

**DOS PERSONAJES DESTRUIDOS POR LA AMBICIÓN:
*MACBETH Y LA HIJA DEL AIRE***

**TWO CHARACTERS DESTROYED BY AMBITION:
*MACBETH AND LA HIJA DEL AIRE***

M^a MERCEDES GUIRAO SILVENTE
merceguisil@hotmail.com

Fecha de recepción: 15-07-2019
Fecha de aceptación: 27-01-2020

RESUMEN

Este artículo compara a dos personajes trágicos destruidos por el poder: al célebre Macbeth de William Shakespeare y a la poco conocida Semíramis (*La hija del aire*) de Pedro Calderón de la Barca. El proceso de ascenso y caída de estos dos usurpadores, permite comprobar las numerosas conexiones entre los dos geniales dramaturgos, a través de aspectos como la oposición destino/libertad, la concepción del mundo como teatro y la fabricación de máscaras – que hace imposible distinguir el ser de la apariencia –, la crítica al juego de la política y, sobre todo, el escepticismo irónico con el que tanto Shakespeare como Calderón contemplan la vida.

PALABRAS CLAVE: Macbeth; Semíramis; fatalidad; tragedia; poder

ABSTRACT

This article compares two tragic characters destroyed by power: William Shakespeare's famous Macbeth and Pedro Calderón de la Barca's little-known Semíramis (*La hija del aire*). The process of ascent and fall of these two usurpers, allows us to verify the numerous connections between the two brilliant playwrights: the opposition fate/freedom, the conception of the world as theatre and the creation of masks – which makes essence and

appearance indistinguishable –, the criticism of the game of politics and, especially, the ironic scepticism with which, both Shakespeare and Calderón, contemplate life.

KEYWORDS: Macbeth; Semíramis; fate; tragedy; power

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Mientras Shakespeare ha sido ensalzado como un autor genial y su celebridad ha rebasado todos los límites temporales y espaciales, la dramaturgia de Calderón, que fuera tan elogiada por los románticos alemanes,¹ no ha tenido tanto éxito y ha sido injustamente menospreciada en España durante muchos años, siendo *La hija del aire* uno de los dramas que más ha acusado este olvido. Es tópica, como recuerda Adrián J. Sáez al repasar el estado de la cuestión, la contraposición entre los profundos retratos psicológicos de Shakespeare y los más superficiales y mecánicos de Calderón (2013: 417). Los estudios comparativos de los últimos veinte años, han demostrado, en cambio, las similitudes de ambos dramaturgos en cuanto a la concepción de sus personajes:

Calderón y Shakespeare coinciden en la antropología y sociología desde la cual caracterizan y valoran a sus personajes y su respectivo papel en la sociedad. La razón es que los dos escritores se basan con profesional exactitud en la antropología escolástica y en la poética de Aristóteles, popularizada en toda Europa por los comentaristas italianos durante la segunda mitad del XVI. Los dos comparten el trasfondo escolástico sobre la naturaleza humana, las potencias del alma, los actos humanos producto de la decisión libre y los dos utilizan recursos teológicos para sus dramas (MORÓN ARROYO, 2002: 571).

Asimismo, en la enriquecedora relación con Shakespeare, se ha reivindicado la capacidad reflexiva de Calderón, frente a las opiniones que le achacaban la falta de libre pensamiento y la defensa de la ideología monárquico-nobiliaria de los Austrias y el Concilio de Trento (REGALADO, 2000: 52-70). Ninguno de los dos dramaturgos busca la mera propaganda política en sus dramas sobre el poder, sino que ambos se interrogan sobre los resortes que mueven a los poderosos y nos descubren siempre un mundo complejo y engañoso, donde es difícil distinguir el bien y el mal y donde nuestros aciertos y fracasos dependen más de las elecciones que hagamos que de nuestro propio destino. De esta forma, la aparición en estas obras de estrategias meta-teatrales que complican la recepción de las mismas, al difuminar los límites entre ficción y realidad y proporcionar varios prismas para su distinción, ofrecen un importante punto de encuentro entre ambos autores. William Egginton estima que las mismas prácticas que ponen en evidencia esa ruptura de la frontera entre realidad y ficción en el teatro barroco son, precisamente, las que permiten su delimitación:

In other words, the experience of space as being structured by a series of frames distinguishing the real from the imaginary, actors from characters, and spectators from those being watched in-

¹ Ignacio Arellano (2001: 125) recuerda que Goethe lamentaba que Shakespeare no hubiera podido conocer a Calderón, pues «el autor de Hamlet podría haber aprendido del español».

vokes the ineradicable suspicion that one's own lived reality might, at any time, be the object of, and therefore exist for, the gazes of others. It conjures the disorienting sensation that one's ownmost self might perhaps be no more than a character manufactured for the benefit of others (2003: 79-80).

La tensión entre lo individual y lo social que se manifiesta por medio del juego meta-teatral es fundamental en *Macbeth* y en *La hija del aire*. Shakespeare y Calderón ahondan en la individualidad de unos personajes contradictorios, a los que nos es imposible censurar totalmente, a pesar de su crueldad, pues luchan, como muchos de nosotros, por conseguir y conservar algo que, paradójicamente, acaba en la nada, en la destrucción. El poder tiene para ellos dos caras: constituye la gloria que colma sus deseos, pero lleva en el reverso la locura y la muerte. Ellos mismos descubren el engaño en el que han estado sumidos y mueren conscientes de ser «a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more» (*Macbeth*, V. v.24-26). Su sueño dura lo que la obra que han representado. Aunque al final de estas tragedias se restituya el orden roto y todo parezca volver a una necesaria calma con la desaparición de dos usurpadores que han atentado contra una dinastía y contra una sociedad entera, superponiendo su voluntad al bien común, al espectador siempre le queda cierto sentimiento de perplejidad por la empatía con estos dos malvados; la certera sensación de que, tanto en el teatro como en el mundo, nada es tan sencillo como parece.

2. DOS TRAGEDIAS DEL PODER ENTRE EL SER Y LA APARIENCIA

Macbeth, obra de madurez que Shakespeare escribió en 1606 para celebrar la estirpe de Jacobo I Estuardo, descendiente de Banquo y gran amante de la política y la brujería (KERMODE, 2016: 178-179), ofrece una peculiaridad con respecto a otros dramas del poder del teatro renacentista, al explorar otra faceta del usurpador (BREGAZZI, 1999: 138). Inspirada, principalmente, en las *Crónicas de Holinshed*, su protagonista no es un mero «machiavel», sino un hombre válido y capaz de promoción en un principio, pero al que sus prisas por conseguir el poder, junto con una serie de factores externos (las Brujas, Lady Macbeth), le incitan a transgredir el código que él mismo suscribe, desatando una oscura y violenta ambición, que rebasa los límites de la razón y lo envuelve en una profunda enajenación mental. Tampoco es el típico héroe-villano que se regodea en su maldad, sino que «Macbeth sufre intensamente de saber que hace el mal y que tiene que seguir haciendo cosas cada vez peores» (BLOOM, 2005: 603). Su culpa no acaba, en cambio, en arrepentimiento (MARTÍ, 2012: 309). El personaje rechaza la redención y se precipita conscientemente hacia el mal y la muerte.

