

SÁTIRA Y SUBVERSIÓN EN EL TEATRO DESDE TORRES NAHARRO HASTA CALDERÓN

SATIRE AND SUBVERSION IN THEATER FROM TORRES NAHARRO TO CALDERÓN

Enrica Cancelliere
Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Via delle Scienze-Edificio 12
90128 Palermo
ITALIA
enricacancelliere3@gmail.com

Resumen. El artículo revisa una serie de obras dramáticas claves desde Torres Naharro a Calderón, examinando cómo ponen en cuestión no solo los géneros teatrales sino también los códigos sociales de la vida cotidiana, leyes e instituciones, la autoridad política y religiosa y sus axiomas, iniciando lo que se puede llamar posmodernidad del teatro barroco, con la subversión de los lenguajes codificados. Se analiza este proceso evolutivo hacia una posmodernidad que dramatiza la disgregación de la realidad histórica y de su recorrido teológico escatológico, según una nueva *Weltanschauung* que llega hasta el siglo xx, a través de distintas obras de Torres Naharro, Lope, Tirso y Calderón, que culmina el proceso en piezas como *La vida es sueño*, donde el conflicto padre-hijo en su lucha generacional connota la rebelión alegórica y simbólica frente a las Instituciones de la Monarquía y al papel del mismo Rey.

Palabras clave. Sátira; protesta; subversión; evolución teatral; Torres Naharro; Lope de Vega; Tirso de Molina; Calderón de la Barca.

Abstract. This article reviews some key dramatic works from Torres Naharro to Calderón, examining how these works call into question not only theatrical genres but also the social codes of daily life, laws and institutions, political and religious authority and its axioms, beginning what which can be called postmodernism of baroque theater, with the subversion of coded languages. This evolutionary process towards a postmodernity that dramatizes the disintegration of historical reality and its eschatological theological way is analyzed, according to a new *Weltanschauung* that reaches up to the 20th century, through different works by Torres Naharro,

Lope, Tirso and Calderón. This process culminates in pieces such as *La vida es sueño*, where the father-son conflict in their generational struggle connotes the allegorical and symbolic rebellion against the Institutions of the Monarchy and the role of the King himself.

Keywords. Satire; protest; subversion; theatrical evolution; Torres Naharro; Lope de Vega; Tirso de Molina; Calderón de la Barca.

A comienzos de los Siglos de Oro los papeles se distinguen para representar en los escenarios, de manera verosímil, quejas y descontentos de los personajes de las clases sociales humildes y serviles en perenne conflicto con los nobles, o las intrigas y burlas satíricas de los criados y lacayos cómplices de las trampas de sus amos.

Sin embargo, cuando a lo largo de dos siglos este proyecto de verosimilitud llega a su acmé, la dramaturgia y los cánones teatrales desempeñan la función de Significantes de una complejidad de Significados que ponen en cuestión no solo los géneros teatrales sino también los códigos sociales: la vida cotidiana, sus costumbres, leyes e instituciones, la conducta de quienes representan la suprema autoridad política y religiosa y sus axiomas categóricos, es decir, el orden racional y transcendental, en el tiempo y en el espacio, de todo el Universo.

Se inicia así, la que podemos llamar posmodernidad del teatro barroco, puesto que el significante teatral se hace metalenguaje, o sea, evocación y subversión de todos los lenguajes codificados: pues, la intriga y la irrisión sarcástica de los lacayos, y luego la protesta como lucha de clase de los labradores, culminarán en un heroísmo nihilista que niega la visión escatológica y salvífica de la Historia humana y universal.

En las obras dramáticas de Torres Naharro los preceptos de realismo y de verosimilitud se ofrecen en los nuevos cánones de su práctica escénica. De hecho, la prolongada estancia del dramaturgo en Roma y Nápoles, en las Cortes italianas, laicas y eclesiásticas, fue una ocasión para conocer no solo la comedia humanística en boga en las Academias y en las Cortes de los aristócratas, sino también las normas de la comedia de Plauto, cuyos personajes eran lacayos intrigantes y codiciosos, cortesanas, rufianes, alcahuetes, soldados fanfarrones, leguleyos sentenciosos y grandilocuentes.

