

## Monstruos de los abismos barrocos: melancolía, locura y violencia en *La hija del aire* de Calderón

Marcela Beatriz Sosa

ICSOH/ CIUNSa

sosamar57@gmail.com

**Fecha de recepción:** 08/03/2019

**Fecha de aceptación:** 24/05/2019

**Palabras clave:** teatro, barroco, pasiones, violencia

### Resumen

Prosiguiendo con nuestra investigación sobre el porqué de la recurrencia de la melancolía y la locura en el teatro barroco hispánico, este trabajo se propone indagar cómo se imbrican ambos con la violencia que se manifiesta en *La hija del aire* de Calderón. El texto comparte rasgos con otras tragedias, dramas y actos del dramaturgo que, en su gusto por poner en escena la violencia, es acompañado por numerosos poetas de comedias del Siglo de Oro. Esta ingente producción ya ha sido abordada en una visión de conjunto desde la perspectiva de la violencia en señeros estudios; no obstante, falta todavía un abordaje que ponga en relación los tres ejes mencionados: melancolía, locura y violencia. En aproximaciones anteriores comenzamos a pensar en una poética barroca de las pasiones, de las cuales la violencia sería la exacerbación o el corolario de su exceso. En *La hija del aire*, melancolía, locura y violencia se expresan mediante dispositivos de intensa teatralidad que provocan, ambiguamente, al mismo tiempo que una peculiar fascinación e identificación, rupturas en el ilusionismo y en el efecto catártico de la tragedia. Nos interesa observar cómo dichos procedimientos metateatrales se insertan en una retórica teatral definida por la monstruosidad de las pasiones y cómo estas se correlacionan con el imaginario y problemáticas correspondientes a la cultura española del Seiscientos: crisis de la hegemonía imperial, monarquía y poder, desengaño del mundo...

**Key words:** theatre, baroque, passions, violence

## **Abstract**

Continuing with our research on the reason of the recurrence of the melancholy and the madness in the Hispanic baroque theatre, this work proposes to investigate how both are overlapped by the violence which manifests itself in *The Daughter of the Air* by Calderón. The text shares features with other tragedies, dramas and autos of the playwright who, in his taste for putting in scene the violence, is accompanied by numerous poets of comedies of the Golden Century. This enormous production already has been approached in an overall view from the perspective of the violence in main studies; nevertheless, an approximation is absent that it puts in relation the three mentioned axes: melancholy, madness and violence. In previous approaches we have started to think about a baroque poetics of the passions, of which the violence would be the exasperation or the corollary of his excess. In *The Daughter of the Air*, melancholy, madness and violence are expressed through devices of intense theatricality that provoke, ambiguously, at the same time as a peculiar fascination and identification, breaks in the illusionism and in the cathartic effect of the tragedy. We are interested in observing how metatheatricals procedures are inserted in a theatrical rhetoric defined by the monstrosity of the passions and how they are correlated with the imaginary and problematic correspondents to the Spanish culture of 1600: crisis of the imperial hegemony, monarchy and power, disillusion of the world ...

*Al rey Nino, Semíramis famosa  
por último pidió de tantos dones  
el cetro, que tan bárbaras naciones  
redujo a paz y a sujeción forzosa.[...]*

**Lope de Vega, Soneto 187**

Prosiguiendo con nuestra investigación sobre el porqué de la recurrencia de la melancolía y la locura en el teatro barroco hispánico<sup>1</sup>, este trabajo se propone indagar cómo se imbrican ambos con la violencia que se manifiesta en *La hija del aire*<sup>2</sup> de Calderón. El epígrafe, tomado del soneto de Lope de Vega “Al rey Nino, Semíramis famosa...”, ilustra el contexto de violencia en el cual se inserta la existencia de la legendaria reina asiria, tan enaltecida en su faceta de guerrera como denigrada por sus apetitos desenfrenados, y el interés que suscitó su figura –no sólo en el teatro- en la época áurea.<sup>3</sup>