La hija del aire, escrita por Calderón entre 1635 y 1650 y estrenada en el Palacio Real de Madrid ante Felipe IV en 1653 (RUIZ RAMÓN, 2002: 49-50), toma de la fabulosa leyenda de Semíramis, ya tratada por Cristóbal de Virués, numerosos elementos, como su prodigiosa y extraña belleza, su ambición y sus hazañas militares. Y rechaza otros, como su erotismo o el amor incestuoso por su hijo (FROLDI, 2003: 319), al que suplanta vilmente en el trono de Babilonia, convirtiendo a la reina en un personaje genuinamente trágico, víctima de la mítica lucha entre Venus y Diana y, sobre todo, de su propia libertad. Serrano Deza expresa su complejidad en los siguientes términos:

El carácter heroico, autofundante de Semíramis se basa precisamente en la fusión que hace 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 (1996:73).

Frente a los prejuicios que han oscurecido el estudio de la heroína calderoniana, Françoise Gilbert ha defendido que, en la primera parte de la obra, Semíramis no se deja llevar por la ambición, sino por un legítimo «anhelo de homenaje» (2017: 8) y que es capaz de «vencerse» cuando se lo propone: «voy a ser racional / ya que hasta aquí bruto he sido» (ibid: 5). En nombre de esa preciada libertad y de su comprensible búsqueda de gloria se enfrenta a dos hombres poderosos (Menón y Nino), que quieren someterla desde unos intereses profundamente egoístas y machistas, adquiriendo un claro carácter heroico. El inconformismo y el ansia de mayores triunfos la hacen entrar, sin embargo, en un lento y complejo proceso de deshumanización muy similar al de Macbeth, que la conducirá al mismo abismo de locura y muerte. La satisfacción de haber conseguido su sueño se sobrepone en Semíramis a cualquier atisbo de remordimiento; si bien esa mitomanía no es menos destructiva que la seducción por el mal del tirano inglés. Frente a la debilidad depresiva de Macbeth (que lo hace estar en un horrible infierno mucho antes de que acabe la obra), la seguridad de Semíramis acaba en un desengaño no menos contundente y demoledor; pues cae, sin esperarlo, desde un pedestal mucho más alto.

En ambas tragedias se hace muy difícil saber lo que hay de auténtico o de falso en el comportamiento de los poderosos: la realidad de su gestión y lo que éstos pretenden vender a sus ciudadanos. Los dos usurpadores se mueven en la ambigua frontera entre el ser y la apariencia, que complica su caracterización psicológica, en relación con el tópico del «mundo como teatro», que José Antonio Maravall señalara como fundamental en la concepción desengañada del Barroco. Según este autor, cada ser humano actúa según su papel, prueba de lo transitorio del rol asignado a cada uno y su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Pero, sobre todo, muestra «su condición aparential, nunca sustancial» (1986: 320), pues aquello que se aparenta ser en la vida no afecta al interior de la persona, sino sólo a la superficie y con frecuencia está en contradicción con el ser y el valer profundos de cada uno. La metáfora del vestido utilizada, por ejemplo, cuando Banquo, viendo la rapidez con la que se cumplen los augurios de las brujas, piensa de su amigo: «New honours come upon him./ Like our strange garments, cleave not to their mould,/ But with the aid of use»(I. III. 145-147)². Y, por supuesto, el disfraz, tan importante en *La hija del aire* por el tema del doble; son motivos teatrales eficaces para demostrar el juego entre la realidad y la apariencia, entre el rostro y la máscara de los personajes. Muy significativas son, en este sentido, las palabras que Semíramis, haciéndose pasar por Ninias, dedica al perplejo Lisías:

*Y, así, si piensas que soy
quien piensas, Lisías, te engañas,
porque ya no soy quien piensas,
sino otra deidad más alta.*

² Se cita por la edición de Manuel Ángel Conejero (1992).

(II, 3, 2578-2581)³

Esto nos lleva a la sensación del mundo al revés, caótico y engañoso, que oculta bajo una apariencia falsa la realidad de las cosas y que ya anuncian las Brujas en la primera escena de *Macbeth* con ese enigmático «fair is foul, and foul is fair» (I.I.9). Esa afirmación invierte todos los valores éticos y estéticos y da origen a toda una serie de antítesis y sentimientos contradictorios. El mismo héroe dirá enseguida que jamás ha visto un día tan hermoso y tan cruel al mismo tiempo. La dulzura de esas predicciones sobrenaturales de gloria y poder de las Brujas, que embaucan su espíritu, y los elogios y recompensas terrenas por su valor que le llegan de Duncan, se mezclan en su imaginación con el negro pensamiento de un crimen injusto y horrible. Y, de igual forma, Calderón construye su obra en base a la naturaleza híbrida de la protagonista, un bello monstruo, una «víbora humana», que esconde bajo su extraña hermosura una intensa crueldad destructora o que, pese a su débil constitución femenina, es capaz de luchar con el coraje del más valiente guerrero; reflejo de la oposición entre la sensualidad de Venus y la castidad de Diana, como fuerzas antagónicas que mueven el mundo.

Pero en las dos obras, además de confundirse el bien con el mal, lo hermoso y lo cruel, se utilizan todos los medios posibles para que esa confusión se consolide. Así, en el Acto IV de *Macbeth*, Malcolm, el rey legítimo que debe devolver el equilibrio y la estabilidad a Escocia, engaña a Macduff y nos engaña a los espectadores, haciéndose pasar por un rey malvado cubierto de los más horribles vicios. Este personaje no parece mejor que Macbeth y Shakespeare juega aquí con nosotros de la misma manera que Calderón lo hará al comenzar la segunda parte de *La hija del aire*, donde se nos dan dos versiones distintas sobre lo sucedido en el tiempo transcurrido entre las dos partes de la obra: muerte de Nino, victorias de Semíramis y fundación de Babilonia, reclusión de Ninias. Tanto Lidoro como Semíramis esgrimen toda una serie de argumentos válidos y verosímiles, según sus intereses: el primero pretende cuestionar el derecho de Semíramis y de su hijo para acceder al trono y ella sustentar su legitimidad como reina. Es el espectador el que debe decidir con qué versión se queda. ¿Asesina Semíramis realmente a su esposo como dicen los rumores populares? ¿Tiene secuestrado a Ninias para ejercer ella el poder absoluto o lo está instruyendo para que venza su debilidad natural y llegue a ser un buen rey? ¿Merece ser reina por el valor demostrado tanto en la paz como en la guerra, o debe reinar el legítimo heredero de Nino? ¿Hay que actuar con severidad para mantener el orden social en el reino o es preferible reinar con clemencia?...

