



Sosa, Marcela Beatriz. "Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 96-106.

Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón

The passions of the war in two tragedies of the Golden Age:
The Great Semiramis by Virués and *The Daughter of the Air* by Calderón

Marcela Beatriz Sosa¹

Recibido: 26/12/2018

Aceptado: 01/02/2019

Publicado: 08/03/2019

Resumen

Inscribimos las reflexiones del presente trabajo dentro de la investigación actualmente en curso sobre la melancolía y la locura en el teatro del Siglo de Oro. Nos interesa indagar cómo se representan dos pasiones que atraviesan de modo recurrente las producciones dramáticas barrocas, especialmente aquellas referidas al género trágico: la melancolía y la locura. Estas pasiones, que han sido estudiadas desde múltiples perspectivas (como enfermedades, prácticas sociales, modas), aparecen frecuentemente asociadas a la guerra. En consecuencia, focalizaremos nuestro trabajo en las representaciones de dichas pasiones en interrelación con el campo semántico de *contienda*, tanto externa como interna, en dos textos eslabonados por la reescritura: *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués y *La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca. Analizaremos la construcción de una retórica específica en cada

Abstract

We inscribe the considerations of the present work inside the research nowadays in process on the melancholy and the madness in the theatre of the Golden Age. We are interested in investigating how there are represented two passions that cross recurrently the dramatic baroque productions, specially those referred to tragic genre: the melancholy and the madness. These passions, which have been studied from multiple perspectives (as diseases, social practices, modes), turn out to be frequently associated with the war. In consequence, we will focus our work in the representations of the above mentioned passions in interrelationship with the semantic field of *struggle*, whether external or internal, in two texts linked by the rewriting: *The Great Semiramis* by Cristóbal de Virués and *The Daughter of the Air* by Pedro Calderón de la Barca. We will analyze the construction of a

¹ Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid (España). Profesora Titular Regular Exclusiva en Literatura Española y por extensión a cargo de Literatura Extranjera de la Carrera de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Directora del Proyecto de Investigación: "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación" (2017-2020), Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades - Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta. Contacto: sosamar57@gmail.com



uno que da cuenta de un imaginario social de inusitada turbulencia.

Palabras clave

Representaciones; pasiones; guerra; tragedias áureas; Virués; Calderón.

specific rhetoric in each one that notices on a social imaginary of unusual turbulence.

Keywords

Representations; passions; war; tragedies; Golden Age; Virués; Calderón.

Si no tienes de víbora la lengua,
que veneno mortal vierta, si tienes
el ser malsín y el ser traidor a mengua,
si con virtud o con razón te avienes,
si tu lengua no trueca o si no amengua
con falsos males verdaderos bienes,
ya casi ni en la guerra ni en la corte
cosa tendrás a tu medida y corte...
Cristóbal de Virués. *La gran Semíramis* (1609)

El estudio de *La gran Semíramis* (1609)² de Cristóbal de Virués y de *La hija del aire* (1664) de Calderón de la Barca, tanto juntas como por separado, no es original. Predecesores como Ruiz Ramón, Rinaldo Froldi (*La legendaria reina de Asiria; La legendaria Semíramis*) y Alfredo Hermenegildo (*Adulación, ambición e intriga; Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II; Semiosis teatral de la violencia*) –entre los más reconocidos– las han abordado desde diferentes perspectivas: la novedad de la estructuración tripartita en LGS,³ la relación con las fuentes documentales, la intertextualidad entre ambas tragedias,⁴ con textos clásicos, italianos coetáneos y de los propios dramaturgos, la alusión al contexto histórico, la representación del horror en las tragedias de corte senequista...⁵

Sin embargo, quedan nuevos filones por indagar: cómo se representan en dichos textos dos pasiones que atraviesan de modo recurrente otras producciones dramáticas barrocas, especialmente aquellas referidas al género trágico: la melancolía y la locura.⁶ Estas pasiones, en particular la primera, han sido estudiadas desde múltiples enfoques (como enfermedades, prácticas sociales, modas). Por nuestra parte hemos observado que aparecen frecuentemente asociadas a la violencia y a su correlato natural, la guerra. Obviamente, en ambas tragedias articuladas en torno a la figura legendaria y controversial de Semíramis –enaltecida y denigrada a la vez como guerrera y mujer de apetitos desenfrenados– estos vínculos aparecen modalizados

² Consignamos las fechas de publicación. Para *La gran Semíramis* (LGS) se postula como fecha posible de escritura 1580 y para la Primera y Segunda Parte de *La hija del aire* (LHA): 1635-1650, respectivamente. La fecha de estreno de esta última obra es 1653 (Carreño Rodríguez). Para mostrar el renovado interés por la obra recordamos el estreno en Buenos Aires en 2004 bajo dirección de Jorge Lavelli y con Blanca Portillo en el rol protagónico.

