

DE LA TRAGEDIA RENACENTISTA A LA TRAGEDIA BARROCA: LAS *SEMÍRAMIS* DE VIRUÉS Y CALDERÓN

RICARDO SERRANO DEZA
Université du Québec à Trois-Rivières

La hija del aire, puesta en escena en noviembre de 1653 y escrita muy probablemente pocos años antes, representa un eslabón significativo en la cuesta que lleva a Calderón tanto a una búsqueda del espectáculo total de la ópera, como a abundar en la historia legendaria antigua o lejana y en los temas mitológicos. Lo mismo que el viejo Aristóteles, el viejo Calderón se vuelve cada vez más amigo de los mitos.¹

Este lento deslizamiento ha sido a menudo tildado de mistificación y de huida de la realidad en el caso de Calderón, no así en el de su contemporáneo Velázquez que, en *La fragua de Vulcano*, *Los borrachos* y tantos otros de sus cuadros, compartió con nuestro dramaturgo el experimento de la puesta en juego del mundo mitológico.

¿Por qué el mito? ¿Qué ventajas expresivas podían ofrecer las peripecias matrimoniales de Venus, las pasiones de Baco..., todo ese esquema a la vez lejano y todavía descodificable? Primero, la ventaja de la libertad del decir sin decir, el salvoconducto para ir más allá de la pegajosa norma del pensar permitido y cotidiano sin transgredirlo (aparentemente). Después, la ventaja de lo posible sobre lo inmediato real, jugar con todas las combinaciones imaginarias del tablero, aquello mismo que decía Aristóteles en el capítulo 9 de la *Poética* (la poesía es más filosofía que la historia) y que justifica varias de sus alusiones al mito como sabiduría. Por último, la ventaja de decirse a sí mismo en la distancia del juego, el hacer del propio teatro un objeto (¿es necesario recordar aquí de

¹ Es en efecto curioso que el padre de la lógica se vuelva al final de su vida hacia los cuentos, no tanto quizá por el peso de los años como por la intuición de que en el fondo de la estructura lógica de nuestra razón —esa razón universal de la que habla el Brocense—, en el fondo de la relación de implicación y del principio de no contradicción late una estructura temporal, narrativa, mítica, a menudo unida al juego y a la ceremonia. Más que contenidos, los mitos y los cuentos son formas, urdimbres primeras de lo decible escritas en clave de tiempo.

nuevo a Velázquez y a sus *Meninas*?), un pliegue de reflexión que hace del teatro un objeto de búsqueda metódica.

La hija del aire de Calderón, en el gozne de su última época de creación, explota a fondo estas ventajas. Estamos ante un intento radical de rehacer y de mostrar el teatro, de volver a sus fuentes, como en el siglo XX van a intentarlo Peter Brook o Jerzy Grotowski, sobre las huellas de Antonin Artaud y las más borradas pero todavía evidentes de Friedrich Nietzsche. No en vano fue posible en el Madrid de aquellos épicos 60 un montaje de Grotowski, al mismo tiempo revolucionario y respetuosamente calderoniano, de *El príncipe constante*.

Situado ahí el último teatro calderoniano, sería posible sostener la hipótesis de que su imponente maquinaria recubre apenas la búsqueda de un teatro, más que desnudo, desollado. Un teatro radical que pone en juego un número limitadísimo de elementos, y básicamente uno: el espejo. Un espejo que es imagen, que es doble pues y que, en su autoconciencia de serlo, es reiteración y reflexión de sí mismo.

Alfredo Hermenegildo en su artículo de 1982 sobre las *Semíramis* de Virués y Calderón² señala esa presencia del teatro que refleja el teatro en la obra calderoniana:

Menón invoca el teatro como referente textual...:

[...] cansado esta
el mundo de ver en farsas
la competencia de un Rey,
de un valido y de una dama (I, 2, vv. 2006-2009).