Como señala Richard Wilson, *Macbeth* no es un simple acto de homenaje a la dinastía de Jacobo Estuardo (2013: 273), su «espejo» complica la visión del mundo y esa ambigüedad en la actuación de los que se dicen justos «serves to expose the resemblance of the tyrannicide and tyrant» (ibid.: 280). Y tampoco sabemos si en *La hija del aire* el débil Ninias garantizará la estabilidad política, pues actúa de forma egoísta con Friso y Licas, mostrando que está dispuesto a honrar a quien lo alabe y a castigar a quien lo critique (II, 1, 1114-1136). Cuando sube al trono la primera vez, se dedica simplemente a deshacer lo que

³ Para las citas de *La Hija del aire*, seguimos la edición de Ruiz Ramón (2002).

había hecho su madre; lo cual provoca la reacción violenta de ésta, que deshace, a su vez, bajo su disfraz de Ninias, lo que había hecho su hijo, sembrando la perplejidad en sus súbditos y mostrando «la arbitrariedad y la contradicción del quehacer político» (RUIZ RAMÓN, 2002: 39).

3. LA EVOLUCIÓN HACIA EL ABISMO DE MACBETH Y SEMÍRAMIS

El asesinato que comete Macbeth para arrebatar a su primo, el rey Duncan, el trono de Escocia, se realiza aprovechando la confianza de un huésped que se siente protegido por su anfitrión. Es un acto tan cruel que altera la naturaleza como jamás se había visto: el día se confunde con la noche, los caballos enloquecen devorándose unos a otros y el Viejo que comenta, con una función de coro clásico, la atrocidad de los hechos, cuenta que «A falcon, towering in her pride of place, / Was by a mousing owl hawk'd at, and kill'd» (II. IV.12-13).

Lady Macbeth, que ansía también con toda su alma ser reina, conoce perfectamente a su marido y cuando lee la carta, antes de que éste vuelva a Inverness, resume en una certera frase el carácter contradictorio que de Macbeth nos hemos formado en las primeras escenas, cuando descubre y teme la oscura ambición que ha anidado en él: «wouldst not play false, / And yet wouldst wrongly win» (I.V.19-20). Ella lo incita a cometer el crimen con su hábil retórica y Macbeth se deja seducir porque matar a Duncan es lo que él mismo quiere hacer. Al fallarle Banquo, encuentra en su esposa el apoyo que necesita para satisfacer su sed de poder.

Ese mal tan fuerte y poderoso que se ha desatado está, por supuesto, en el ambiente y rebasa al individuo. Josephine Bregazzi (1999: 141-142) afirma que las Brujas representan el clima de corrupción y maldad, de rumores y conspiraciones que existía en la corte:

[...] la tragedia de Macbeth estriba en su sugestionabilidad, su vulnerabilidad a las presiones del entorno y en su incapacidad para librarse de las exigencias del éxito en una sociedad que inculca ansias de ser algo, de promocionarse, cueste lo que cueste, y que resuelve sus problemas internos mediante la violencia.

Sin embargo, ese mal es inherente a Macbeth y se esconde en su alma desde el principio, sin la ayuda de Lady Macbeth o de las ilusiones que le generan las Brujas. Recordemos que ya en las primeras escenas, el Capitán que trae nuevas al rey Duncan de la batalla contra los noruegos, ensalza en él un heroísmo teñido de una gran crueldad, al describir cómo mata a un soldado enemigo desgarrándolo «from the nave to th' chops» y exhibiendo, además, su cabeza sobre las almenas (I. II.22-23).

El mal se hace tan grande, sobre todo, por la gran capacidad imaginativa del personaje, que le hace vislumbrar lo que aún no ha sucedido, generándole una serie de temores y nublándole su característica humana más valiosa: la razón. Harold Bloom (2005: 603) defiende, precisamente, el poder de la fantasía en Macbeth, dotado de una «imaginación proléptica» frente al frío raciocinio y la inteligencia de otros malvados shakespearianos, como

Ricardo III o Yago. Justo después de escuchar de Ross el nuevo título («señor de Cawdor»), nada más acabar su encuentro con las Brujas, su imaginación se desata y lo hace abstraerse por momentos, sumiéndose en esos oscuros pensamientos que pretende esconder al mundo: «False face must hide what the false heart doth know» (I.VII. 82), y que ya no le abandonarán.

Macbeth no se recupera jamás de estos primeros enigmas que escucha de las brujas. En la mente del personaje, las predicciones «actúan como transmisores instantáneos entre cerebro y mano [...] al oír la profecía, la imaginación de Macbeth pasa de ‘rey’ a ‘asesino’ en un solo instante» (CHILLINGTON, 2019: 32). Es como si en este intermedio entre la intención de asesinar a Duncan y la ejecución del acto se unieran «equivocamente el pasado, el presente y el futuro. Lo bueno no puede separarse de lo malo, lo ganado de lo perdido, el futuro del instante presente» (KERMODE, 2016: 180). Cuando vislumbra el asesinato, más que en la gloria que trae el poder, piensa en la incertidumbre del tiempo, en la imposibilidad de controlarlo. Y de ahí procede su miedo:

*If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly; if th'assassination
Could trammel up the consequence, and catch
Whith his surcease success, that but this blow
Might be the be-all and the end-all! Here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come [...].
(I. VII.1-7)*

El terrible momento del crimen aparece, en consecuencia, envuelto en la alucinación cobarde y temblorosa del protagonista, que se equivoca al quedarse con las armas del homicidio y no dejarlas en manos de los guardianes ensangrentados, como estaba previsto, plan que debe acabar Lady Macbeth. Muy significativo es el monólogo en el que se dirige al puñal homicida, instantes antes de escuchar la campana fatal, viéndolo ensangrentado antes de tiempo con los ojos de la mente:

*Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling, as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppresed brain?
(II. i. 36-39)*

Macbeth se siente profundamente culpable:

*Whence is that knocking?
How is't with me, when every noise appals me?
What hands are here?—they pluck out mine eyes!
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
Making the green one red.
(II. ii. 58-63)*

En cambio, pronto lo vemos fingir, con una frialdad sorprendente, su tristeza por la muerte del rey y matar, sin escrúpulos, a los guardianes inocentes. Ha violado el orden natural con su asesinato. Pero, sobre todo, ha violado su propia naturaleza, entregándose conscientemente al mal y luchando por borrar cualquier resquicio de sensibilidad en su carácter. Su conciencia atormentada ya se lo avisaba esa noche: «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor / Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more!» (II. II.42-43).