³ “Virués [...] precisa claramente su libertad reivindicando su ‘estilo nuevo’: no cinco sino tres actos, tres breves tragedias diferentes pero interconectadas entre sí [...]” (Froldi, *La legendaria Semíramis* 118).

⁴ Sería un punto de vista distinto del que hemos abordado aquí indagar las deudas de Calderón con la tragedia de Virués desde sus cauces formales e ideológicos (véase Lorente).

⁵ Mencionaremos aquellos trabajos, que forman ya una razonable bibliografía, en la medida que sean atinentes a nuestra perspectiva.

⁶ El presente trabajo se inscribe dentro de la investigación actualmente en curso sobre la melancolía y la locura en el teatro del Siglo de Oro (CIUNSa, n.º 2373), bajo nuestra dirección.

de diferente manera, en forma acorde con las poéticas de Virués y Calderón. Focalizaremos nuestro trabajo, entonces, en las representaciones de las antedichas pasiones en correspondencia con un campo semántico más amplio que el de la guerra: el de *contienda*, tanto externa como interna, pues incluye los conflictos bélicos y emocionales que sufren sus protagonistas. Con ello aspiramos a construir la retórica específica de cada uno de los textos que, no obstante sus desemejanzas y distancia temporal, dan cuenta de un imaginario social de inusitada turbulencia.

1. *La gran Semíramis* o “la infiel simulación que es un bravo lobo...”

Hay dos rasgos en la protagonista de ambas tragedias que se mantienen constantes: la extraordinaria belleza de Semíramis unida a su no menos sobresaliente aptitud para la guerra. Significativamente, desde el comienzo de LGS, la joven adopta el travestimiento,⁷ una de las prácticas metateatrales⁸ que será de frecuente empleo en la comedia áurea.⁹ Irrumpe en el campo de batalla del asedio a la ciudad de Bactra con traje de hombre y ella misma remarca este hecho por su carácter inusual¹⁰ que, según puntualiza, es prueba de su amor: “[...] bien lo podéis juzgar por lo que hago, / en haber emprendido este viaje / con este al mío diferente traje” (I, vv. 92-94).¹¹

La sencilla conceptualización de M. A. Morán sobre el travestismo teatral —o travestimiento, como preferimos denominarlo— destaca que “los cambios de indumentaria, de máscara o lenguaje, [son] acciones *que enmascaran los verdaderos pensamientos de los caracteres y los fines que los motivan a conducirse de determinado modo*” (Morán 10, cursivas nuestras). Es decir, que la adopción de una apariencia diferente a la del propio género oculta deliberadamente no sólo la identidad sexual sino las intenciones del sujeto travestido. Esta primera acción de Semíramis anticipa la estrategia crucial de la Jornada II, cuando sustituya sus vestidos por los de su hijo, elemento clave en el ardid planeado para detentar el poder absoluto, como veremos más adelante.

Precisamente, las acciones y los diálogos de Semíramis son los de alguien que permanentemente “actúa” conforme al lugar que le confieren quienes la desean como mujer, pero que se mueve, básicamente, por su propio *deseo de poder*,¹² atribuido ancestralmente por la cultura al ámbito masculino. Bajo el manto de la adulación y del amor fingido, en esta primera aparición de Semíramis en escena se advierte el manejo sutil que hace del discurso, lo cual no impide leer entre líneas su verdadera ambición: “Amado esposo, alegre y dulce puerto / de mis

⁷ González-Quevedo menciona la importancia de este innovador procedimiento en el teatro viruesino, extrañada de que Bravo-Villasante no incluya a este en su nómina, pero no profundiza la interpretación de dicho uso en la tragedia que estudiamos.

⁸ En términos amplios, entendemos por *metateatro* un género que, a través de una extensa gama de procedimientos, delata la percepción de la vida como ya teatralizada y la problematización de los límites entre realidad y ficción.