Como numerosos poetas de comedias del Siglo de Oro, Calderón demuestra en esta tragedia –y en otros textos suyos, de variedad genérica- el gusto por poner en escena la violencia. Esta ingente producción ha sido abordada desde dicha perspectiva en estudios generales como *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro* (Arellano y Martínez Berbel, 2013) y específicos como *La violencia en el teatro de Calderón* (Rodríguez Pérez y Tietz, 2014). No obstante, falta todavía un abordaje que ponga en relación los tres ejes mencionados: melancolía, locura y violencia. En trabajos anteriores comenzamos a pensar en una *poética barroca de las pasiones*, de las cuales la violencia sería la exacerbación o el corolario de su exceso. En *La hija del aire*, melancolía, locura y violencia se expresan mediante dispositivos de intensa teatralidad que provocan, ambiguamente, al mismo tiempo que una peculiar fascinación e identificación, rupturas en el ilusionismo y en el efecto catártico de la tragedia. Nos interesa observar cómo dichos procedimientos metateatrales se insertan en una retórica teatral definida por la monstruosidad<sup>4</sup> de las pasiones y cómo estas se correlacionan con el imaginario y problemáticas correspondientes a la sociedad española del Seiscientos: crisis de la hegemonía imperial, monarquía y poder, desengaño del mundo.

---

1. 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° 2373), bajo nuestra dirección.

2. Las posibles fechas de escritura de la Primera y Segunda Parte de *La hija del aire* (LHA) son 1635 y 1650, respectivamente. No abordaremos las dudas acerca de la autoría de la Segunda Parte (Hubbard Rose, 1976). La fecha de estreno es 1653 (Carreño Rodríguez, 2009). Para mostrar el renovado interés por la obra, recordamos la puesta en escena en Buenos Aires en 2004 bajo dirección de Jorge Lavelli y con Blanca Portillo en el rol protagónico.

3. *La Semíramis* de Mutio Manfredi (1593), *La gran Semíramis* (1609) de Cristóbal de Virués. Se sabe que Lope escribió una *Semíramis* porque figura en la lista de obras lopianas en *El peregrino* de 1604, pero la comedia está perdida. La controversial reina también aparece en *La corte del demonio* (1667) de Luis Vélez de Guevara. (Froldi, 2003, p.151)

4. Recordemos que la cultura barroca exhibe un notorio interés por lo monstruoso: un ejemplo paradigmático es el cuadro de Sánchez Cotán *La mujer barbuda*.

## Pasiones monstruosas, aunque frías

Antes de abocarnos a la obra, realizaremos una breve aproximación contextual y conceptual a lo que entenderemos por las mencionadas pasiones. En una línea afín de pensamiento, Álvarez Solís (2015, p.35) afirma que es necesario señalar las condiciones materiales y simbólicas que hicieron posible el imaginario peninsular, con el propósito de explicitar el tipo de sujetos, prácticas y discursos que la sociedad barroca produjo a partir de su lógica cultural. Recuerda que el castellano se constituye en lengua imperial durante el momento de esplendor cuando los intelectuales imponen una visión barroca del poder mediante metáforas, alegorías y emblemas, pero que también habría de ser el testigo de la disolución del Imperio a partir del reinado de Felipe III y de su paulatino desencanto. Se pregunta: “¿En qué consistió, cómo ocurrió y qué provocó este desánimo generalizado por las posibilidades del hombre en el mundo?” (2015, p.36) al constatar que la representación hispánica barroca es de extrema marginalidad y sufrimiento, con una aguda conciencia del mal y su imposible erradicación. Efectivamente, la época barroca es, por antonomasia, el siglo de oro de la *melancolía*.<sup>5</sup>

Es oportuno traer a colación aquí que para R. de la Flor esta última es una pasión *fría* característica de la sensibilidad barroca (2007), compuesta por una “real o imaginaria pérdida de sentido”, por una doble crisis que se instala en la subjetividad moderna, suponiendo al mismo tiempo una quiebra de la armonía entre el hombre y el mundo físico y del yo con lo metafísico (2007, p.63). “El ‘humor melancólico’ transfiere constantemente su energía negativa a todos los comportamientos y a todos los sistemas de signos, a los que contamina profundamente [...]” (2007, p.56).

Según Belén Atienza (2009), el campo semántico de la melancolía incorpora el exceso, la desmesura y el desequilibrio: es enfermedad, pasión y locura, en su faceta más oscura, aunque también puede ser genialidad y excelencia intelectual, en su faceta luminosa (2009, p.105).