También en *La hija del aire* se unirán «decisiones y acasos», en palabras de Valbuena Briones (1977: 53), para lograr que Semíramis ascienda de la oscura gruta donde está encarcelada desde su nacimiento, hasta el alto y brillante trono de Asiria. Al principio, como señala M^a Pilar de la Rosa, Calderón «la caracteriza con valores positivos: una voluntad férrea, ajena al miedo y una alta valoración de sí misma y de su entendimiento» (2018: 423). De esta forma, cuando sale de su cueva, se enfrenta valientemente contra el destino que se le ha pronosticado:

*¿Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior,
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo?
(I, 1,148-152)*

Su original y extraordinaria belleza, descrita imprudentemente por Menón ante Nino, muestra el hibridismo de la protagonista. Su físico aún prodigiosamente rasgos opuestos: tiene unos ojos intensamente negros en una piel blanquísima; unas mejillas que conjugan el color de la rosa y la azucena; un cabello difícil de determinar, pues no es ni rubio ni oscuro; una boca («joya de corales y perlas»), que es, al tiempo, severa y risueña... Es una belleza salvaje y extraña, que tiene más de prodigio que de realidad. El poderoso rey, que se había enamorado de Semíramis antes de verla, se encuentra con ella cuando ésta lo salva de la furia de su caballo; momento recurrente en los dramas de Calderón que simboliza, precisamente, una «pérdida del gobierno de la pasión» (VALBUENA BRIONES, 1977: 90). Nino tiene la oportunidad de vencerse a sí mismo, renunciando a Semíramis, pero rechaza esta opción. Menón le recuerda, en una interesante referencia meta-teatral (I, 3, 2006-2022), que, en todas las farsas, siempre que un vasallo y un rey se disputan el amor de una dama, se sacrifica el rey, pues posee más nobleza. Pero Nino, egoísta y cobarde, ordena a su general fingir su desinterés en la boda. En esa caída en la tiranía hay, por tanto, al igual que sucede con Macbeth, más de decisión libre que de fatalidad.

En la gruta y en la cabaña de los montes de Ascalón, Semíramis se mostraba humilde y agradecida. Sin embargo, en palacio, la vemos despojarse de su primer disfraz y mostrar abiertamente su ambición. Así, cuando le parece pequeño el esplendor de Nínive – hecho que tanto sorprende a la misma princesa Irene – o cuando menosprecia cruelmente el amor de Menón, en los siguientes términos: «me corro / de que haya de ser mi dueño / quien es vasallo de otro» (I, 3, 2419-2421). Son significativas de su gusto por el lujo y el aplauso las palabras de Chato, el gracioso, al que nunca ha engañado y que la acompaña en su ascenso, cambiando él también sus ropas de villano por las de soldado:

*¡Han visto y qué tiesa va!
Apenas volvió la cara.
¡Ay, tontilla, que no en vano
Hija del viento te llamas!
(I, 2, 2106-2109)*

Y a ello añadiremos que posee una gran imaginación y, como ella misma confiesa, el mundo le viene pequeño:

*Altiya arrogancia,
ambicioso pensamiento
de mi espíritu, descansa
de la imaginación, pues
realmente a ver alcanzas
lo que imaginastes; pero
aun todo aquesto no basta,
que para llenar mi idea,
mayores triunfos me faltan.
(I, 2, 2097-2105)*

Se trata de una imaginación expansiva, que la anima a la acción, a diferencia de la imaginación de Macbeth, que lo encierra, frecuentemente, en el temor y la alucinación. También ella, a instancias de Irene, finge su desdén por Menón, en una escena que muestra el juego del teatro dentro del teatro; pues los dos actúan según el papel impuesto por los reales y caprichosos hermanos, que observan escondidos (I, 3, vv.2458-2604). Al ser descubiertos, Nino proclama abiertamente su amor por Semíramis y le dice a ella que libremente decida.

La respuesta que Semíramis da a la corte sobre la elección del amor de Nino, muestra la satisfacción de su ambición, al tiempo que hiere cruelmente a Menón. Pero no es menos cierto que revela un gran conocimiento de sí misma. Quiere liberarse de su agradecimiento para poder vivir y piensa que si se casa con su libertador será desgraciada y lo hará también a él desgraciado, porque no lo ama:

*Menón, aunque agradecida
a tus finezas me siento,
ningún agradecimiento
obliga a dejar perdida
toda la edad de una vida;
[...]
con la solicitud
de mi vida vencer oso
tu desdicha, que es forzoso
que, una de otra acompañada,
tú me hagas desdichada
y yo no te haga dichoso.
(I, 3, 2742-2771)*

Además de rechazar el amor y el matrimonio que le ofrece Menón, evita ser para Nino una simple amante con una hábil combinación de atracción y resistencia. La vemos defender su honor frente a un rey lascivo que pretende hacerla suya, jurando matarse o matarlo a él con su puñal si la toca. Su hermosura le otorga un gran poder y consigue, con su firmeza, que Nino la haga su esposa y la corone reina antes de obtener sus favores. La devoción que por ella siente Nino consigue, además, que el violento rey perdone la vida a Menón y lo libere. Sin embargo, no puede evitar que mande, a traición, sacarle los ojos. Si su libertad provocó el suicidio de Tiresias, su ascenso al poder se cobra la ceguera de Menón, que acabará tirándose al Éufrates.

Macbeth es consciente, con el asesinato de Duncan, de que con su crimen ha entrado en un viaje sin retorno hacia el mal y la destrucción. No obstante, Semíramis, en lo más alto del poder y la gloria, piensa que puede vencer con su inteligencia la fatalidad, en cuyo propósito la secunda su no menos orgulloso esposo, el rey Nino, que menosprecia el poder de Diana: «...a mí / no hay agüeros que me turben» (I, 3, 3333), haciendo caso omiso de esa terrible tormenta que oculta el sol el día de su boda y de las terribles maldiciones y augurios del general vencido, que le advierte que Semíramis acabará con su vida. Como en *Macbeth*, también aquí «las tempestades y las perturbaciones del cielo son los duplicados de las conmociones y los desastres de la tierra» (OLIVA, 2001: 75), rompiéndose el equilibrio natural y desatándose el caos.