⁹ Advértase la adopción temprana de este recurso por parte de Virués, quien calibró la potencialidad semiótica del travestimiento. Dentro de este distinguiremos la acepción utilizada en forma metateatral: la utilización de la vestimenta y complementos socialmente delimitados para el sexo opuesto. Para otros matices, véase Becerra Fernández. Será frecuente el uso de esta forma genérica en el canon lopesco, especialmente en las comedias de enredo. En *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina, por ejemplo, doña Petronila se disfraza de don Gómez para buscar y enamorar al esquivo Hernando Cortés (véase Sosa).

¹⁰ Al respecto, T. Ferrer afirma que “[...] l’auteur introduit nombre de détails inventés et tire un bon parti dramatique du jeu du travestissement (Semíramis, par exemple, se présente sur le champ de bataille habillée en homme, elle usurpe par ailleurs sous ce déguisement l’identité de son fils), un recours qui eut un bel avenir dramatique dans le théâtre espagnol et qui fut également utilisé par le dramaturge dans *Atila furioso*”(41).

¹¹ A partir de ahora citaremos la obra por la edición de Teresa Ferrer Valls.

¹² Podríamos conectar este deseo con el *impulso* o *voluntad* de Schopenhauer, con el *instinto de poder* de Alfred Adler o con el *ansia de poder* que según Bertrand Russell es parte de la naturaleza humana e incluso, yendo más lejos aún, con la tesis de Hobbes en su famoso *Leviatán*.

deseos, *si llegara ahora / a ser universal reina del mundo, / al bien de veros fuera bien segundo*” (I, vv. 59-62, cursivas nuestras).

El temperamento viril que encubre bajo su femenina apariencia se vislumbra cuando rápidamente corta las expansiones afectivas de su marido, el general Menón, y le pide novedades sobre la guerra: “y decidme las cosas sucedidas / en la gran rebelión de estas ciudades, / y el punto de la guerra, y algún hecho / de vuestro valeroso brazo y pecho” (I, vv. 99-102).

Menón, reportado de su debilidad amorosa, describe con tono didáctico a quien considera ignorante y frágil lo que es la guerra y el efecto que causa en quienes la padecen:

La guerra siempre ha sido y es tan brava,
tan cruel, tan sangrienta y rigurosa
que al cielo parecía que admiraba,
y a la tierra tenía temerosa.
El sol con tristes rayos lo mostraba,
y con la faz sangrienta y tenebrosa,
y de la triste tierra mil temblores
mostraban sus espantos y temores.
Pero, ¿cuál cielo o tierra o elemento,
cuál animal, cuál piedra o cuál acero
dejará de mostrar gran sentimiento
habiendo visto aquel conflicto fiero
en que murieron un millón y un cuento
de hombres de las dos partes, y el primero
el sabio Zoroastes, rey famoso
de este pueblo soberbio y belicoso? (I, vv. 111-126)

La descripción de la guerra y de la naturaleza que recibe su influjo descansa sobre el mecanismo de la personificación: es airada, brava, cruel, sangrienta, rigurosa, manera en que será retratada Semíramis en sucesivos segmentos de la obra. Inmediatamente vemos que ella, como una estratega consumada, le sugiere el modo de conquistar la inaccesible muralla de Bactra:

En estos altos riscos confiados
tienen, según lo veo, sin defensa
todas estas almenas los cercados,
seguros de tener por aquí ofensa;
y así, mientras que de esto descuidados
acuden todos a la furia inmensa
de la gente de Nino, fácilmente
subir por aquí puede alguna gente. (I, vv. 143-150)

La sugerencia es atendida y el éxito militar hace que Nino desee conocer a su autora. Esto desencadena la serie de infortunios presagiados por la violenta concepción y las extrañas circunstancias del nacimiento de Semíramis: Menón se ahorcará preso de su *locura* amorosa y la ciudad de Bactra será asolada por las huestes vencedoras con toda clase de crímenes contra mujeres,¹³ viejos, niños y mozos.

¹³ Las violaciones aparejadas al triunfo conseguido por Semíramis sobre Bactra reenvían paradójicamente a la violación que sufrió la madre de la joven.