Continuando con su reflexión, Álvarez Solís sostiene que la visión nihilista resultante se alimenta de una tópica esencialmente española: la locura del mundo (también concebido como un mundo *al revés*) y la resignificada imagen del *theatrum mundi*.<sup>6</sup> Es decir, que la locura está relacionada con una percepción generalizada de la fragilidad del orden civil: los hombres de la época ven a sus semejantes como sujetos en “delirio permanente” (2015, p.39). Para esta sociedad existe una arbitraria distinción entre normalidad y anormalidad. Ser loco es alejarse

---

5. Caracteriza una melancolía *interna* (proveniente de la falta y ausencia de un objeto que perdió presencia) y una *externa* (estado de ánimo que se origina en el desencanto del mundo) (Álvarez Solís, 2015, p.38).

6. R. de la Flor asocia esta conciencia de vivir una “*aetas senescens*” con la puesta en imagen y texto de asesinatos, duelos, lamentos, desesperaciones, infanticidios, parricidios, torturas, guerras y rebeliones, en fin, en lágrimas y gemidos, pero también en los gestos del furioso o el catatónico (2007, p.65).

de la norma común, es un concepto relativo a las prácticas y creencias de la mayoría. Según Cesare Ripa (cit. por Atienza, op.cit., p.5), la locura es un término general que encierra todas las alteraciones que suceden en la mente del hombre por *melancolía*, ira, dolor, temor o que viene de imperfección natural. Paralelamente, alejarse de lo normal es internarse en el territorio de lo monstruoso; recordemos que el término *monstruo* refiere, en primer término, a un ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie (RAE).<sup>7</sup>

Por otra parte –y buscando relaciones entre melancolía y locura-, observamos que en la época esta última era vista como remedio inmediato para la melancolía cortesana; ejemplo son las burlas del bufón y la figura del gracioso<sup>8</sup> en las comedias pues, como dice Atienza (op.cit., pp.1-2 y pp.10-12), un loco y un actor comparten su condición de sujetos descentrados o desdoblados.

En el caso concreto de LHA, se produce una tematización de la locura que incorpora los componentes más oscuros de la subjetividad barroca. La prueba está en la múltiple representación de la *violencia* –noción que, en principio, remite a “lo que es contrario a las leyes de la Naturaleza o las contraría” (Díaz López s/d)-, vinculada íntimamente con los otros vectores señalados, como veremos a continuación.

### De torpes tálamos, torpes túmeros

Cuando el general Menón, por azar, encuentra a la salvaje Semíramis encerrada en una gruta oculta en la maraña de un monte, esta hace un autorretrato que delata la violencia física –situación de cautiverio, condiciones de “animalidad” similares a las de Segismundo- y psicológica –privación de todo contacto con otros seres humanos<sup>9</sup>, “decreto” de culpabilidad por las desgracias que acarreará según el vaticinio- a las que ha sido sometida pero, también, la violencia sexual que está en su concepción<sup>10</sup>:

Arceta, una ninfa bella  
que en estos campos floridos  
fue consagrada a Diana

---

7. Volveremos sobre la cuestión de lo monstruoso pero remitimos a dos trabajos fundamentales para esta perspectiva de Santiesteban Oliva (2002, 2003).

8. Es insoslayable la mención del extenso trabajo de Rubiera (2005) sobre el gracioso Chato en LHA.

9. Semíramis explica que nunca ha estado en contacto con nadie, excepto con Tiresias: “Lo que de mí sé, / por lo que otro me dijo, /escucha, bizarro joven, / a quien con vergüenza miro, /porque el segundo hombre eres / que hasta hoy cara a cara he visto (...)” (PP, I, vv. 797-802). A partir de ahora citamos por la edición digital del Centro Virtual Cervantes y utilizaremos las siglas PP para Primera Parte y SP para Segunda Parte.

10. Al respecto, Santiesteban afirma que la monstruosidad de Semíramis (y de otros personajes calderonianos) proviene de una violencia generativa (2003, p.309).

en todos sus ejercicios,  
festejada de un amante,  
fue pagando con desvíos  
las finezas (...).  
Él, a este templo de Venus  
una y muchas veces vino,  
como era madre de amor,  
a rendirle sacrificios.  
Venus, del culto obligada,  
ya que quererle no hizo,  
hizo que hallarla pudiese  
en el despoblado sitio  
de este monte, donde necio  
hizo el mérito delito.  
Bajo género de amor  
debe de ser en los ritos  
suyos, que yo hasta agora ignoro,  
la *violencia*, si imagino  
que no quiso como noble  
quien como tirano quiso (...).(PP, I, vv. 803-826, cursiva nuestra)

Tiresias –quien la halló al instante de nacer- es la primera víctima de la violencia predicha pues, conscientemente, al ver que no puede impedir el cumplimiento de la profecía, se suicida arrojándose al lago<sup>11</sup>. El sacerdote autor del oráculo ha puesto al tanto a Semíramis de la violación de la que ha sido objeto su madre y en la soledad de su “tumba”, como llama a su prisión, ha llegado a inferir el alcance del hecho a partir de una suerte de “lógica” personal: “[...] pues no es victoria del alma / aquella que yo consigo / sin la voluntad de quien / no me la dé por mí mismo.” (PP, I, vv. 827-830).