En el Acto III Macbeth es un rey infeliz, asolado por unos terribles remordimientos que, como auguraban las voces de su imaginación, le impiden dormir. Su esposa le reprocha su estado melancólico:

*How now, my Lord? Why do you keep alone,
Of sorriest fancies your companions making,
Using those thoughts, which should indeed have died
With them they think on? Things without all remedy
Should be without regard: what's done is done.
(III. II.8-12)*

Y él reconoce que no tiene el valor necesario para soportar el horror de la culpa. Esa culpa que es a un tiempo interior, por ser consciente de haber escogido el camino del mal y también exterior, por ir contra natura y actuar contra lo lícito (MARTÍ, 2012: 309). De esta forma, confiesa a su esposa envidiar a los muertos porque éstos ya no sufren ni padecen:

*[...] Duncan is in his grave;
After life's fitful fever he sleeps well;
Treason has done his worst. Nor steel, nor poison,
Malice domestic, foreign levy, nothing
Can touch him further!
(III. II. 22-26)*

Es la desconfianza del tirano. Más difícil que el ascenso al poder se le presenta, por tanto, el conservarlo, viendo amenazas por todas partes – engrandecidas por su gran imaginación visionaria – que lo llevan a un estado, cada vez mayor, de alucinación y locura. Percibe que los caballeros que le rinden pleitesía lo hacen solo por temor. A lo que hay

que añadir las sospechas sobre su usurpación y el peso de la legitimidad de Malcolm, que se hace fuerte en Inglaterra. Piensa que no le queda más remedio que adentrarse en ese camino de sangre y crueldad que ha iniciado: «Things bad begun make strong themselves by ill» (III.II.55). Así que lucha con fuerza por hacerse insensible. Cuando decide matar a Banquo – conocedor de su crimen, aunque le muestre lealtad – apela a la «noche cegadora» y, como metáfora de un alma donde se va disipando todo atisbo de piedad a favor de los pensamientos oscuros, expresa: «Good things of day begin to droop and drowse / Whiles night's black agents to their preys do rouse» (III.II.52-53).

El rostro o «dentro» de Macbeth sigue siendo el de una persona débil, el de un hombre que lucha con su conciencia y que sufre enormemente. Sin embargo, nos asombra su crueldad al tratar con los asesinos de Banquo y especialmente, su decidido interés en la muerte del hijo de éste, Fleance. Ahora es él el que aconseja a Lady Macbeth la necesidad de ser hipócrita con Banquo y sus demás huéspedes. Quiere dar una imagen alegre a los caballeros que acudirán al banquete esa noche, con el fin de lavar su honor en «flattering streams» y convertir sus rostros disfrazados en «vizards to our hearts» (III.II.30-34). Y, además, pretende que el asesinato de Banquo y Fleance se haga lejos del castillo para no levantar sospechas y evitar que determinado sector de la corte, amigo de Banquo, se ponga en contra suya. Necesita, por tanto, enmascarar su maldad, actuando en la sombra.

Macbeth presenta, de esta forma, las dos caras del tirano: una oculta – la verdadera, que sólo conocen Lady Macbeth y las Brujas – y otra falsa, que exhibe al mundo, a los nobles escoceses. Ese juego entre la realidad y la apariencia es desarrollado en una sucesión de situaciones y diálogos alternos, en los que muestra ya fingida cortesía hacia sus invitados (en la iluminada sala y en voz alta), ya sombría cólera (en la penumbra y en voz baja) ante los asesinos, contrariado al saber que Fleance ha podido escapar.

Ese juego, sin embargo, no tardará en romperse. Ha intentado ser cruel y frío, pero su imaginación le juega una mala pasada. Cuando va a ocupar su lugar fingiendo estar preocupado por el retraso de Banquo, aparece el espectro de éste. Macbeth le habla al fantasma que ha creado su remordimiento. No soporta contemplar esa imagen llena de heridas en la cabeza que ha creado su propia crueldad, y le grita inútilmente «Thou canst not say, I did it; never shake / Thy gory locks at me» (III.IV.49-50). En vano Lady Macbeth intenta dar sensación de normalidad, fingiendo, ante sus invitados, que se trata de una enfermedad mental que su esposo padece desde hace tiempo. Los nobles escoceses le dan la espalda pues – a diferencia de lo ocurrido sobre las sospechas de asesinato que recaen sobre Semíramis, cuyo carácter fuerte y frío aleja de su pecho cualquier atisbo de culpa – la alucinación de Macbeth da al traste con la máscara que había forjado y deja al descubierto su rostro más horrible. Un rostro que avergüenza a Lady Macbeth y que él mismo desprecia. El cruel asesinato de la indefensa familia de Macduff en el Acto IV, muestra que se ha convertido ya en un auténtico monstruo de destrucción:

*The castle of Macduff I will surprise,
Seize upon Fife, give to the edge o'th'sword
His wife, his babes, and all unfortunate souls
That trace him in his line. No boasting, like a fool;*

*This deed I'll do before this purpose cool.
(IV. i. 149-153)*

El camino hacia el abismo lo hará en solitario, alentado por los augurios de que ningún hombre nacido de mujer podrá vencerlo. Abandonará su máscara definitivamente y también su relación con los otros mortales. Su calenturienta imaginación será, a partir de ese momento, su única cómplice y compañera.

Frente a la infelicidad y soledad del Macbeth rey, Semíramis se encuentra orgullosa y satisfecha en el trono. Ha conseguido gobernar el imperio Asirio con un poder absoluto e incuestionable. Es aclamada por el pueblo y los músicos cantan canciones épicas sobre ella:

*La gran Semíramis bella,
que es por valiente y hermosa
el prodigio de los tiempos
y el monstruo de las historias.
(II, 1, 27-30)*

Está realizando su sueño: ha fundado la ciudad de Babilonia y la ha transformado con numerosas obras públicas en la ciudad más hermosa de Oriente, ha promulgado leyes, ha obtenido importantes victorias militares, que han ensanchado sus dominios... Y, frente a la debilidad de Macbeth – que se derrumba, lleno de remordimientos, al contemplar el espectro de Banquo – se muestra muy segura de sí misma, refutando ante su enemigo Lidoro, una por una, todas las acusaciones que recaen sobre ella (II, 1, 309-508) e imponiendo a éste, tras vencerlo fácilmente en la batalla, la humillación de guardar, como un perro, las puertas de su palacio. Muestra a los demás la máscara de reina firme e inflexible, frente al «cobarde y afeminado» (II, 1, 421) Ninias, para justificar su continuidad al frente del imperio. Pero, en realidad, su auténtico rostro guarda un secreto vil e inconfesable: odia a su hijo porque lo ve un obstáculo para su realización personal. Escudero Baztán sostiene que «su ambición es capaz de anular los vínculos materno-filiales» (2017: 142). Cuando el pueblo y un sector de la nobleza le dan la espalda y demandan a Ninias como legítimo rey, profundamente herida en su amor propio y envidiosa de los vítores que dedican al príncipe, su rostro muestra la más absoluta desesperación: «Pues vivo sin reinar, no tengo vida» (II, 2, 2165).