De hecho, las Academias de los *Rozzi* y la de los *Intronati* en la primera mitad del siglo XVI representaban comedias en la Corte Pontifi-

cia en un escenario donde actuaban comediantes propios de un *milieu* rústico y grosero.

En la *Comedia Seraphina*¹ (1517), sátira anticlerical corroborada por el uso del latín macarrónico que hacen un fraile y un criado, probablemente aparezca por primera vez el papel del gracioso. En esta comedia, mientras que el criado Linicio ayuda a su dueño Florestano a realizar sus intrigas amorosas, el sentencioso fraile ermitaño Teodoro, en presencia de un público eclesiástico, se expresa en un retórico latín con afables palabras que evocan el rito litúrgico de una oración a la Virgen María, mientras pudiera aludir, de modo blasfemo, a las penas de la infeliz Serafina:

TEODORO *Mulier plena doloris,
verba tua luctu plena
te dicunt affectam pena,
causa maximi amoris;
sentencia tui clamoris
excitat vulnera mea
que renovantur in ea
propter legis amatoris* (vv. 793-800, Jornada Segunda).

En la *Comedia Soldadesca*², quizás representada en la Corte Pontificia, la sátira del poder laico y eclesiástico aparece ya en el *Introito y Argumento*, donde declama un humilde pastor que no cesa de lanzar dardos sarcásticos y mordaces a un público laico y eclesiástico de «bovarrones» y también al papa:

Bovarrones,
que cégais con presunciones
y bívís todos ascuras,
que Dios reparte sus dones
por todas las creaturas (vv. 40-43, *Introito y Argumento*).

Por provar,
ora os quiero preguntar:
¿quién duerme más satisfecho,
yo de noche en un pajar
o el Papa en su rico lecho? (vv. 55-59, *Introito y Argumento*).

¹ Torres Naharro, *Comedia Seraphina*, en *Obra Completa*, pp. 161-233.

² Torres Naharro, *Comedia Soldadesca*, en *Obra Completa*, pp. 293-336.

En la *Comedia Tinellaria*³ un grupo de criados y oficiales, intrigan tes, ladrones y ruines, ridiculizan las conspiraciones y maquinaciones de la aristocracia pontificia y de sus prelados. Ya en la mitad del siglo xvi, personajes plebeyos, propios de un auténtico *milieu* popular se encuentran en los *Pasos* de Lope de Rueda. Este modelo de farsa se funda en la comedia humanística de Plauto y Terencio, mientras que el uso del diálogo entre el criado insolente y bobo y un dueño fanfarrón y jactancioso, que a veces termina lanzándose con su matapecados contra su lacayo, podría revelar contactos de Lope de Rueda con los comediantes de la *Comedia del Arte*, que viajaban por España⁴. Todo este patrimonio escénico va a confluir en el teatro de Lope de Vega a través de papeles codificados: en particular los del señor y del gracioso.

En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1608-1612) son los lacayos, Leonardo, malvado y ruin, y Luján, sagaz instigador de perversión, los que se hacen cómplices del Comendador, subrayándole, con sarcástica mofa, la perversa colaboración como revancha social. En definitiva, es el mismo Luján el que realiza una ilícita incursión en el cuarto de la honrada Casilda.

COMENDADOR ¿Has mirado bien la casa?

LUJÁN Y, ¡cómo si la miré!
hasta el aposento entré
del sol que tu pecho abrasa
(vv. 275-278, Acto Segundo).

Sin embargo, el orgullo nacional y el tema de la honra, en el *Peribáñez* van más allá de la cuestión amo-criado. En esa dirección Peribáñez encarna un labrador honesto y cristiano viejo que expresa la protesta de todos los labradores honrados, empeñados en lograr una justicia enfrentada con la despótica y tiránica aristocracia feudal. Ahora los protagonistas son los campesinos, artesanos, comerciantes, laboriosos trabajadores que producen riqueza para el país, quienes despliegan la protesta en defensa de sus propios derechos sociales y morales. Este tema vuelve a representarse en *El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega, luego en la homónima comedia Calderón plantea el tema social de la lucha de los labradores como protesta en contra de la aristocracia feu-

³ Torres, Naharro, *Comedia Tinellaria*, en *Obra Completa*, pp. 339-410.

