

## **'THE DAUGHTER OF THE AIR', CALDERÓN'S MASTERPIECE IMBUED WITH CLASHING VALUES**

**Andreea Iliescu**

**Lecturer, PhD, University of Craiova**

*Abstract: The Spanish Golden Age literary scholars were not very much interested in debating whether tragedy permeated or not the theatrical plays. Its existence, though, particularly echoes in the Contemporary Era consciousness. In Calderón de la Barca's 'The Daughter of the Air', the interference of goddesses in the mundane world of mortals doesn't necessarily forge the protagonist's destiny. Semiramis, the Asirian queen isn't depicted suffering, torn apart by any of these wrong choices she unceasingly makes. The playwright aims more at conveying a moralizing message (people should be punished according to their merciless deeds), and at entertaining his public than at substantiating an aesthetics of tragedy.*

*Keywords: free will, prophecies, hubris, fatal denouement.*

Lo trágico es un fenómeno turbador, complejo, y diverso. Parcialmente, escapa a una definición cierta. Rivaliza con la tragedia de la cual procede. Nos enseña tanto la grandeza del ser humano como su miseria. Convierte al héroe en un culpable y en un inocente, al mismo tiempo. Lo trágico entristece y atrae a la vez. Aristóteles pensaba que la tragedia tenía que mostrar la acción de un carácter elevado, que inspirara terror y pena. Los trágicos del clasicismo griego lograron hacer que sus personajes cayeran en la desgracia, enseñándoles, de esta manera, el sufrimiento. Para Aristóteles, la tragedia alcanza su propósito al desembocar en lo patético; tiene que proporcionar el espectáculo de la desgracia: «La experiencia trágica sólo es posible donde es posible la conciencia trágica. La tragedia confirma la existencia de un mundo imperfecto, indómito y a la vez impotente, incapaz por lo demás de soluciones posibles o definitivas. Lo trágico emana siempre de un problema insoluble. Los problemas que cuentan con soluciones apropiadas, o posibles, no desembocan en tragedias, sino en dramas; es decir, no constituyen en sí mismos un hecho trágico, o un acontecimiento del que se desprenda una concepción trágica de la vida, sino un hecho desgraciado, luctuoso, dramático, de la experiencia humana, pero no esencialmente trágico. Lo que encuentra solución o recompensa no provoca una tragedia. La tragedia se debe siempre a la *ejecución* de un error de consecuencias trascendentes.» (Maestro, 2004: 152)

Es bastante difícil delinear lo que, en lo trágico, se circunscribe al carácter humano y lo que pertenece a la divinidad. En efecto, en la tragedia griega, los humanos actúan: su acción forja la tragedia entera. Pero ellos se mueven en un mundo regido por los dioses. Por consiguiente, los actos humanos se someten a una causalidad que los supera. Lo trágico se compone, entonces, de esta ambigüedad fundamental de la acción humana que es, a la vez, asumida por el hombre y deseada por los dioses, enlazándose con un destino inexorable.

El héroe trágico se enfrenta a un mundo al que cree entender, pero al que, sin embargo, no acaba de conocer. A pesar de esto, las deidades le envían al ser humano señales y advertencias para guiarlo a lo largo de su paso por el mundo, de su compromiso con la vida terrenal. Estas interferencias divinas, a causa de una cruel ironía, no hacen más que sumergir a los seres humanos en el desengaño, por equivocarse en descifrar los mensajes divinos.

El héroe entiende demasiado tarde el destino con el que está cumpliendo. Asimila su desgracia a un desenlace fatal, a una coronación de las causas trascendentes que nunca consiguió analizar. Lo trágico del héroe estriba en el hecho de darse cuenta, demasiado tarde, del poder divino que lo ha arrastrado a tal situación sin salida. Se encuentra inmerso en lo trágico cuando se vuelve consciente de la necesidad de su destino y de los límites de la condición humana.

Con su actitud desobediente, al héroe se le obliga a cuestionar el orden divino, a instituir en el mundo organizado un desorden, cuya primera víctima es él.

El héroe que se enfrenta a los dioses acaba por incurrir en un error. Se muestra desmesurado (*hybris*), vagando por las vías de su orgullo.