Meléndez Tercero advierte que no queda claro si la apartan del trono «por el asesinato – como denuncia Lidoro – o por ser simplemente la mujer del soberano que reclama, sobre ella, el derecho de su hijo» (2009: 308). Es una mujer políticamente activa, en palabras de esta autora, que advierte la injusticia de una ley que supone negarle el trono a una reina que ha demostrado sobradamente su valía, para dárselo a un joven inexperto y débil. Esa situación la lleva a manifestar abiertamente, en la soledad y el luto de su encierro, su amor desbordante por el poder, que, como en Macbeth, raya en la obsesión y la locura:

*[...] 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.
(II, 1, 874-880)*

En el momento en que decide usurpar a su propio hijo el trono es muy consciente (como cuando Macbeth asesina), de que va a ser cruel y malvada, dándole a Ninias la misma prisión que le dieron a ella y cometiendo un robo perverso: «ladrona / he de ser de su cetro y su corona» (II, 2, 2126-2127). Por eso pide también, como el usurpador shakespeariano, que la oscuridad oculte su horrible fechoría: «mis locuras / aborrecen la luz y obran a oscuras» (II, 2, 2194-2195). Sin embargo, poco le dura a la orgullosa reina el remordimiento. Cuando se sienta otra vez en el trono, disfrazada de Ninias, y escucha los vítores que tanto estima, se olvida por completo del mal que ha hecho y entra, de nuevo, en el éxtasis del poder:

*¡ [...] Cuánto, Cielos,
esta vanidad me agrada!
¡Oh, qué gran gusto es mirar
tantas gentes a mis plantas!
(II, 3, 2510-2513)*

Tanto Macbeth como Semíramis han perdido su identidad y su alma, ofrecida a la tiranía del poder. La reina se complace en satisfacer su gusto personal, subida en un pedestal de oro que la hace sentirse intocable e invencible, en tanto que el usurpador del trono de Escocia, protegido por las revelaciones de las Brujas, se muestra también más violento y seguro que nunca:

*[...] I have supp'd full with horrors:
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me.
(V. V.13-15)*

Los nobles de buena voluntad, o se han exiliado, o se han ido al bando de Malcolm y el pueblo se rebela contra su tiranía. Angus comenta a sus compañeros:

*Now does he feel
His secret murders sticking on his hands;
Now minutely revolts upbraid his faith-breach.
Those he commands move only in command,
Nothing in love. Now does he feel his title
Hang loose about him, like a giant's robe
Upon a dwarfish thief.
(V.II.16-22)*

También Semíramis, aunque nadie abandone al Ninias tirano que ella representa, se queda sola (con la única lealtad de Friso) y sus súbditos sufren, perplejos, una crueldad arbitraria y violenta, que nadie espera del joven rey: «Ayer premié, y hoy castigo» (II, 3,

2554), mostrándose cruel y desagradecida al negar a Chato su libranza. Pero no repara nunca en lo sola que está; vive extasiada en su satisfacción personal, metiéndose orgullosa en una guerra que espera ganar fácilmente: «Yo haré que el tiempo esta victoria escriba» (II, 3, 3198).

Macbeth, sin embargo, se da cuenta de la dificultad de la batalla que va a emprender contra los ingleses y escoceses rebeldes que se han unido a las órdenes de Malcolm. Esa imaginación suya, totalmente visionaria, le advierte: «This push / Will chair me ever or dis-seat me now» (V.III.20). Es plenamente consciente de su gran soledad:

*And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but, in their stead,
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath
Which the poor heart would fain deny and dare not.
(V.III. 24-28)*

No espera ya nada en la vida: no tiene herederos ni tendrá una vejez noble. Ni siquiera se inmuta cuando se entera de la muerte de Lady Macbeth. Desengañado, comprende el horror que envuelve su existencia y habla sobre el teatro del mundo:

*She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(V.V.17-28)*

Invasado por el mal y endurecido por la sangre que ha derramado, no teme una muerte que sabe cercana: «Ring the alarum bell! – Blow wind, come wrack!» (V.V.51). Por primera vez se siente seguro de algo: va a morir matando en la batalla y pide su armadura, ávido de sangre. El guiño meta-teatral es aquí evidente:

*Why should I play the Roman fool and die
On mine own sword? Whiles I see lives, the gashes
Do better upon them.
(V. VI.30-32)*

Semíramis, herida y moribunda, presenta también esa actitud sanguinaria hasta el último aliento:

*Mas lo poco que me queda
de vida, lograrlo pienso;
que a costa de muchas muertes,
morir bien vengada intento.
(II, 3, 3256-3259)*

Tampoco ella teme a la muerte y se arroja a ella con enérgica rabia, vengativa contra unos dioses que le arrebatan muy pronto su rol dramático: «¡Ah, qué presto / has acabado, Fortuna, / con mi vida y con mis hechos!» (I, 3, 3235-3237). Parece, incluso, aplaudirse en la soledad final, ensalzando la grandeza de su reinado y obviando su tiranía, pues ha llegado a creerse su máscara. Al revés que Macbeth, es entonces cuando tiene un breve momento de debilidad, rodeada en la última agonía por las sombras de sus víctimas (Menón, Nino y Ninias). Pero, siendo fiel a su papel y lejos de arrepentirse, se justifica orgullosa ante ellas y las resarce con su muerte:

*Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el Reino te quité,
ya te restituí el Reino.
Dejadme, no me aflijáis:
vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho.
(II, 3, 3276-3283)*

Macbeth muere decapitado y Semíramis acribillada por las flechas. Pero la ambigüedad del castigo es en ambos casos sorprendente; pues Macbeth asesina antes al joven hijo de Seyward, logrando hacer mella en el futuro, como pretendía obsesivamente. Chillington (2019:50) señala, así, la ambivalencia del último y terrorífico cuadro escénico de la obra, donde junto al cadáver del demoníaco usurpador, yace el de este inocente niño. Y Semíramis, por su parte, muere jactándose de sus hechos, tras fundar una ciudad fastuosa y reinar en ella durante más de veinte años (GILBERT, 2017:34).

4. EL ENGAÑO Y EL DESENGAÑO DEL PODER: PRESAGIOS, LIBERTAD E IMAGINACIÓN

Macbeth se abre con los maléficos y repugnantes conjuros de las Brujas, criaturas del infierno que desatan una perfidia omnipotente y omnipresente, que sobrepasa la conciencia del propio individuo, pero que está íntimamente conectada con ella. Nos sentimos atrapados en un mundo de sombra y oscuridad; escenario de una serie de crímenes horrendos, que se suceden en el temor y el remordimiento de un personaje, cuya alma está inundada de esa misma tenebrosa maldad. Harold Bloom (2005: 610-628) afirma que, en el sentido de que la noche ha usurpado al día, más que en Escocia, los sucesos parecen enmarcados en una especie de «Norte mitológico», que se situaría, además, no ya en ese remoto y primitivo S.

XI, sino fuera del tiempo y la historia: en una especie de «kenoma», un vacío cosmológico de nuestro mundo, tal y como fue descrito por los antiguos herejes gnósticos.