⁴ Sobre este tema ver Cancelliere, 1986.

dal y del orden militar que administran de forma despótica y abusiva. Comenta Morón Arroyo: «Lo que Crespo hace como excepción en Zalamea de la Serena, será el camino de la historia de los derechos del hombre en la edad moderna»⁵.

Lope de Vega, pues, construye sus comedias según el criterio dramático de lo verosímil histórico y político, que hereda de la *Poética* de Aristóteles y que después, aclara en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁶. En su tratado Lope demuestra que el texto dramático es una metáfora compleja, puesto que su función no es la de representar lo verdadero empírico sino un «deber ser» ejemplar, sobre el cual se funda la síntesis ética, es decir, la que muda la «verdad cotidiana» en lo verosímil como fundamento de la metáfora poética y dramática.

En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* la protesta contra el poder por injustos abusos se manifiesta según propósitos distintos: el criado, astuto y descarado, acepta ser cómplice de las perversas intrigas de su señor, pero con sarcástica irrisión se toma su venganza; en cambio, el labrador, cristiano viejo, hombre leal, se rebela para reivindicar una Sociedad y un Gobierno garante del honor suyo y de su pueblo, y el derecho de vivir en una Sociedad gobernada por Instituciones rectas y justas. Esta Sociedad recta y justa, cuyo garante es el Rey, representa el orden cósmico de los cielos.

El monólogo de Peribáñez en presencia del Rey es el retrato de un hombre leal, respetuoso de las Instituciones que garantizan y tutelan los derechos de su pueblo.

Luego será el Rey, admirado por la fuerza del carácter y de la rectitud moral del labrador, quien sentencia:

REY	¡Cosa extraña! ¡Que un labrador tan humilde estime tanto su fama! ¡Vive Dios, que no es razón matarle! Yo le hago gracia de la vida... Mas, ¿qué digo? Esto justicia se llama (vv. 1020-1026, Acto Tercero).
-----	--

⁵ Morón Arroyo, 1982, p. 64.

⁶ Sobre este tema ver Cancelliere, 2006, pp. 35-56.

El modelo de esta Sociedad y de sus conflictos parece anticipar *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904) de Max Weber⁷, es decir, una evolución que, según la predicación de Calvino, proyecta la dialéctica idealista y romántica siervo-amo en la modernidad de un contexto social dinámico y productivo, y no en la ilusión de una absoluta igualdad social como fin escatológico de la Historia humana. La predicación calvinista se propagó por toda Suiza y Alemania; sin embargo, en la primera mitad del siglo XVII la misión de Calvino provocó la rebelión de Flandes contra el dominio de la casa de Austria. Esta subversión y sus finalidades instauran y apoyan un sistema liberal y progresista con respecto al desarrollo económico y a la condición de las clases sociales. En España, gracias sobre todo a quien actúa según la justicia, pues el Rey, el sistema político-social va evolucionando en el respeto de valores éticos y sociales: el trabajo, la producción y, por consiguiente, una riqueza honesta.

En *El mejor alcalde, el rey*⁸ de Lope de Vega es el Monarca quien hace justicia a Sancho, humilde villano, por la violencia del malvado Don Tello contra su casta prometida. La tajante sentencia del rey restaura la fe en las Instituciones del Estado:

REY	Da, Tello, a Elvira la mano, para que pagues la ofensa con ser su esposo; y después que te corten la cabeza, podrá casarse con Sancho, con la mitad de tu hacienda en dote. Y vos, Feliciana, seréis dama de la Reina, en tanto que os do marido conforme a vuestra nobleza.
PELAYO	¡Bravo Rey! (vv. 2395-2405, Acto Tercero).