Al tratar el teatro de Calderón, buscaremos analizar en qué medida nos podemos referir al drama *La hija del aire* con el término genérico de *tragedia*. La obra fue representada por primera vez en sus dos partes los días 13 y 16 de noviembre de 1653, ante los soberanos Felipe IV y Mariana de Austria: «La expresión *tragedia cristiana* refleja ante todo el deseo y el intento, por parte de una moral como la cristiana, de apropiarse de unos valores procedentes de una cultura pagana, como era la cultura griega –de la que procede el concepto genuino de teatro y de tragedia– cuyas creencias metafísicas se objetivaban en una mitología religiosa, y no en una disciplina dogmática. La cultura laica moderna y contemporánea ha desarrollado el concepto estético de tragedia con recursos comparables a los utilizados en el mundo antiguo por las culturas paganas de Grecia y Roma: la soledad del héroe trágico, la ansiedad de lo absoluto, la creación de personajes que demandan el protagonismo de una acción trascendente, héroes que se mueven siempre en el reino de lo conflictivo, y cuyos actos son difíciles de sancionar; interpretaciones que nos llevan siempre a tropezar con la realidad de una ley moral; principios éticos cuyas formas de conducta discuten los fundamentos del bien y del mal, y cuyas consecuencias se postulan a menudo más allá de nuestro terrenal mundo del hombre.» (Maestro, 2004: 166)

En torno al carácter trágico de la obra de Calderón ha surgido un complejo debate; estudiosos como Parker y Edwards defienden la viabilidad de la existencia de tal tesis: «Desde los primeros años de su producción artística, creó un universo trágico que Alexander A. Parker caracterizó por el principio de responsabilidad difusa: 'Calderón se dio cuenta [...] de que el bien y el mal no pueden ser diferenciados mediante una simple división entre lo que es justo y lo que es injusto'. Sus tragedias desarrollan los confusos perfiles de la realidad moral. Los personajes son al mismo tiempo culpables e inocentes. Se ven abocados a un mundo hostil que los lleva a conflictos difíciles de superar; pero son ellos mismos los que deciden, bien dejándose arrastrar a la catástrofe por sus errores morales, bien superando su destino con la voluntad y el espíritu de renuncia.» (Pedraza y Rodríguez, 2000: 289)

Otros, sin embargo, la consideran insostenible: « [...]Calderón no definió como tragedia ninguna obra suya. Sólo en tiempos relativamente recientes se ha definido como tal el conjunto de algunas obras que en parte pueden justificar tal definición genérica. [...] tal vez se ha dado el error inicial de confundir la riqueza conceptual y la profundidad filosófica de Calderón con lo trágico...» (Froldi, 2003: 321)

Si los siglos VI y VII no parecen haber sido un período propicio a la valoración de la tragedia por la crítica literaria, la Edad Contemporánea esgrime innumerables argumentos para rescatar el carácter trágico del teatro calderoniano: « [...] en el siglo XVII español no es posible encontrar, ni en la preceptiva ni en la literatura, una reflexión tan poderosa como la que hoy día nos proponemos a propósito de la tragedia. Nuestros interrogantes acerca de la experiencia trágica del teatro de Lope y Calderón, exigiendo para algunas de sus obras el reconocimiento de la estética de lo trágico, constituye una preocupación característica de la crítica de la Edad Contemporánea. Los comentaristas y preceptistas de los siglos XVI y XVII simplemente echaron de menos en la creación dramática española el éxito y el cultivo de formas trágicas, pero jamás se obstinaron, como hacen algunos de nuestros contemporáneos, en convertir a Lope o a Calderón en poetas trágicos singulares. El mérito de sus obras no necesitaba entonces, al contrario de lo que parece suceder para la crítica de nuestros días (no así para el espectador corriente), de la dignidad de la experiencia trágica para hacer más valiosa o distinguida la calidad y recepción de sus comedias.» (Maestro, 2004: 162)

El mito de Semíramis ha sido valorado por muchos escritores. Las circunstancias particulares del nacimiento de la futura reina, el haber sido recogida y criada por el sacerdote Tiresias, custodiador de la mujer, al amparo de una gruta, lejos de cualquier contacto con los seres humanos, el hecho de estar enterada del porqué de su encarcelamiento se convierten en pautas para la lectura del drama.

En los tres actos de la primera parte del drama, se presenta la rápida e irresistible ascensión de Semíramis, que desde la gruta subirá al trono real, sin que nada ni nadie la detenga: «Sí./Menón, aunque agradecida/a tus finezas me siento,/ningún agradecimiento/obliga a dejar perdida/toda la edad de una vida;/ que el que da al que pobre está,/y con rigor cobra, ya/no piedad, crueldad le sobra,/pues aflige cuando cobra/más que alivia cuando da./Si ya tu suerte importuna,/si ya severo tu hado/pródigos han disfrutado/lo mejor de tu fortuna,/la mía, que hoy de la cuna/sale a ver la luz del día,/la luz quiere; que sería/horror que una a otra destruya;/y si acabaste la tuya,/déjame empezar la mía.» (*La hija del aire*, I, vv.2742-2761)