Las Brujas no son, sin embargo, fruto de la imaginación de Macbeth, sino que tienen existencia independiente, pues también Banquo las ve y conoce también él su destino a través de ellas, aunque no se tome sus predicciones tan en serio. En su primera aparición, rodeada de truenos y perturbaciones naturales, se muestran caprichosas, jugando con el lenguaje y con la ambivalencia apariencia-realidad. Hécate se enfadará porque no pudo estar presente en este primer conjuro y propone después otro mucho más atroz, que atraerá el alma de Macbeth, definitivamente, al mundo infernal. Para ello, se aprovecha de su imaginación y genera en él esa confianza que lo llevará a la ruina:

*He shall spurn fate, scorn death, and bear
His hopes 'bove wisdom, grace, and fear.
And you all know, security
Is mortals' chieftest enemy.
(III. V.30-33)*

Al empezar el Acto IV, cuando va a buscar a las Brujas para que le desvelen el destino, éstas lo llaman ya, abiertamente, «infamia». Haciendo un poderoso conjuro aplaudido por la misma Hécate, le presentan tres imágenes: una cabeza armada, diciéndole que se guarde de Macduff, de quien ya sospechaba; un niño ensangrentado, que le advierte de que puede ser cruel y hacer todo tipo de males, pues sólo un hombre no nacido de mujer podrá matarlo; y un niño coronado con un rama de árbol en la mano, que podría bien representar a Malcolm y que le augura que su reinado durará hasta que el bosque de Birnam avance contra él. Estas predicciones se unen a la ira que le produce saber que la estirpe de Banquo reinará, hecho que ya le hizo rebelarse contra el destino y asesinarlo. Esos sentimientos influirán en la horrible masacre de la familia de Macduff, convertido ya Macbeth en un monstruo infernal. Si hemos dicho que las Brujas tenían existencia independiente y que no eran producto de su conciencia, aquí ya no se sabe si su encuentro con ellas ha sido verdad o imaginación. Lennox dice no haber visto ni oído nada. Se ha producido una fusión o identificación total entre Macbeth y el mal, en la cual no es víctima inocente, sino que su voluntad ha hecho también todo lo posible para conseguirlo.

Macbeth se va encontrando, poco a poco, con los elementos de las predicciones, que van jalonando su camino hacia la muerte. Piensa que las Brujas lo han engañado; sin embargo, la que realmente lo ha engañado ha sido su propia imaginación, que ni había sabido interpretar las figuraciones que le presentaron las Brujas (IV.I), ni tampoco las figuraciones del lenguaje: que el bosque de Birnam avance por la colina de Dunsinane y que exista un hombre no nacido de mujer son dos cosas imposibles, siempre que la primera se entienda en sentido literal y no en sentido figurado y siempre que la segunda se entienda en sentido figurado y no en sentido literal, como ha destacado Salvador Oliva (2001:156). Todo lo que ha hecho, todo el dolor que ha causado y se ha causado a sí mismo, se ha basado en una mentira, en algo que no merecía la pena. La maldad sobrenatural ha encontrado cobijo en su voluntad y en su imaginación y se ha aliado con ellas para destruirlo de la forma más irónica posible. Cuando finalmente encuentra a Macduff, exclama desengañado:

*And be these juggling fiends no more believ'd
Than palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear
And break it to our hope [...].
(V.VII.48-51)*

La hija del aire también presenta un mundo sobrenatural, que arrastra a la protagonista e influye en su proceso de destrucción. Éste se encuentra ubicado, especialmente, al principio (la historia de su nacimiento y su terrible horóscopo, en I, 1), hacia la mitad (cuando su brillante boda es ensombrecida por una terrible alteración de la naturaleza, que envuelve la maldición de Menón, el cual recuerda su oráculo, en I, 3) y al final de la obra (cuando Semíramis muere disuelta en el aire, entre las sombras de sus víctimas, en II, 3). No necesita unirse a ese mundo mítico, como Macbeth, porque ella es parte de ese mundo. Con su salida de la gruta intenta, por el contrario, salir de él para encontrar la vida y la libertad que su espíritu necesita. Además, es consciente de esa lucha violenta entre Diana y Venus, de esas dos músicas opuestas que mueven su espíritu y conoce su oráculo de desgracia y destrucción, al cual cree poder vencer en su extraordinario orgullo. Como señala Aparicio Maydeu: «Calderón se aleja de su modelo trágico y dibuja en esta ocasión un personaje que no busca su identidad, pues la conoce, sino que la conduce hasta el extremo» (2003: 1134).

En este sentido, es una reina envuelta en una pasión destructora, pero fuerte y valiente que, a pesar de ser mujer, ha sabido hacer valer sus deseos en un entorno hostil, rebelándose contra el dominio masculino. En palabras de M^a Pilar de la Rosa:

[...] Menón, embelesado por su belleza, busca que ella sea la mujer de la que él solo disfrute exigiéndole que le esté agradecido; Nino busca en ella su deleite, la quiere por amante no por esposa; Lidoro marcha contra ella utilizando razones no del todo legítimas y Ninias es una rey timorato que no sabe gobernar, posiblemente porque se le ha dado una mala educación. Sobre todos esos hombres, ninguno de ellos virtuoso, se alza la figura de Semíramis, venciendo a todos (2018: 432).

La violencia, que presidió su nacimiento (su madre, ninfa de Diana, murió al alumbrarla, tras matar a su padre por haberla violado), la va a acompañar durante su vida y la va a empujar tanto en la fuerza de su atractiva rebeldía y sus anhelos de libertad, como en sus tremendas ansias de poder, tan potentes y altivas que acabarán por destruirla. Como a Macbeth, la crueldad y la ambición desmesurada, pronosticada en su horóscopo pero también instaurada en la médula misma de su ser, la van deshumanizando hasta convertirla en un ser vacío, símbolo sólo de un poder corrupto y caprichoso, que obra de forma injusta simplemente por darse gusto: «que si no hago lo que quiero / ¿de qué me sirve reinar?» (II,3,vv.2502-2503). Y que entra en una profunda contradicción al someter a Ninias al mismo tipo de tiranía contra la que ella protestaba cuando estaba encerrada en la gruta. De todo ello, deducimos que Semíramis no quiere, como también le sucede a Macbeth – que ha basado su existencia en hacer el mal – vencerse a sí misma. El poder, que lleva paradójicamente la semilla de su destrucción moral, constituye toda su razón de ser:

*Mi ser era mi Reino,
sin ser estoy, supuesto que no reino.*

*Mi honor mi imperio era,
sin él honor no tengo [...].
(II, 2, 2166-2169)*

Y justo en el momento en que se siente victoriosa y segura, agradeciendo a Venus el haber recuperado el poder que le da la vida, viene Diana y le arrebató su sueño. Semíramis descubre entonces que ha sido engañada por esa portentosa imaginación que la ha hecho sentir grande, cuando no ha representado más que el papel que le ha otorgado caprichosamente su Hado implacable:

*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.
(III, 3, 3240-3249)*

Todos sus afanes desembocan en la nada, disueltos en el aire. Pero, además, la obra acaba con una «exquisita y cruel ironía dramática» (RUIZ RAMÓN, 2002: 46), cuando vemos que el pueblo, creyendo que el que ha muerto es su hijo, va a buscar a Semíramis para alzarla, de nuevo, al poder: «Sal de aqueste oscuro encierro / a dar la vida a tu patria» (II, 3, 3335-3336). Y esos súbditos ignorantes de lo que ha ocurrido, que guardan de ella la imagen de reina valiente y capaz, se tienen que conformar con el pusilánime Ninias.