El relato de Semíramis continúa reconstruyendo el violento episodio para mostrar cómo, en ese mismo momento, la ninfa –fingiendo “blanduras”- cobra su venganza contra su violador “hasta que rosas y lirios / que se hizo tálamo torpe, / torpe túmulo ella hizo”, (PP, I, vv. 842-844). Hay una autoconciencia en el personaje pues percibe en esto el anuncio de su destino sanguinario:

---

11. Güntert (2010) aclara la significación del lago Ascalón remitiendo a Pedro Mexía, quien lo identifica con el Mar Muerto, es decir, con la inmovilidad y ausencia del tiempo.

“De esta especie de bastardo amor, de amor mal nacido, / fui concepto. ¿Cuál será / mi fin, si éste es mi principio?” (PP, I, vv. 831-834)<sup>12</sup>. Asimismo, Semíramis describe el día del parto, signado de manera nefasta por un eclipse y por una guerra astral, que son nueva muestra de violencia:

(...) 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. (...) (PP, I, 856-868)

La evocación de Semíramis concluye con el infausto alumbramiento ya que, en la soledad del monte donde se refugia Arceta, rompe el vientre materno -convertida en “víbora humana”<sup>13</sup>- y cuesta la vida a su madre. Otro conflicto se suscita cuando las fieras intentan despedazar a ambas y las aves las protegen. Es decir, que la violencia y el enfrentamiento forman parte del ser de Semíramis desde el mismo nacimiento involucrando tanto a dioses -Diana y Venus en pugna<sup>14</sup>- y astros, como a la naturaleza representada por fieras y pájaros y por el vínculo entre madre e hija. La violencia que, según Girard (1983), preside la existencia humana tiene en la textualidad calderoniana su correlato en todas las esferas y elementos.

La personalidad de la joven va delineándose dentro del marco de la violencia: primero el *furor* con que se enfrenta a Tiresias (PP, I, v.14), después la determinación a quitarse la vida si Menón no la saca de su cautiverio (PP, I, vv. 980-982)<sup>15</sup>. El peligro de la violencia vuelve a aparecer cuan-

---

12. Al respecto, véase Quintero (2016, p.93), quien señala que el personaje intuye la vinculación entre los hechos mencionados y la forma que adoptará su vida posterior.

13. Es notable la coincidencia con el relato de las circunstancias del nacimiento de Segismundo que hace Basilio en *La vida es sueño* (1978).

14. Güntert (2010) señala dos planos en el texto: el de los dioses y el humano, que convierten parcialmente a Semíramis en víctima del destino, ya que Venus ha favorecido al agresor mientras que Diana defiende a la ninfa. Ambas deidades continuarán su duelo al finalizar el cautiverio de Semíramis.

15. Poco antes ha expresado que el libre albedrío -el gran tema de Calderón- le permitirá vencer a los hados, haciendo gala de una racionalidad que no mantendrá en la Segunda Parte.

do Menón, apasionado por Semíramis, la deja en una quinta para “resguardarla” mientras va a pedir autorización al rey de Nínive, Nino, para casarse con ella. Semíramis, a solas, muestra su apasionado rechazo ante lo que considera otra clase de prisión.