La Jornada II muestra a una Semíramis reina llena de almibarados juramentos de amor hacia Nino, que recuerdan las palabras casi idénticas que profería a Menón. Intuimos que el segundo acto de su plan está por producirse, luego de que han pasado unos cuantos años. Nino es ya viejo y tienen un heredero, Zameis Ninias, al que Semíramis no deja de mencionar para recordarle la máxima prueba de su entrega de mujer al momento de hacer su petición: ocupar el trono por cinco días. Otro indicio de la actuación llevada a cabo es la invocación a los dioses Belo (mayor divinidad de Babilonia) y Juno, a quienes pone de testigos de sus hipócritas alabanzas.¹⁴ Efectivamente, apenas le es concedido su deseo, Semíramis deja caer el velo que escondía su propósito y pone en marcha la gran *mise en scène* que tiene preparada, verdadero *teatro dentro del teatro* del cual es protagonista y habilísima directora, al manipular fácilmente a Celabo y a Zopiro: “Con todo eso, desde aquí tú eres /capitán de mi guardia, y a ti quiero, / Zopiro amigo, pues mi gusto quieres, / hacerte mi privado camarero” (II, vv. 901-908). Una vez que Nino es encarcelado secretamente en la torre y Zameis Ninias encerrado en el templo de las vestales con vestido de mujer, Semíramis, “en hábito de su hijo”, se presenta ante el Consejo: “¡Oh, consejeros de mi padre amados / y de mi amada madre tan queridos!, / sentaos, como soléis, en los estrados / y abrid a mis razones los oídos” (II, vv. 1210-1213). El histrionismo de Semíramis es extremo, como es extrema la frialdad con que ha pensado su plan.

El doble travestimiento no ha sido suficientemente examinado por la crítica. ¿Cuál es el motivo que impulsa a la reina a esta simulación? ¿Por qué no detentar el poder en calidad de regente hasta que su hijo Zameis Ninias tenga edad de gobernar? ¿Por qué eliminar no sólo la identidad sexual sino la existencia misma de su propio hijo, al que condena a un cautiverio durante seis años, similar al que ella vivió?¹⁵

La representación llega a su punto álgido cuando Semíramis, fingiendo ser Zameis Ninias, lee la carta supuestamente escrita por ella donde relata cómo Nino ha sido transportado en un carro alado al cielo, luego de ser cincelado por una lengua de fuego,¹⁶ y que es la voluntad de Belo, Juno y el recién ascendido Nino que ella se retire para siempre con las vestales a fin de que su hijo ocupe el trono. La experticia actoral de Semíramis se aprecia no sólo en la facultad de imitar las distintas voces del supuesto diálogo –a fin de dar veracidad a su mentira– sino en la magistral capacidad de fabulación. Semíramis se detiene apenas un momento para solicitar el aplauso de sus espectadores externos (Zopiro y Celabo) por su excelente desempeño como actriz, ya que a los internos los ha embaucado y persuadido: “—¿Qué os parece a vosotros de lo hecho?” (II, v. 1343).

Sus cómplices experimentan perplejidad y admiración: “—¿Hay pecho igual, Celabo? Un vivo fuego / prenden en él naturaleza y arte” (II, 1088-1089), al referirse a un poder de simulación que sobrepasa toda categoría genérica. Todo este arte no basta para (di)simular la perversidad y amoralidad que rige la conducta de Semíramis: usa de unos y otros sin vacilaciones ni remordimientos (hace caer en la trampa de la sustitución a Nino para obligarlo a que se envenene él mismo) como hará con sus servidores -si la traicionan o ya no le sirven- y con los numerosos amantes que hace asesinar.

Sólo se sabrá su fundamental ambición –que no tiene nada que ver con el deseo de venganza expresado–, al cabo de seis años, cuando debe el cambio de identidades (ocultando, por supuesto, el verdadero fin de Nino) a los “varones estimados”:

¹⁴ Es dable suponer que Semíramis, criada por aves y recluida forzosamente durante largo tiempo, no tiene sólidas creencias religiosas. En LHA, el paralelismo con la condición “salvaje” del Segismundo de *La vida es sueño* es palpable.

¹⁵ Alguna versión de la leyenda sobre esta reina aclara que lo hizo porque era imposible que una mujer ocupara el trono.

¹⁶ Irónicamente, en el desenlace su cuerpo será entregado al fuego por orden de Ninias.