Aquí, pues, Lope pone en evidencia su autonomía artística:

[...] la ideología nacional y popular del teatro del corral que intenta alimentar una recíproca solidaridad entre el rey y el pueblo, ejerce una

⁷ Manejo la edición *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1945).

⁸ Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, p. 158.

función primaria, hasta de tipo anti-aristocrático [...]. El muy celebrado «popularismo» de Lope [...] es desde luego el fundamento de una ideología que habría continuado a ser hegemónica aunque los destinos de España y de sus clases medias hubiesen emprendido otro camino; la ideología según la cual el pueblo que trabaja y produce se convierte en el depositario de los tres valores en que se funda toda la sociedad española: el honor, la religión y la lealtad al rey⁹.

A partir de la protesta individual, la rebelión se va desarrollando de manera colectiva, puesto que en la metáfora dramática del “deber ser” se basa el destino de todo un pueblo.

En *Fuente Ovejuna*¹⁰, Laurencia, honrada joven violada por el noble Fernán Gómez, en su vehemente invectiva insulta a todos los hombres por ser bellacos, maricones, hasta exclamar:

LAURENCIA Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
[...]
¡Vive Dios, que he de trazar
que solas mujeres cobren
la honra, de estos tiranos,
la sangre, de estos traidores!
(vv. 1668-1669, 1774-1777, Acto Tercero).

A las crueles torturas que a todo el pueblo infinge el Juez enviado por el Rey para descubrir quiénes han matado al Comendador, la respuesta es unánime: «Fuente Ovejuna lo hizo». Luego, será el Rey quien restablece la justicia y los justos derechos de las Instituciones nacionales, puesto que fue todo el pueblo de Fuente Ovejuna a levantarse en contra del infame y malvado Comendador, dando inicio a una lucha de todo un pueblo de labradores en contra del tiránico sistema feudal.

De hecho, el curso de la Historia y el gobierno de las Instituciones pasan por un período de crisis: el absolutismo fomenta los injustos abusos de los nobles feudatarios y traiciona las esperanzas de las clases trabajadoras y productivas, puesto que la protesta política como lucha de clase va apagándose en la resignación.

⁹ Cancelliere, 2006, p. 47.

¹⁰ Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 2019.

La modernidad que había caracterizado el teatro de Torres Naharro y de Lope de Vega, evoluciona hacia una posmodernidad que connota una distinta *Weltanschauung* de la protesta, puesto que ahora dramatiza la disgregación de la realidad histórica y de su recorrido teológico escatológico, es decir, cuestiona el supuesto orden racional de todo el universo, hasta prever para la humanidad un abismo ineluctable. Este concepto de «posmodernidad» caracteriza la «edad barroca»: imaginación y representación de aquel Caos de la complejidad que interpreta la Política, las Ciencias y todas las Artes según una nueva *Weltanschauung* que llega hasta el siglo xx.

A partir de Tirso de Molina el *plot* dramático se basa en la crítica de los fundamentos sociales, éticos y culturales: la Fe, en *Marta la piadosa*¹¹, comedia de enredo; la ambigüedad del ser humano gracias al disfraz varonil en *Don Gil de las calzas verdes*; la compleja intriga que se desarrolla sin respeto a los cánones literarios en *El vergonzoso en Palacio*; y en fin la realidad histórica contaminada por leyendas y cuentos de invención en *La República al revés*. De manera particular en esta comedia la visión de la Historia es el escenario donde el que debiera representar el modelo de justicia de una Nación actúa como un tirano déspota y opresor: aquí el Imperator Costantino que lleva a su reino a precipitarse en un profundo Caos. Sobre este tema Ignacio Arellano ofrece una exhaustiva interpretación:

Costantino concentra los peores defectos que pueden degradar al rey: vano y soberbio, desafiador del poder divino, lujurioso, mal hijo, de crueldad extrema (llega a ordenar el asesinato de su madre) observador de su gusto como única ley, y hereje contamina su república con sus malas pasiones: todo el reino se degrada con el abuso y la tiranía de este emperador nefasto¹².