En el caso del teatro viruesiano (*La gran Semíramis*, fechable alrededor de 1570), el exceso de su horror barre todo vestigio de verosimilitud convencional en las transiciones temporales y psicológicas. Esta huida de lo verosímil, cargada de ironía, es uno de los principales mecanismos (además de los parlamentos de Prólogo y Tragedia) con los que ese teatro se ve y se muestra a sí mismo como tal. El artificio deja, no obstante, algún agujero de intenso humanismo que ventila otras jerigonzas como las de la gloria militar. Véase la descripción de la guerra del parlamento de Zopiro de la jornada primera, curiosamente una victoria para su campo:

² Alfredo Hermenegildo, "La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, 1981). Anejos de la revista *Segismundo*, 6 (1982), pp. 897-911.

¡Qué lástima era ver las damas bellas
 tratadas por mil bárbaros soldados
 tan rigurosa, tan violentamente!
 ¡Qué compasión el grito de los niños...³

Una descripción que se nos ha pegado en la memoria al último libro de Arturo Pérez-Reverte, *Territorio comanche*,⁴ una visión alucinante de la guerra de Bosnia.

Pero volvamos al teatro en el teatro. Francisco Ruiz Ramón, en la introducción a su edición de la obra calderoniana,⁵ pone de relieve por su parte, otro mecanismo de vuelta del teatro sobre sí mismo: la larga serie de “asimetrías de información” generadoras de tensión dramática.

La utilización calderoniana de esta comunicación asimétrica está a menudo cargada de un valor de anticipación casi “oracular”. Señalemos algunos de esos casos.

Ante todo, el desencuentro del “diálogo en un solo sentido” entre Menón y Semíramis prisionera, donde las palabras de ésta, que no oye las de Menón, asumen el significado del destino. Un diálogo entre la pareja de graciosos sufre poco después la misma transformación, mostrada primero y desmontada *a posteriori* en palabras de Chato. Un tercer caso de importancia central es el de la doble “representación vigilada” del desamor por parte de Semíramis y de Menón por cuanto pone de relieve el hecho de que el conjunto de estos procedimientos se inscriben profundamente en la familia de fenómenos del teatro en el teatro.

Siguiendo una vez más la asimetría de información (el espectador está en este caso al corriente de la maquinación), la concepción especular del teatro a que hemos hecho alusión culmina en la teatralísima suplantación de personalidad de Ninias por Semíramis.

La amplitud de estos procedimientos, su arraigamiento en la obra, pone de manifiesto el entrecruzamiento del mensaje de ida “esto es la representación de la historia de la reina Semíramis” (documento) con un mensaje de vuelta “esto es juego, teatro” (ceremonia), y a veces también con el tercer mensaje de una risa que roza la locura shakespeareana.

La obra representa pues la historia de una reina cruel, situada en el tiempo

³ Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis*, en Eduardo Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*. RAE, Biblioteca selecta de clásicos españoles, Madrid, s. f., 2ª serie, vol. I, 2ª col., p. 34.

⁴ Arturo Pérez-Reverte, *Territorio comanche*. Ollero & Ramos, Madrid, 1994.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire* (ed. Francisco Ruiz Ramón). Cátedra, Madrid, 1987.

lejano y casi primigenio de la civilización asirio-babilónica. Pero una de las constantes del teatro áureo es la composición fuertemente anacrónica de este primer referente histórico con un segundo referente contemporáneo que implanta en él las formas culturales ligadas a la producción del mensaje.

Estas formas culturales han sido a menudo formuladas en términos de “categorías sociales”, de “sociedad dominante” o de “sistema de valores”. Sin embargo, las categorías sociodramáticas de la obra calderoniana que nos ocupa (sin ser en ello excepcional) son más comparables con las figuras de la baraja que con las clases socioeconómicas de la España del siglo XVII. El “segundo referente”, el coetáneo a la producción del mensaje, es sobre todo simbólico, teatral.

Esta afirmación no carece de implicaciones en relación con la posibilidad de una trascendencia teológica en el universo de la obra: al difuso paganismo del referente histórico se añade el tiempo cerrado y circular del referente teatral.