El eje de la violencia -y su correlato, la monstruosidad- afecta no sólo a Semíramis. También Menón, para halagar a Nino, estimará que estuvo “violento” hasta no llegar a las plantas de su rey que son su “centro” y “esfera” (PP, II, vv. 291-293) -lo cual también preanuncia la lealtad que se verá puesta en juego posteriormente- y este le contestará, justificando su presencia en el bosque de Ascalón:

Muy mal hallado se muestra  
mi corazón en el *blando*  
*monstruo* que en la paz se engendra.  
Por ser imagen la caza  
de la guerra, salgo a ella (...) (PP, II, vv. 300-304)

Pero quien será acreedora una y otra vez del calificativo de *monstruo* es Semíramis. Menón la definirá como un *monstruo divino* (PP, II, v. 525) ante Nino y poco después este, sin saber que es la misma mujer quien lo ha salvado de despeñarse, también la llama prodigioso *monstruo bello*. (PP, II, v.752)

La violencia vaticinada no se hace esperar: Nino, enloquecido de deseo, pide a Menón que olvide a Semíramis, pero el militar rechaza la propuesta despertando la faceta de tirano de aquel:

NINO: ¿No te la puedo quitar?  
MENÓN: Ya sí, señor, mas repara  
que *ésa es violencia forzosa*,  
y ésta es ruindad voluntaria.  
En quitármela tú, harás  
una tiranía; en dejarla  
yo, una infamia; y al contrario,  
tú una grandeza en no amarla,  
yo una fineza en quererla. (PP, II, vv.1154-1162, cursivas nuestras)

Efectivamente, la Jornada II finaliza con la amenaza de Nino de quebrar los ojos a Menón si este no se aleja de la muchacha. La violencia de las pasiones comienza a adquirir los tintes mons-

truosos que hicieran ejecutar a Tiresias el terrible encierro. El “bello monstruo de Asia”, como la llama Nino, muestra su altivez y su ambición, pues elige al rey, sin importarle mayormente el dolor de su antiguo prometido.<sup>16</sup>

El desenlace de LHA muestra los primeros resultados del exceso de las pasiones: la locura amorosa de Nino, quien destierra a Menón y ordena que le arranquen los ojos, y la melancolía de este, quien apela a la identificación de los espectadores -también ellos deberán derramar lágrimas de melancolía- pero provocando al mismo tiempo una ruptura mediante la mención autorreferencial al propósito de la tragedia:

Llorad, llorad la importuna  
suerte que en mí fe contemplo;  
sentid con piedad alguna,  
venid a ver un ejemplo  
del honor y la fortuna.  
El que envidia daba ayer,  
mayor lástima os dé hoy;  
muévaos a piedad el ver  
que ciego y que pobre voy  
pidiendo para comer.  
En tragedia tan esquiva  
sólo el consuelo reciba  
de lastimarnos con ella. (PP, I, vv. 933-945)

La apoteosis de Semíramis coronada por Nino, en la escena final de la Primera Parte, es opacada por la voz profética de Menón ciego, ahora transmutado en nuevo Tiresias, mientras, una vez más, la violencia desatada entre los astros anuncia futuras calamidades. El gracioso Chato, en nueva quiebra autorreferencial<sup>17</sup> que rompe el ilusionismo teatral y el efecto catártico conseguido, al menos parcialmente, con la terrible escena, se dirige al público haciéndole notar

---

16. Al respecto, hay estudios que ponen el énfasis en la ambición y el poder destructivo de la imaginación de Semíramis (vgr. Rogers, 1973), mientras que otros señalan motivaciones diferentes para el accionar de la protagonista (por ejemplo, Gilbert, 2011, 2017).

17. Por razones de espacio no nos detenemos en un segmento también autorreferencial a cargo de Menón, donde se aprecia la torsión que provocan los procedimientos metateatrales del canon barroco sobre el efecto catártico de la tragedia, alterando el “estilo antiguo”:

(...) cansado está  
el mundo de ver en farsas  
la competencia de un rey,  
de un valido y de una dama.

el desequilibrio de la protagonista: “(...) ya ven que *esta loca* / queda hecha reina (...)” (PP, I, vv. 1105-1106, cursivas nuestras).

## Conclusiones

La obra remite al modelo dramático de tragedia calderoniana regida por el mitologema de “monstruo”, con la violencia como unidad constitutiva, tanto en el plano semántico como en el formal. Semíramis es simultáneamente, como hemos visto, *divino* y *horrible* monstruo: el oxímoron<sup>18</sup> instala la dualidad inescrutable del personaje, situada entre la veneración –como digna discípula de Venus– y la execración.