En *El burlador de Sevilla*¹³ Don Juan, por su inclinación a la violencia y a un libre comportamiento libidinoso y anárquico, es el héroe negativo, que protesta contra todo el sistema social, político y cultural.

¹¹ Tirso de Molina, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1988.

¹² Arellano, 1995, pp. 363-364.

¹³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Es-
pasa Calpe, 2003.

En el *plot* de la comedia las libertinas burlas de Don Juan ultrajan con mordaz irrisión a personajes que connotan los cánones literarios y teatrales: la comedia cortesana, la duquesa Isabela; la égloga pescatoria, Tisbea, «Yo, de cuantas el mar, / pies de jazmín y rosa...»; la tragedia, doña Ana; la comedia bucólica, Aminta. La celebración litúrgica de la Eucaristía que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, encarna el canon dramático del Auto Sacramental, en la escena del convite en la capilla, se vuelve en la comida rancia y tóxica del sacrílego banquete macabro; y además, en el Auto, el Santo o el Ángel intervienen de manera salvífica, mientras que el simulacro de Don Gonzalo representa el Ángel vengador y justiciero que arrastra a su asesino Don Juan en la nada del Infierno. En fin, las burlas mordaces y sarcásticas de Don Juan generan el Caos en la Instituciones del Reino y ultrajan el orden cósmico que se refleja en la tierra.

La figura de Catalinón en el papel del gracioso no se representa como artífice de intrigas y burlas sino como crítico irónico de su amo, protagonista de acciones libertinas y lujuriosas. Comenta, pues, Ignacio Arellano: «Al papel de confidente, ayudante y contraste que la economía dramática de la comedia del Siglo de Oro impone a la figura del gracioso, se suma en Catalinón el específico de consejero moral»¹⁴.

Más tarde se abre un nuevo escenario en el cual predomina la controversia antimonárquica y anticonstitucional de Calderón el cual, gracias a la primacía metafórica de la poesía elabora la visión de un Cosmos que se precipita en el abismo, y la filosofía de una existencia humana ilusoria y nihilista.

Sin embargo, es necesario considerar que el escenario histórico de España a lo largo del siglo XVII atraviesa un periodo de crisis: absolutismo monárquico y desconfianza de los labradores a causa del excesivo poder de los aristócratas feudales. Según García Cárcel «El arbitrio político constituyó en la práctica una escuela *realista* que desplazó la ética a un lugar secundario»¹⁵.

A causa de esta nueva complejidad social del sistema solo una titánica y anárquica rebelión y protesta individual puede llegar a representarse en el escenario, gracias al poder significante de la poesía, como agresión a las Instituciones de la Nación y de la Monarquía. Y

¹⁴ Arellano, «Introducción» a *El burlador de Sevilla*, p. 47.

¹⁵ García Cárcel, 2003, p. 311.

a pesar de que estas Instituciones deberían representar el orden del Cosmos y su armonía transcendental, según una visión escatológica de la existencia humana, es ahora cuando la fuerza de la poesía llega a connotar la caótica y violenta protesta destructora del orden cósmico a través de la representación del sueño, de la locura, de una desenfrenada libertad, o sea de una visión desengañada de la vida.

La nada gongorina es en Calderón teatro universal, perspectiva nihilista de la escena de la existencia humana.

La representación de la protesta en la posmodernidad barroca culmina, de hecho, en *La vida es sueño*¹⁶ de Calderón, donde el conflicto padre-hijo en su lucha generacional connota la rebelión alegórica y simbólica frente a las Instituciones de la Monarquía y al papel del mismo Rey.

Víctimas de una condición existencial que los ha privado de sus derechos humanos e institucionales, son Rosaura y Segismundo que se rebelan con ira violenta contra quienes deberían garantizarlos. Ya al principio, Rosaura, a la grupa del violento hipogrifo, se precipita del monte hasta una obscura gruta: es la mujer que quiere volver a Polonia para vengarse del padre que la había abandonado y de su infiel novio que la engañó. Su disfraz varonil es signo de su rebelión y de su deseo de venganza, forma ideal del platonismo como perspectiva existencial. En una oscura caverna yace en cadenas Segismundo, el héroe negativo, el monstruo que a causa de su índole violenta podría llegar al parricidio y a la destrucción del Reino y del orden cósmico que el Reino representa. El antro donde alumbría una «breve luz», que «hace más tenebrosa» la oscura caverna, se ofrece como alegoría del pensamiento humano, de sus límites, por tanto, de su búsqueda de la verdad por tentativas y errores; o sea, la caverna platónica y sus valores filosóficos y sapienciales.