Esa circularidad teatral de la que hablamos —la misma de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, el eterno retorno de Nietzsche— no es simplemente la circunstancia externa de una ceremonia repetible, por el contrario, forma parte constitutiva de su dinámica, porque el destino trágico de Semíramis está ahí ya desde el principio, es conocido por el público y anticipado numerosas veces en la obra, es al mismo tiempo pasado y futuro en la dinámica de recepción.⁶ Semíramis es inmortal, pero es inmortal en esa circularidad, donde, si hubo un principio, ya no hay fin, ni salida, ni perdón, ni castigo, ni Dios. Ve efectivamente justo Menéndez Pelayo, una vez más, en las serias reticencias que desde sus propios principios mantiene ante la obra.

⁶ Marc Vitse —*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990 (particularmente el tercer capítulo, donde trata la temporalidad del teatro y la clasificación de los géneros teatrales)— hace una reflexión sobre la estructura temporal del teatro áureo que consideramos fundamental, aunque no termina de sacar todas sus consecuencias en función de una caracterización de la tragedia. La pregunta, cuya respuesta queda todavía pendiente, vendría a centrarse en el grado de libertad del héroe trágico: ¿se trata de una persona libre o más bien de un autómatas determinado? Esta pregunta no es la que puede plantearse en algunos pocos casos acerca de las *variaciones significativas* de los textos. Se trata más bien de saber si el *universo lógico* donde los personajes viven está impregnado de libertad, de saber cuál es la concepción que los personajes (o el mismo universo) se hacen de sí mismos: ¿son conscientes de vivir en nuestro mundo o más bien en las tablas del teatro?, ¿deciden hacer lo que hacen o tienen que hacerlo?, ¿saben —dicen— que su tiempo está ya escrito en la memoria de un actor, en los pliegos de un poeta, en la copia de un director?, ¿saben que viven también en otros mundos —otros textos, otras memorias— de los que éste es una *repetición* circular? Las preguntas vienen a ser ésas y otra más: ¿cuáles son las marcas que, en tanto que analistas, pueden inducirnos de manera no ambigua a dar una u otra respuesta a las preguntas anteriores?

La aplicación de esta óptica a la obra deja abiertas numerosas preguntas: ¿no es consustancial al héroe el concepto de libertad y el de ética?, ¿cómo es posible un héroe malvado?, ¿no es el camino del héroe una lucha de superación del mal? Intentaremos encaminarnos hacia su respuesta guiados inicialmente por las reflexiones de Paul Ricoeur.⁷

Hay una pregunta que representa el sustrato de las anteriores y es ¿de dónde viene el mal?, ese mal frente al que la acción del héroe puede adquirir un sentido ético, aunque sea tan sólo el del intento de la aventura incierta y problemática.

Paul Ricoeur niega la universalidad de los esquemas de ruptura del orden inicial y elabora una tipología de cuatro grandes modelos narrativo-dramáticos, a tres de los cuales nos referiremos a continuación:

1) El primero de ellos nos devuelve directamente al referente histórico de los textos considerados, pues es la epopeya asirio-babilónica del dios Marduc, un dios que muere y renace. Se trata de un drama de la creación, donde el origen del mal coincide con el origen de las cosas, y consiste en el “caos” contra el cual ha de luchar el acto creador del dios. En él se identifica la salvación con la misma creación.

En tanto que eco y paralelo del drama de la creación, en este universo se puede hablar de una verdadera teología del poder, cargada de un fuerte aspecto vengativo: la relación rey-enemigo constituye la relación política por excelencia. El enemigo se identifica con los poderes adversos que ya venció una vez el dios, es un residuo del mal original.

Aquí se produce precisamente una de las diferencias clave entre las dos obras consideradas: mientras que Calderón recoge ese eje rey-enemigo, Virués lo desplaza a la forma rey-vasallo y lo pluraliza además hablando a menudo de “príncipes” o “tiranos”.

2) El segundo modelo es el de la tragedia griega, donde el héroe es culpable sin haber cometido culpa. Este universo plantea una paradoja semejante a la de gracia y libertad, pero en negativo. Se trata de una trascendencia hostil, de un “dios malo” frente al que la lucha del héroe genera *fobos* (ante su aplastamiento final) y compasión de un hombre aplastado por los dioses.

Y eso se repite dentro de la misma ceremonia teatral como técnica de comunicación (toda tragedia es radicalmente teatro dentro del teatro): todo eso es algo que pasó, que es ya puro texto culturalmente codificado y, sin embargo, el espectador sigue esperando la novedad del acontecimiento. En ese momento

⁷ Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*. Éditions Mouton, Paris, 1960 (ed. española, Taurus, 1969).

el héroe es aplastado.