Ya llegó al punto *mi deseo ardiente*
de que el mundo por mí en su punto viese
una mujer heroica y ecelente,
una mujer que en guerra y paz rigiese
fuertes legiones, pueblos ordenados,
y que en todo a mil reyes ecediese. (III, vv. 1508-1513)

El ardiente deseo de poder de Semíramis se ha saciado con la *honra* que obtuvo a través de batallas y conquistas. Ahora solo pide el aplauso, como lo haría todo actor después de su representación. En un punto, se puede esperar que las atrocidades cesen, pero sólo ha variado el objeto de su deseo: es ahora su hijo Ninias lo que la perturba al extremo de no poder calcular más estrategias. La *guerra*, la mayor *contienda*, está ahora dentro del personaje, víctima de su pasión. Ha dominado y poseído todo aquello que se proponía: hombres, lealtades, territorios..., inclusive los prejuicios que en ese entonces, aún más que hoy, coartaban su autodeterminación de mujer.¹⁷ Su mismo desenfreno no es otra cosa que la equiparación de la libertad masculina en la satisfacción del goce sexual llevado, eso sí, a la sustitución frenética del objeto de placer para no relacionarse de manera afectiva con la próxima víctima sacrificial.¹⁸ El camino trazado es el de la violencia,¹⁹ único conocido por Semíramis, quien en todo pretende ser igual o más que un hombre pues, aunque habla de “pensamientos amorosos”, poco antes ha dicho claramente que tiene que *gozar* al joven y atractivo Zopiro:

Pero, mis pensamientos amorosos,
dejadme ahora en paz, mientras la guerra
de mis altos deseos valerosos
hace temblar y estremecer la tierra.
Los filos acerados, rigurosos,
que en la vaina mil años ha que encierra
mi corazón, dejad que ahora corten,
que tiempo habrá después que se reporten. (II, vv. 933-936)

Es significativo el último desafío que desata la locura de la reina: desea poseer a su hijo, tan idéntico a ella. Recordemos las palabras de Celabo y Diarco en el momento de intercambio de identidades: “ZOPIRO. Digo, Celabo, que si a Ninias vieras... / CELABO. Es encarecer eso desconcierto, / pues es milagro de Naturaleza / sus tan conformes rostros y belleza” (II, 1056-1059), al punto de que Zopiro, al ver vestido de mujer a Ninias, a pesar del “negocio tan sabido”, duda. Es decir que el deseo aberrante de Semíramis es en realidad la plasmación de su más profunda pulsión: poseerse a sí misma.²⁰ En el breve monólogo que pronuncia al iniciar su plan, revela:

[...] y aunque me veo en un abismo oscuro
yo buscaré como a salir acierte,

¹⁷ Las problemáticas del *libre albedrío* –propia de los siglos áureos– y de la igualdad de los derechos de la mujer –tan contemporánea– se unen en esta mujer que es transgresora en todos los sentidos.

¹⁸ Inferimos esto dado que Semíramis, aunque se muestra inescrupulosa y falta de afectos, se retira para no ver la muerte de Nino: “Semíramis. “[...] Yo me entro, que a un metal, a un duro canto / pueden mover aquel amor y llanto” (II, 1432-1433).

¹⁹ Coincidimos aquí con I. Arellano, quien retoma la teoría antropológica de Girard sobre la violencia.

²⁰ Caparrós Escalante (55) señala que el amor incestuoso de Semíramis hacia su hijo Ninias es una forma de narcisismo, rescatando palabras de J. G. Weiger: “El amor incestuoso es el clímax del amor propio: Semíramis se enamora de sí misma cuando, por fin, deja que Ninias se vista de hombre. Es decir, la persona que ve es el vivo retrato de lo que ella misma había personificado” (81).

placando el alma que suspira y llora
y siendo yo, como deseo, señora. (II, vv. 889-892, cursivas nuestras)

¿De quién desea ser señora? La necesidad de entablar sangrientas batallas y de avasallar víctimas no es más que la exteriorización de la formidable contienda que esconde, bajo múltiples máscaras, en su pecho (como han intuido sus secuaces); por eso el motivo del cautiverio (no olvidemos que encerró a Nino en una torre y a Ninias en un templo) la reenvía una y otra vez al sufrido durante su infancia y primera juventud: allí está el origen de su implacable deseo de poder. “[...] Ahora sacaré del yugo el cuello” (II, v. 951), aclara poco después. Para eso, ha utilizado magistralmente todas las armas dadas por su femineidad y por su arrojo de índole masculina,²¹ como si contuviera los dos sexos. La asociación con el hermafroditismo y con el monstruo de Rávena es insoslayable, lo que nos lleva al cotejo con LHA.²²