La primera parte del drama terminará con la escena de la coronación de Semíramis por Nino, ensombrecida su gloria por la terrible voz de Menón, quien, vacías ya las cuencas, *sin luz*, pero interiormente iluminado por la fuerza superior que rige la acción trágica, lanza su maldición, en donde vuelve a actualizarse el oráculo: «Pero aquí mi voz se mude,/no a mi arbitrio, sino al nuevo/ espíritu que se infunde/en mi pecho, pues me obliga/no sé quién a que articule/las forzadas voces que/ni vivas, reines ni triunfes./Soberbiamente ambiciosa, /al que ahora te constituye/Reina, tú misma des muerte/y en olvido le sepultes,/siendo aqueste infausto día/universal pesadumbre/de los vivientes; y, en muestra/de que presagios lo anuncien/de cielos, astros y signos,/la gran monarquía deslustren.» (*La hija del aire*, I, vv. 3287-3303)

Lidoro, el rey de Lidia, «áspid humano de mortal envidia»<sup>1</sup>, desencadena la furia de Semíramis con la virulencia de sus acusaciones, con su atrevimiento de cuestionar el carácter moral de todos los hechos de la reina usurpadora: «En este intermedio quiso/el gran Júpiter

<sup>1</sup>Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, pág. 199

supremo/que, súbitamente, Nino/también muriese. No puedo/excusar aquí el seguir/(perdóname si te ofendo)/la voz común, que en su muerte/cómplice te hace, diciendo/que, al verte con sucesión/que asegurase el derecho/de sus estados (pues Ninias,/joven hijo del Rey muerto,/afianzaba la corona/en tus sienes), /tu soberbio/espíritu levantó/máquinas sobre los vientos,/hasta verte Reina sola:/fácil es de ti el crearlo./ [...]También de tu tiranía/es no menor argumento/el ver que teniendo un hijo/de esta Corona heredero,/y tan digno por sus partes/de ser amado, que el cielo/le dio lo mejor de ti,/pues te parece en extremo,/sin nada de lo que es alma,/ en todo de lo que es cuerpo;/pues, según dicen, la docta./Naturaleza un bosquejo/hizo tuyo en rostro, en voz,/talle y acciones, y siendo/hijo tuyo, y tu retrato,/le crías con tal despego,/que de Nínive en la fuerza,/sin el decoro y respeto/debido a quien es, le tienes,/donde de corona y cetro/tiranamente le usurpas/la majestad y el gobierno.» (*La hija del aire*, II, vv.207-224; 247-268)

La reina asiria arremete contra su enemigo ya vencido en el campo de batalla, se venga de lo que ella considera ofensas lanzadas por Lidoro, dando realce a su innata crueldad, vaticinada por los dioses: « Que yo me diese a prisión/fue tu intento; y, siendo así,/será prenderte yo a ti/debida satisfacción./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./De mi palacio al umbral/atado te he de tener,/allí has de estar, que he de ver/si me lo guardas leal/y vigilante desde hoy;/que si del can es empeño/el ser leal con su dueño,/desde aquí tu dueño soy. » (*La hija del aire*, II,vv. 587-606)

El dramaturgo desvanece cualquier duda que al lector le pueda atormentar referente a la naturaleza tiranica de Semíramis; las mismas palabras de la reina bastan para perfilar su indudable personalidad. El morbo del poder sella cualquier elección que Semíramis haga: «Ya nada miro./Quédate, pueblo, sin mí./Todos me dejad conmigo./Nadie venga: Rey tenéis,/seguidle a él. (Aparte) Un basilisco/tengo en los ojos, un áspid/en el corazón asido./¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio!/¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio!/Etna soy, llamas aborto;/volcán soy, rayos respiro.» (*La hija del aire*, II, vv. 870-880)

La vuelta al poder de Semíramis bajo la apariencia de Ninias es explotada por Calderón de la Barca magistralmente, tanto en términos dramáticos como ideológicos, mediante el tema del Doble, manipulado con gran originalidad y eficacia. Entre espectador y personaje se produce una total ruptura en el modo de percibir la acción y su sentido, pues si el primero conoce la diferencia entre Semíramis y Ninias, es decir distingue el ser y el aparecer, el rostro y la máscara, el segundo los ignora, consciente sólo de la identidad. Asimismo, tal como nos lo plantea José Antonio Maravall, « El hombre barroco [...] conoce la condición apariencial de la realidad y juega con ella. El hombre del Barroco puede pensar: 'Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia de esta vida'; conforme dice Suárez de Figueroa, 'mas acabada, quítanse las máscaras', pero de una sentencia de ese tipo, es más general y eficaz que saque una última consecuencia de acomodación, más que no de rigurosa ascesis. El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y resalta la básica contradicción de la realidad: 'toda esta vida y sus acciones y accidentes – asegura Céspedes – representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes, hoy salieron esclavos, y en un pequeño espacio, a los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos'. El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma.» (Maravall, 2007: 404)