Posteriormente, Segismundo, trasladado a la Corte dormido por el efecto de una pócima, al despertarse se encuentra con el rey Basilio, su padre, y de pronto, enfurecido lo acusa violentamente por las inhumanas y abyectas injusticias que le había infligido desde su nacimiento, como déspota de su libre albedrío, usurpador del derecho de vivir, cruel verdugo que lo ha criado como una fiera; en fin, tirano por haberle negado su derecho como heredero del reino.

¹⁶ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1991.

Basilio, airado, lo insulta y lo amenaza cruelmente, atribuyendo su infiusto destino a la decisión de los cielos.

El docto Rey, que se proclama públicamente como experto en las ciencias que interpretan los signos del Universo, se hace cómplice de los Cielos, cuyo veredicto confirma:

BASILIO Bárbaro eres y atrevido,
 cumplió su palabra el cielo;
 y así, para él mismo apelo,
 soberbio desvanecido (vv. 1520-1523, Jornada Segunda).

Al final, Basilio abandona a Segismundo insinuándole otra vez que quizá está soñando.

En consecuencia, el héroe, asumida una visión existencial totalmente opuesta a la concepción escatológica de la historia humana y universal propia de la Escolástica, manifiesta su idea patrística y posmoderna de la existencia:

SEGISMUNDO Y en el mundo en conclusión,
 todos sueñan lo que son,
 aunque ninguno lo entiende
 (vv. 2175-2177, Jornada Segunda).

Sin embargo, a causa de la violenta protesta de Segismundo en contra de su Rey y padre y de todo el Cosmos, la complicidad entre los cielos y la función regia amenaza precipitarse en el Caos.

En fin, es interesante señalar la figura del gracioso Clarín: testigo, a veces, contra su voluntad, filósofo desencantado, víctima sacrificadora pero inocente. Comenta Ciriacó Morón Arroyo: «Pero los graciosos de Calderón ofrecen con frecuencia un paralelismo cómico a la situación trágica del protagonista o un paralelo trágico con respecto a la comedia de los señores. Este es el papel de Clarín en *La vida es sueño*¹⁷.

Mientras el ejército del Rey y el de Segismundo se enfrentan en batalla, Clarín intenta ponerse en salvo. Sin embargo, en Calderón la desigualdad social se hace ineluctable destino.

¹⁷ Morón Arroyo, «Introducción» a *La vida es sueño*, p. 36.

CLARÍN Soy un hombre desdichado,
que por quererme guardar
de la muerte, la busqué (vv. 3075-3077, Jornada Tercera).

En *La hija del aire*¹⁸, Semíramis es la heroína negativa; un monstruo de la naturaleza por su hermosura ferina y su loca y desenfrenada ambición de poder. Chato, compañero de Semíramis en su perverso viaje de la gruta al trono real, es el gracioso que desde el principio se burla con descarado cinismo de su dueña, con alusión no solo a su aspecto salvaje sino también a su desenfrenada libido del poder. Su mordaz irrisión, propia del gracioso, revela un disgusto violento que insulta a quien traiciona su papel social e institucional, antes como su ama y luego como su Reina. Por ejemplo, a Menón que con afán está buscando por varios sitios a Semíramis, Chato responde con un mordaz y maligno calambur, aludiendo a la lujuriosa libido de su cuerpo que se ofrece por pocas viles monedas:

MENÓN ¿Sabes dónde
Semíramis está?

CHATO Pienso...
¡seis maravedís!, no sé
dónde (vv. 1846-1847, Jornada Segunda, Primera Parte).

