo de Oro: homenaje a María Grazia Profeti*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010. (pp.177-200).
- HAYERBECK, ERWIN. *El tema mitológico en el teatro de Calderón*. Santiago de Chile: Ediciones Paulinas. 1975.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. «La cultura del Barroco como un concepto de época» En *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975. (pp.11-51).
- _____. *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica: 1990
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. «Dramas Trágicos». En *Calderón y la crítica: Historia y Antología*. Madrid: Editorial Gredos, Tomo I, 1976. (pp.127-165).
- NEUMEISTER, SEBASTIAN. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 2000.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO. «El Teatro y el Barroco». En *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969. (pp.25-86).
- PARKER, A. ALEXANDER. «Hacia una definición de la tragedia calderoniana». En *Calderón y la crítica: Historia y Antología*. Madrid: Editorial Gredos, Tomo II, 1976. (pp.359-387).
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.
- PFISTER, MANFRED. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: University Press, 1970.
- PICATOSTE, FELIPE. «Concepto de la Naturaleza. Deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca». En *Calderón y la crítica: Historia y Antología*. Madrid: Editorial Gredos, Tomo I, 1976. (pp.166-248).

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. «Prólogo». En *La Hija del Aire*. Madrid: Cátedra. 1987. (pp. 13-50).

_____. *Paradigmas del Teatro Clásico Español*. Madrid: Cátedra, 1997.

SPANG, KURT. *Teoría del Drama: lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

VALBUENA BRIONES, ÁNGEL. «El concepto del hado en el teatro de Calderón». En *Bulletin Hispanique*, Tomo 63, nº1-2, 1961. (pp.48-53).

VEGA, LOPE DE. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Enrique García Santo Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

VITSE, MARC Y SERRALTA, FRÉDÉRIC. «Concepto del teatro en la época. Introducción y cronología». En *Historia del Teatro en España*. José María Díez Borque et al. Madrid: Taurus Ediciones, 1983. (pp. 473-506).

ZUBIETA, MAR. «La hija del aire de Calderón de la Barca». *Cuadernos pedagógicos N° 64*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte INAEM-CNTC, 2019.