3) El tercer modelo de Ricoeur es el de la caída del hombre, autor del mal: un episodio irracional dentro de la creación acabada y perfecta de cuño cristiano. Este tercer modelo de la caída puede componerse con el de la tragedia y apuntar así a un mal que ya estaba allí en el propio cometimiento del mal, una presencia del otro, de la serpiente: el otro polo del mal humano, el diablo.

De alguna manera, la opción entre estos tres grandes modelos estaba abierta para Calderón al trazar su Semíramis. De la epopeya asirio-babilónica, parece importar sobre todo elementos de contenido. La estructura fundamental del diseño corresponde básicamente al modelo de la circular tragedia griega: Semíramis es culpable sin serlo, algo o alguien comete su pecado. En cuanto al diseño de Virués, las recargadas tintas del comportamiento de la heroína parecen apuntar más al modelo de la caída. Su concepción además está más pegada al terreno: “aquí una bomba, aquí un muerto, aquí un hijo de la gran puta” que diría Pérez-Reverte en el libro mencionado.⁸ Al terreno, y a la conciencia de la constancia de la barbarie.

Podemos ahora replantearnos las preguntas formuladas más arriba. ¿No es consustancial al héroe el concepto de libertad y el de ética? ¿Cómo es posible un héroe malvado?⁹

Semíramis es sin duda una heroína cruel y malvada, pero tiene la crueldad lúcida¹⁰ de la aceptación de la necesidad que pesa sobre ella en la dinámica de la tragedia. El carácter heroico, autofundante de Semíramis se basa precisamente en la fusión que realiza entre su propia índole y su destino, en su “amor fati”. Semíramis puede así olvidarse del peso de la muerte, atreverse a ser plenamente. De ahí viene sobre todo su indudable grandeza.¹¹

Semíramis, personaje de tragedia, no es libre pero decide actuar como si lo fuera. Ésa es la luz ética de su acción: no fundamentada, no ejemplar, pero sí plenamente asumida en su aventura desesperada.

Recordemos una vez más que en la horrenda ironía de Virués y, sobre todo, en la cerrada circularidad calderoniana —perfectamente griega y

⁸ *Op. cit.*, p. 96.

⁹ Nietzsche se plantea a menudo esta misma pregunta: “¿Cómo la fealdad y el desorden, es decir, el contenido del mito trágico, pueden engendrar un goce estético?” (traducimos de una versión francesa de *El nacimiento de la tragedia*, sobre el mito trágico. Éditions Gonthier, Paris, 1964, cap. 24).

¹⁰ Tomanos prestada la expresión a Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris, 1978, IV, Lettres sur la cruauté, première lettre, p. 98.

¹¹ Reconozcamos aquí nuestra deuda a una asidua lectura de Fernando Savater y a una más puntual de su libro *El contenido de la felicidad*. El País/Aguilar, Madrid, 1994, cuyo capítulo “El héroe como proyecto moral” ilumina pertinentemente nuestra problemática.

perfectamente trágica— Semíramis vive en un universo teatral, en una “moira”, es decir, fuera del habitáculo del “ethos”. Ese universo puede ser objeto de lecturas éticas pero no es sujeto de ellas.

Esa viene a ser la lección ética extraíble de los textos considerados: el tiempo de la tragedia puede ser común a la narración mítica sobre el origen (la entrada “explicativa” en el círculo del tiempo), o a las vidas ejemplares (la panoplia de bucles extratemporales de los modelos éticos), pero la tragedia les añade¹² un componente ceremonial y los limpia de toda entelequia explicativa o moral, es un juego en estado puro donde la locura e incluso la maldad pueden volverse reveladoras en su sinsentido.

¹² Porque pretendemos que la tragedia es precisamente eso, un *añadido*, una vuelta sobre un tiempo ya codificado, anterior. En este proceso el tiempo contado, larvado por la muerte como todo tiempo decible lo está, se libera de ella de una curiosa manera: repitiéndola circularmente.