Conjeturamos que para los espectadores del siglo XVII la asociación de esta con el monstruo de Rávena debía ser ineludible, pues aparece también citado en el *Guzmán de Alfarache*. Se trataba 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 (1999, p.403) consignan como primer rasgo del monstruo de Rávena, su transexualismo, que nosotros consideramos hermafroditismo o bisexualidad. Recordemos que Sirene, al ver que Semíramis salva a Nino haciendo caer a su caballo, exclama: “-¿Hay tal mari-macha?” (PP, II, v. 706). La actitud de la graciosa evidencia la perplejidad ante lo que se percibe como una anomalía genérica, es decir, como una monstruosidad.

Al respecto, Santiesteban recalca, a propósito de Segismundo, lo que también es válido para Semíramis: “(...) al estar entre dos mundos, entre dos géneros, lo convierten a uno en monstruo, tanto para unos como para otros: no se es ni hombre ni bestia, sino un ser híbrido” (2002, p.326).

---

Saquemos hoy del antiguo  
estilo aquesta ignorancia,  
y en el empeño primero  
a luz los afectos 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 agora no haga  
pasos tantas veces vistos (...). (PP, II, vv. 992-1008)

18. G. Chiappini, cit. por Güntert (2010, 13) coincide con nosotros en que Semíramis es un oxímoron.

Los atributos que hacen viril a la reina –osadía, habilidades de estrategia, apetito sensual<sup>19</sup>-, no anulan su identidad femenina; antes bien, mediante ellos Semíramis pretende refrendarla. Desea ejecutar su libre albedrío<sup>20</sup> y demostrar al mundo que es una mujer quien puede tomar las riendas, no sólo de su destino personal, sino también de una nación.

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<sup>21</sup> en la vida de Semíramis con la desmesura de sus atributos y ejercicio del poder. Este se desvanecerá en el aire, como reconoce con su último aliento la protagonista al ser traspasada por numerosas flechas en la batalla con Lidoro.

Empleando similares estrategias que Virués<sup>22</sup> (Hermenegildo, 2003, p.196), Calderón oculta el verdadero conflicto que le preocupa bajo el velo del *referente lejano*: los excesos del absolutismo monárquico. La representación del monstruo y toda la isotopía de la monstruosidad remiten al ejercicio del poder que queda textualizado fundamentalmente a través del híbrido *rey/reina*. Realmente no importa si es un hombre o una mujer el que detenta el mando o si reúne atributos de ambos géneros: “en todo caso se trata de la figuración de un poder degradado por medio de imágenes de la desmesura y de la hipertrofia” (2003, p.397). Como afirma Santiesteban (2002), los monstruos en LHA no son accesorios, intervienen en una composición fuertemente entretejida. El laberinto en el que está confinada Semíramis, igual que otros monstruos, es *exterior* –la gruta- e *interior* –el entramado interno del aparato psíquico (2002, p.325)-, como reconoce la protagonista al abandonar su prisión: “¡Adiós, / tenebroso centro mío!” (PP, I, vv. 1004-1005).

LHA es una respuesta posible al problema de la monstruosidad humana (y de la humanidad monstruosa) que fue una preocupación constante en Calderón<sup>23</sup>, quien en un grupo de comedias relacionó figuras de poder con la tiranía y la violencia. Reutilizó dramáticamente el mito-historia de la reina asiria para representar el exceso y el descontrol de las pasiones en quienes gobiernan (Nino, Semíramis) y para mostrar cómo sus quimeras derivan en locura o melancolía. Hay una vívida lección de carácter prospectivo sobre el melancólico ocaso de un

19. Si bien Calderón morigeró la lujuria legendariamente atribuida a Semíramis, en la Segunda Parte el personaje da muestras de su carácter enamorado y de conductas arbitrarias motivadas por los celos.

20. En la Primera Parte, la protagonista se plantea: “Mi albedrío, ¿es albedrío / libre o esclavo?” (PP, II, vv. 125-126) “(...) 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.” (PP, II, vv. 136-141).

21. La propia Semíramis explica el origen de su nombre y la relación con las aves: “(...) y como en la lengua siria, / quien dijo pájaro, dijo / Semíramis, este nombre / me puso, por haber sido / hija del aire y las aves / que son los tutores míos.” (PP, I, vv. 959-964).

22. *La gran Semíramis*. Realizamos una comparación entre ambas comedias en Sosa (2018).