Esta cínica y descarada mofa es el síntoma del enojo de un criado en contra de quien viola los principios básicos de un honrado respeto social y de una Reina que gobierna a su pueblo de forma despótica y tiránica.

Los descarados escarnios de Chato como «crítico comentador» se ofrecen a veces en la forma del *Aparte*: una voz interior que desahoga su rabioso disgusto al ver aquella salvaje mujer llegar a la Corte como futura reina, cruel y tiránica.

CHATO [*Aparte*.] ¿Quién no dirá que mi ama
siempre trujo aquel adorno?
Pues yo me acuerdo de cuando
eran pellejos de un lobo.
Pero como esas pellejas
vemos hoy cubiertas de oro
(vv. 2276-2281, Primera Parte).

¹⁸ Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

Con esta voz interior alternan las protestas en voz alta. Comenta Ruiz Ramón:

Ante lo que a los ojos, de los vasallos, ignorantes de la sustitución del hijo por la madre, aparece como una cadena de arbitrarios y desmesurados abusos del poder, todos, menos Chato, callan y aceptan. Solo el *gracioso*, «viejo y pobre», según le describe Ninia, se atreve a levantar la voz y a protestar, haciendo uso de su licencia de bufón para decir la verdad¹⁹.

Las burlas irrespetuosas que con cínica irrisión Chato lanza a su señora, y luego a la reina, muestran, pues, el odio y desprecio en contra de quien deshonra los derechos de su pueblo y del gobierno que representa.

Proclamada reina, la ambiciosa Semíramis erige, en arrogante contraposición vertical respecto a la tenebrosa gruta, la ciudad símbolo de su soberbia y lascivia: Babilonia.

En la batalla campal, que ensangrienta todo el mundo y los elementos del Cosmos, Semíramis moribunda, con el pecho traspasado por cien flechas, en un alucinante delirio ve en secuencia los fantasmas de las víctimas de sus crímenes. En su última representación en disfraz varonil, heroico y erótico, del andrógino platónico, se muestra en el semblante de su hijo Ninias al cual ha renegado su maternidad y al pueblo ha negado su legítimo príncipe.

Semíramis, jamás hubiera podido renunciar a su loco sueño existencial, y jamás llegará a contemplarlo según una perspectiva transcendental. De hecho, su destino ya está inscrito en la raíz de su nombre: «Hija fui del aire, ya / hoy en él me desvanezco» (vv. 3284-3285, Jornada Tercera, Segunda Parte).

Al final, los victoriosos generales, Licas, Lidoro, Lisias y el mismo Ninias, irrumpen en el Palacio real, devastado e inundado de sangre, con el fin de reinstaurar la armonía del Cosmos.

Sin embargo, ninguno jamás llegará a saber cómo los hombres puedan llegar a este fin, aún menos que este fin pueda hacerse realidad «en el tiempo de los tiempos».

En la base de esta interrogación total y angustiosa que es del teatro y del público, la representación que ya ha llegado a su fin, se queda suspendida.

¹⁹ Ruiz Ramón, «Introducción» a *La hija del aire*, p. 42.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1991.
- CANCELLIERE, Enrica, *Lope de Rueda. I Pasos*, introduzione, traduzione e note a cura di Enrica Cancelliere, Roma, Bulzoni Editore, 1986.
- CANCELLIERE, Enrica, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», *Anuario de Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 35-56.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.
- TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1990.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Ayala, Madrid, Castalia, 1979.
- TIRSO DE MOLINA, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1988.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedia Seraphina*, en *Obra Completa*, ed. y pról. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros, 1994, pp. 159-234.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedia Soldadesca*, en *Obra Completa*, ed. y pról. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros, 1994, pp. 291-336.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedia Timellaria*, en *Obra Completa*, ed. y pról. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros, 1994, pp. 337-410.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra Completa*, ed. y pról. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros, 1994.
- VEGA, Lope de, *El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1990.
- VEGA, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, ed. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 2019.
- VEGA, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1969.

VEGA, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1979.

WEBER, Max, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, a cura di Ernesto Sestan e Piero Burresi, Roma, Ed. Leonardo, 1945.