Llevando la vestimenta de su hijo, Semíramis logra disfrutar del poder que tanto anhela, pudiendo comprobar a todos sus dotes de gobernador: «Ayer premié, y hoy castigo;/que, si ayer una ignorancia/hice, hoy no he de hacerla;/diciendo una acción tan rara/que, de lo que errare hoy,/sabré enmendarme mañana./Llevadle.» (*La hija del aire*, II, vv.2554-2561)

La invocación de Fortuna, por parte de Semíramis, remite no tanto a la existencia de una instancia superior como a los cambios impredecibles del orden habitual de las cosas: « ¡Ah, qué presto/ has acabado, Fortuna,/con mi vida y con mis hechos!» (*La hija del aire*, II, vv.3235-3237)

Acerca del conflicto entre las deidades presentes en *La hija del aire*, Rinaldo Froldi advierte que: «la lucha entre las divinidades paganas provoca una idea de rígido determinismo en el espectador y en el lector. Semíramis, si inicialmente reivindica la libertad, después – obtenida la libertad física, que no la moral – acaba siendo víctima de su desenfadada ambición y se ve sometida a un proyecto superior, externo.» (Froldi, 2003: 320)

Calderón de la Barca insiste en la falta de remordimientos de Semíramis: «En fin, Diana, has podido/más que la deidad de Venus,/pues sólo me diste vida/hasta cumplir los severos/hados que me amenazaron/con prodigios, con portentos,/a ser tirana y cruel/homicida y de soberbio/espíritu, hasta morir/despeñada de alto puesto.» (*La hija del aire*, II, vv. 3240-3249)

Ella no se siente agobiada ni por un instante por el daño que ha infligido a lo largo de su vida; más que a *su tragedia*, arraigada en el haber transcurrido gran parte de su existencia encarcelada, habría que apuntar a todas sus víctimas, esparcidas por el camino que la reina misma ha elegido recorrer para satisfacer el ansia de poder: «¿Qué es vivir? Aunque no es mucho/que ella viva, si yo muero./Mas lo poco que me queda/de vida, lograrlo pienso;/que a costa de muchas muertes,/morir bien vengada intento.» (*La hija del aire*, II, vv. 3254-3259)

Victimario de tantas almas, la reina adicta al poder se nos muestra renuente a redimir sus culpas hasta en el último momento de su vida. Los interrogantes de Semíramis agudizan la carga dramática del enfrentamiento delirante entre vida y muerte, entre pecados y castigo, entre lo que ya pasó y lo que está por suceder, entre el libre albedrío y el destino trazado por los dioses: «¿Qué quieres, Menón, de mí,/de sangre el rostro cubierto?/¿Qué quieres, Nino, el semblante/pálido y macilento? /¿Qué quieres, Ninias, que vienes/a afligirme triste y presto?» (*La hija del aire*, II, vv. 3268-3274)

El episodio de su final, advierte Rinaldo Froldi, «no es precisamente trágico, ya que está privado de una manifiesta crisis interior del personaje, último episodio de una vida equivocada, irracionalmente orgullosa, sustancialmente vana». (Froldi, 2003: 320)

Aunque la sociedad del siglo XVII está impregnada de violencia, su mera presencia en una obra de teatro no la convierte en tragedia. La percepción de las distintas formas de violencia por la sociedad de aquel tiempo, las consecuencias conllevadas por la perpetración de actos violentos, la conciencia misma de la vida se funden en el crisol del teatro, porque «Ya tiene [...] su fin propuesto, como todo género/ de poema o poesis, y éste ha sido/ imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres». (Reyes Cano, 2010: 374)

*La Hija del aire* pone de relieve la complejidad de la naturaleza humana con sus muestras de crueldad, de fiereza: « El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan, con los posibles aprovechamientos también que el dolor lleva tras sí, más o menos ocultos. En primer lugar, se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres.» (Maravall, 2007: 328)

El motivo de la violencia contra los humanos, una violencia inflingida por la misma raza humana, viene respaldado por un verso de Plauto: « [...] un verso de Plauto que durante siglos se había leído sin llamar demasiado la atención – o, en todo caso, levantando respuestas de contraria opinión-, se convierte ahora en un tópico aceptado, en un aforismo que rueda de mano en mano, porque en él encuentra expresión un vivo sentimiento de la época. Nos referimos a una frase acerca del carácter agresivo que, a consecuencia del pesimismo ya dicho, se imputa al ser humano: *homo homini lupus.*» (Maravall, 2007:329)

## BIBLIOGRAPHY

- Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009
- García Lopez, José. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1968
- Maestro, Jesús G. *El mito de la interpretación literaria*, Madrid: Iberoamericana, 2004
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Editorial Ariel, 2008
- Pedraza Jiménez, Felipe y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Editorial Edaf, 2000
- Reyes Cano, José-María. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2010

## RECURSOS WEB

- Rinaldo Frolidi, *La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón*, [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089\\_321.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_321.pdf), consultado el 9 de marzo de 2017