23. Aparte de *La vida es sueño* (1635), hay que mencionar *El monstruo de los jardines* (1674).

imperio en el delirio de la soberbia e “invicta” Semíramis -aquella que se jactaba de que su albedrío habría de vencer al destino-, cuando aterradoras visiones de sus víctimas<sup>24</sup> la atormentan en el momento de su muerte:

¿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?  
(...)  
Yo no te saqué los ojos,  
yo no te di aquel veneno,  
yo, si el Reino te quité,  
ya te restituyo el Reino.  
Dejadme, no me aflijáis:  
vengados estáis, pues muero,  
pedazos del corazón  
arrancándome del pecho. (SP, III, vv. 3268-3283)

## Bibliografía

- Álvarez Solís, Á. O. (2015). *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el Barroco*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- Arellano, I.; Martínez Berbel, J. A. (eds.) (2013). *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*. Nueva York, Estados Unidos: IDEA.
- Atienza, B. (2009) *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Nueva York, Estados Unidos: Rodopi.
- Calderón de la Barca, P. (1978) *La vida es sueño*. Ed. de Augusto Cortina. Madrid, España: Espasa-Calpe.---- (1999) “La hija del aire” en *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-hija-del-aire--0/> (recuperado el 02/05/18)
- Carreño Rodríguez, A. (2009) “Libertad, destino y poder en *La hija del aire* de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 2 (51-73). Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Díaz López, Lucas y otros (s/d) “Recursos”, *Cuaderno de Materiales (Filosofía y Ciencias Sociales)*. URL: <http://www.filosofia.net/materiales/recursos.htm> (recuperado el 09/07/18)

---

24. El soliloquio de Semíramis recuerda la famosa escena shakespeariana en la que Banquo se “aparece” como espectro a Macbeth en un banquete.

- Froldi, R. (2003) "La gran comedia de *La hija del aire*", en Manfred Tietz (ed.): *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos (145-161)*. Vol. I, Stuttgart, Alemania: Franz Steiner Verlag.
- Gilbert, F. (2011). "Para un reexamen de la noción de ambición en la Primera Parte de *La hija del aire* de Calderón (1653)", en Fred de Armas (ed.): *Simposio internacional: Calderón en un nuevo milenio* (305-331). Chicago, Estados Unidos: Iberoamericana-Vervuert.
- (2017). "Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la Primera Parte de *La hija del aire* de Calderón", *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4 (p.1-40). URL: [www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/28](http://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/28) (recuperado el 01/08/18)
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, España: Anagrama.
- González Alcantud, J. A.; Anta Félez, J. L. (1999) *El aire: mitos, ritos y realidades*. Barcelona, España: Anthropos.
- Güntert, G. (2010). "Primera y segunda parte de 'La hija del aire': significación y coherencia interna", en J. G. Maestro: *Teatro y Siglo de Oro: homenaje a Maria Grazia Profeti* (177-200). Vigo, España: Editorial Academia del Hispanismo.
- Hermenegildo, Alfredo (2003). "Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II", *Criticón*, 87-88-89 (395-406). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089\\_401.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088-089_401.pdf) (recuperado el 18/07/18)
- Hubbard Rose, C. (1976). "Who Wrote the Segunda parte of *La hija del aire*", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 54, fasc. 3, Langues et Littératures (797-822). URL: [https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1976\\_num\\_54\\_3\\_3109](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1976_num_54_3_3109) (recuperado el 20/07/18)
- Quintero, M. C. (2016). "Transgendered Tyranny en *La hija del aire*" *Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia* (91-121). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona, España: José de Olañeta.
- Rodríguez Pérez, Y.; Tietz, M. (eds.) (2014). *La violencia en el teatro de Calderón*. Vigo, España: Academia del Hispanismo.
- Rogers, D. (1973). "La imaginación de Semíramis", en *Hans Flasche: Segundo Coloquio Anglogermano. Hamburgo 1970* (171-179). Berlín: Walter de Gruyter.
- Rubiera, J. (2005). "Función cómica y funciones dramáticas del gracioso" en *La hija del aire*, en Luciano García Lorenzo (coord.): *La construcción de un personaje: el gracioso* (225-250). Madrid, España: Fundamentos.
- Santiesteban Oliva, H. (2002). "El monstruo y su importancia", en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000* (321-334). Kassel: Reichenberger.
- (2003) "Paralelismos monstruosos calderonianos: Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines*", en Aurelio González y otros (eds.): *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación* (305-315). México: UNAM/AITENSO.
- Sosa M. (2018) "Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón", en *XXVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, 31 de julio al 3 de agosto de 2018. Buenos Aires, Argentina: GETEA-UBA.