Tanto Macbeth como Semíramis han puesto toda su voluntad a los pies de un destino que les auguraba lo que ellos deseaban en su extrema ambición: el poder. Un poder henchido, además, por la fuerza de su imaginación; capaz de alterar egoístamente la realidad y admitir como buenos actos indignos o incompatibles con la naturaleza humana. Un poder que, en su dulzura, los ha corrompido y los ha destrozado moralmente. Pero, sobre todo, que los ha engañado para después desengañarlos en la más triste de las ironías.

5. CONCLUSIÓN

Este artículo reivindica la complejidad y el carácter trágico de Semíramis en su innegable relación con Macbeth, vinculación que ya fuera apuntada por Ángel Valbuena Prat al referirse a *La hija del aire* en su *Historia del teatro español* (1956: 394-404) y que ha vuelto a señalar, más recientemente, Escudero Baztán al estudiar a la usurpadora calderoniana (2017: 143). Lejos de aportar soluciones, las dos obras abren importantes interrogantes sobre el poder y presentan ricas perspectivas meta-teatrales que, sin duda, ofrecen un interesante foco de interés para los estudios que comparan ambas dramaturgias. José Ma-

nuel González señala, en este sentido, que a pesar de que la concepción cristiana parece estar más clara en los dramas calderonianos, frente a la concepción más práctica de la vida del dramaturgo inglés, ambos reflejan las contradicciones de su época y la dificultad de aprehender la verdad. Adelantándose, incluso, a los presupuestos de la filosofía moderna:

The philosophical interest and dramatic questioning manifest the modernity of the plays of Shakespeare and Calderón that dramatise the wearisome condition of man. They anticipated in their dramas what we have experienced in our time as we have also witnessed the break-up of ideologies, the disturbing progress of scientific discovery, the growth of uncertainty and scepticism, and the difficulty of apprehending truth in a context of intolerance. It is in Shakespeare and Calderón's dramas that we can find new answers to the questions of the new philosophy that still «calls all in doubt». (GONZÁLEZ, 2007)

Si la libertad y la voluntad humana son capaces de vencer los apetitos y los horóscopos, como sucede en *Enrique V* o en *La vida es sueño*, Macbeth y Semíramis –dos tiranos tan diferentes en la máscara y tan parecidos en el rostro – renuncian a dejar su papel antes de que acabe la obra. Sobre la muerte ejemplar y violenta de los dos usurpadores (que los dramaturgos deben a la ética social y política de la época), prevalece esa seductora rebeldía de los protagonistas, que parece adelantarse a su tiempo. Cuando al final de las obras, en su juego meta-teatral, salen de la ficción y reparan en su efímera condición de actores, nos muestran, entre tantos equívocos y apariencias, la nítida verdad de su desengaño. Y, entonces, a pesar de tanta crueldad, sentimos su cercanía.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO MAYDEU, JAVIER (2003). «Calderón de la Barca», *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 1097-1147.
- ARELLANO, IGNACIO (2001). *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto.
- BLOOM, HAROLD (2005): *SHAKESPEARE. La invención de lo humano*, trad. Tomás Segovia, 3ª ed., Barcelona, Anagrama.
- BREGAZZI, JOSEPHINE (1999). *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Madrid, Alianza Editorial.
- CHILLINGTON RUTTER, CAROL (2019). «Introducción», en William Shakespeare, *Macbeth*, Ed. biligüe, trans. Agustín García Calvo, Barcelona, Penguin Clásicos, pp. 9-50.
- EGGINTON, WILLIAM (2003). *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, Albany, State University of New York Press.
- ESCUADERO BAZTÁN, JUAN MANUEL (2017). «De tiranas y reinas. Algunos modelos de violencia femenina del poder en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, pp. 127-150.
- FROLDI, RINALDO (2003). «La legendaria reina de Asiria en Virués y Calderón», *Criticón*, 87-88-89, pp. 315-324.
- GILBERT, FRANÇOISE (2017). «Del deseo de homenaje a la pasión de 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, pp. 1-40.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, JOSÉ MANUEL (2007). «Philosophical Shakespeare v. Metaphysical Calderon?», <http://hdl.handle.net/10045/3520>, acceso: 08-10-2020.
- KERMODE, FRANK (2016). *El tiempo de Shakespeare*, trad. Juan Manuel Ibeas, 2ª ed., Barcelona, Debate.

- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO (1986). *La cultura del Barroco*, 4^a ed., Barcelona, Ariel.
- MARTÍ, AINA (2012). «La culpa en Macbeth y la vida es sueño», *1616: Anuario de literatura comparada*, 2, pp. 295-310.
- MELÉNDEZ TERCERO, M^a CARMEN (2009). *Aproximación al pensamiento político en la obra de Calderón* [tesis doctoral], Madrid, UNED, <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Mcmelendez>, acceso 08-10-2020.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO (2002). «Calderón y Shakespeare: la vida como sueño», *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso IV centenario del nacimiento de Calderón*, vol.2, dir. Ignacio Arellano Ayuso Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 569-582.
- OLIVA, SALVADOR (2001). *Introducción a Shakespeare*, Barcelona, Península.
- REGALADO, ANTONIO (2000). «Sobre Calderón y la modernidad», *Estudios sobre Calderón (I)*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, pp. 52-70.
- ROSA DELGADO, M^a PILAR DE LA (2018): *La historia y el pensamiento político en el teatro de Calderón* [tesis doctoral], Madrid, UNED. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Prosa>, acceso 08-10-2020.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, ED., (2002): *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, 3^a ed., Madrid, Cátedra.
- SÁEZ GARCÍA, ADRIÁN J. (2013): «Algo más sobre Calderón y Shakespeare: una mirada a *La Devoción de la Cruz*», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro*, ed. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, pp.415-430.
- SERRANO DEZA, RICARDO (1996): «De la tragedia renacentista a la tragedia barroca: la Semíramis de Virués y Calderón», en *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 69-75.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1992): *Macbeth*, dir. Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra Letras Universales (ed. bilingüe del instituto Shakespeare).
- VALBUENA BRIONES, ÁNGEL (1977): *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.
- WILSON, RICHARD (2013): *Free Will. Art and power on Shakespeare's stage*, Manchester, Manchester University Press.