2. Horrible/divino monstruo

La reescritura calderoniana del mito²³ retoma la situación de cautiverio padecida por Semíramis en el momento en que casualmente es hallada y rescatada por Menón. Este, antes de que la joven salga de su cueva, la apostrofa así: “—Horrible *monstruo*, / que aquí encerrado has vivido, / sal a ver el sol” (Primera Parte, I, vv. 775-777). Al verla, se corrige: “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” (Primera Parte, I, vv. 778-784).

También Semíramis se dirige a la fortuna llamándola “monstruo”, configurándose una isotopía de la monstruosidad que tendrá múltiples ocurrencias.²⁴ Dicho eje –asimismo connotado por los *pellejos* a los que alude Chato (Primera Parte, II, v. 707)— continúa en el “bello monstruo”, como la llama Nino repetidamente: “prodigioso monstruo bello” (Primera Parte, II, v. 752); “hermosa / Semíramis, bello monstruo / de Asia” (Primera Parte, III, vv. 45-46). Ella es simultáneamente *horrible* y *divino monstruo*: el oxímoron –autorizado por la polivalencia del término— instala la dualidad inasible e inescrutable de Semíramis.

Como dijimos, para los espectadores del siglo XVII la asociación con el monstruo de Rávena debía ser ineludible, pues aparece también citado en el *Guzmán de Alfarache*. Se trataba

²¹ Efectivamente, en el desenlace de la III Jornada hay un macrorrelato de las hazañas bélicas de la reina como contrapunto de las atrocidades cometidas.

²² Desde ahora citaremos por la edición digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1999), realizada a partir de la *Tercera parte de Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* (Domingo García Morrás, 1664) y cotejada con la edición crítica de Francisco Ruiz Ramón (Cátedra, 1987, 67-195).

²³ Los motivos de la tradición mítica e histórica conservados son, sobre todo, el antecedente del nacimiento por una violación; el auxilio de los pájaros; sus acciones inescrupulosas que acarrear, primero, la muerte de Menón y después, la de Nino; el episodio de Semíramis, quien interrumpe su acicalamiento para incorporarse a la batalla y, al triunfar, vuelve a ocuparse de su belleza; la sustitución de Ninias aprovechándose de la extraordinaria semejanza entre madre e hijo y el final, con el desvanecimiento en el aire. Calderón incorpora el aislamiento de Semíramis en una gruta inaccesible, en la que es guardada por el anciano Tiresias (igual que Clotaldo) para preservarla de un destino nefasto ya anunciado en su nacimiento, el salvamento del rey Nino arrebatado por un caballo desbocado, las intrigas amorosas de personajes de la corte, los distintos comportamientos de los generales Friso y Licas, la pareja de graciosos Chato y Serene, el hijo del Rey de Lidia, que se presenta en la Corte primero como Arsida y luego como Lidoro; la inclusión de Irán, quien la vencerá en batalla, además de otros personajes menores (Foldi).

²⁴ Nino dirá que se halla muy mal “en el blando *monstruo* que la paz engendra” (Primera Parte, II, vv. 300-302). No es casual que el lapso en que más se usó este vocablo, aparte del XIX, sea el siglo XVII. Podía significar tanto un prodigio de la naturaleza, como un ser dotado de capacidades excepcionales o una criatura deforme que produce horror, pero también como un aviso de los dioses. Ruiz Ramón (106) habla de la *monstruosidad* de Semíramis, de la “grandeza de lo monstruoso y de lo anormal”.

de una criatura hermafrodita nacida en la ciudad italiana en 1512 que, según los exégetas de la época, llegaba “para anunciar desastres militares y turbulencias políticas” (González Alcantud y Anta Félez 403). Las circunstancias del nacimiento de Semíramis en LHA son igualmente terroríficas y están acompañadas de signos extraordinarios que evidencian una *civil guerra* en el cielo:

[...] llegó severo el infausto,
 el infeliz, el impío
 día de su parto, en tal
 horóscopo, según dijo
 Tiresias, que estaba todo
 ese globo cristalino,
 por un comunero eclipse,
 que al sol desposeerle quiso
 del imperio de los días,
 parcial, turbado y diviso,
 tanto, que entre sí lidiaron
 sobre campanas de vidrio
 las tropas de las estrellas,
 las escuadras de los signos,
 acometiéndose a rayos,
 y ensangrentándose a visos.
 En *civil guerra* los dioses
 vieron ese azul zafiro,
 en sus ejes titubeando,
 desplomado de sus quicios. (Primera Parte, I, vv.849-868)

González Alcantud y Anta Félez consignan, entre las características del monstruo de Rávena, su transexualismo,²⁵ que nosotros entenderemos como hermafroditismo o bisexualidad. Recordemos que Sirene, al ver que Semíramis salva arriesgadamente a un jinete que se despeña (que no es otro que Nino), exclama: “¿Hay tal marimacha?” (Primera Parte, II, v. 706). La actitud de la graciosa evidencia la perplejidad ante lo que se percibe como una anomalía genérica, acorde con la morbosa atención que se otorgaba en el imaginario barroco a los casos de aberración o monstruosidad biológica.²⁶

Pero los atributos que la hacen viril –osadía, capacidades de estrategia, apetito sexual– no anulan su identidad femenina, antes bien pretenden refrendarla. Desea ejecutar su libre albedrío y demostrar al mundo que es una mujer quien puede tomar las riendas, no sólo de su destino personal, sino también de una nación:

Mi albedrío, ¿es albedrío
 libre o esclavo? [...] (Primera Parte, II, vv. 125-126)
 [...]
 Aunque, si bien lo sospecho,
 la causa es que de mi pecho
 tan grande es el corazón,

²⁵ Según el *Diccionario* de la RAE (2014), *transexual* significa “perteneciente o relativo al cambio de sexo”.

²⁶ La complejidad de la identidad sexual de Semíramis daría para otro estudio. Al respecto, véanse las reflexiones de Pueyo (90) acerca del interés a fines del XVI y principios del XVII por la emergencia del hermafroditismo como nudo de una serie de preocupaciones inherentes al proceso de transición al modo de producción capitalista y que desembocarán en el nacimiento del género sexual.

que teme, no sin razón,
que el mundo le viene estrecho,
y huye de mí. (Primera Parte, II, vv. 136-141)

El segundo rasgo que permite vincular al monstruo de Rávena con la reina es su relación con el aire: posee alas y garras. Posiblemente, Calderón haya tenido en cuenta estos aspectos al nominar su tragedia combinando la omnipresencia de las palomas en la vida de Semíramis con la desmesura de sus atributos y ejercicio del poder. Este se desvanecerá en el aire, como las cenizas del cuerpo que será quemado al final de la obra.

Conclusiones: guerras melancólicas

Virués y Calderón, cada uno dentro de su tiempo, esconden el verdadero conflicto que los preocupa (los excesos del absolutismo monárquico) bajo el velo del *referente lejano*, ya que las referencias históricas contemporáneas están aparentemente ausentes de sus textos (Hermenegildo 196).

Recuperando disímiles y análogos componentes del mito de Semíramis, concluimos que esta es utilizada dramáticamente para la representación de las pasiones nocivas de la guerra: la ambición y la sed de poder, y de sus aberraciones y consecuencias: el descontrol, el odio, la venganza, la locura. En el caso de Virués, la guerra es tanto externa como interna, se da tanto en el campo de batalla como en la corte. Semíramis es la plasmación visceral de la guerra misma, con el derramamiento de sangre de innumerables víctimas, inocentes o no. También es el rostro bello y pérfido de la guerra cortesana, hecha de pactos y traiciones, enmascarada bajo la teatralidad de la simulación.

En el caso de Calderón, la representación del monstruo y toda la isotopía de la monstruosidad remiten al ejercicio del poder que –parafraseando a Hermenegildo a propósito de Virués– en LHA queda textualizado fundamentalmente a través de la figura del rey: “en todo caso se trata de la figuración de un poder degradado por medio de imágenes de la desmesura y de la hipertrofia” (Hermenegildo 397). Como consigna De la Flor, refiriéndose al estado de guerra permanente que implicó la expansión imperial como un carro del sol o carro de triunfo:

[...] desde muy poco después de esa fecha [1555], [...] aquel “carro” de la monarquía ibérica en razón de su empeño *monstruoso* y dilatado, pudo ser también visto en cuanto vehículo (militar) de un Faetonte quien, [...], se acercó demasiado a las altas esferas y que debido a eso mismo pudo iniciar su caída antes de cumplir con su desarrollo orbital. (De la Flor 28, cursiva nuestra)

Por eso, nos animamos a considerar la mirada del soldado Celabo sobre las acciones de su reina como proyección de la otra gran pasión²⁷ que emerge en ambos textos, es decir, la insondable melancolía de ambos dramaturgos acerca de los procedimientos y el destino de la monarquía hispana:

¡Oh, guerra!, ¿quién en ti esperanza pone?,
¿quién de ti fía?, ¿quién de ti no huye?,
¿quién a dejarte ya no se dispone?,
¿quién contigo sus cuentas no concluye? [...]. (LGS, II, vv. 1826-1829)

²⁷ Fernando R. De la Flor llama *pasión fría* a la melancolía que tiñe el imaginario de los siglos áureos no solo de España sino de Europa en general.

Obras citadas

- Adler, Alfred. *Understanding Human Nature*. Garden City Publishing, 1927.
- Arellano, Ignacio. “Las caras de la violencia en el Siglo de Oro. Nota preliminar.” *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, IDEA, 2013, pp. 9-21.
- Becerra Fernández, Antonio. *Transexualidad: la búsqueda de una identidad*. Díaz de Santos, 2003.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-hija-del-aire--0/>
- Caparrós Escalante, Luis. “Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La gran Semíramis* de Virués.” *Epos. Revista de Filología*, 2, 1986, pp. 49-58.
- Carreño Rodríguez, Antonio. “Libertad, destino y poder en *La hija del aire* de Calderón.” *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 51-73.
- De la Flor, Fernando R. *Era melancólica*. Marcial Pons, 2007.
- Ferrer Valls, Teresa. “*La gran Semíramis* de Virués: clés pour la lecture d’une tragédie ‘à l’espagnole’.” *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 106^o année, 4, n.º 363, 2012, pp. 33-48, http://entresiglos.uv.es/wp-content/.../Virues_-_langues_Neolatines.pdf
- Froldi, Rinaldo. “La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Edición digital a partir de *Criticón*, n.º 87-88-89, 2003, pp. 315-324.
- _____ “La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias de finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Anagrama, 1983.
- González Alcantud, José A. y José L. Anta Félez. *El aire: mitos, ritos y realidades*, Anthropos Editorial, 1999.
- González-Quevedo Alonso, Silvia. “El valenciano Virués y sus mujeres vestidas de hombre.” *Romance Notes*, vol., 23, n.º 1, 1982, pp. 87-92.
- Hermenegildo, Alfredo. “Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española.” *Segismundo*, 13, 1977, pp. 43-87.
- _____ “Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II”. *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 395-406.
- _____ “Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español.” *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, IDEA, 2013, pp. 119-128.
- Lorente, Mario Mateo. *Semíramis: la influencia de la tragedia del horror en el teatro del siglo XVII*. Universidad del País Vasco, 2015, <https://addi.ehu.es/handle/10810/21418>
- Morán, María Alma. “Metateatro, máscara y disfraz.” *Plurescentes, Artes y Letras*, año 0, n.º 1, 2011, pp. 1-12.
- Pueyo, Víctor. *Cuerpos plegables: anatomías de la excepción en España y en América Latina (siglos XVI-XVIII)*. Boydell & Brewer, 2016.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española*. Espasa, 2014.
- Rodríguez de la Flor Adánez, Fernando. “En las fronteras del ‘planeta católico’. Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, n.º 106, 2015, pp. 9-51.

- Ruiz Ramón, Francisco. "Cristóbal de Virués." *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, 1979, pp. 105-107.
- Russell, Bertrand. *Power: A New Social Analysis*. Routledge, 1938. [*El poder. Un nuevo análisis social*. Traducido por Luis Echávarri, RBA, 2010]
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducido por Montserrat Armas y Rafael-José Díaz, Akal, 2005 [1819].
- Sosa, Marcela. "La huerta de Juan Fernández de Tirso de Molina: ¿abismación de un género?" *Temas de Filosofía* 13, CEFISA, 2009, pp. 315-328.
- Virués, Cristóbal de. *La gran Semíramis: tragedia*. Editado por Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc67089>
- Weiger, John G. *Hacia la Comedia: de los valencianos a Lope*. Cupsa, 1978.