

La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón

Rinaldo Frolidi
Universidad de Bolonia

Cuando en sus años juveniles Cristóbal de Virués¹ compuso la tragedia *La gran Semíramis* (en torno a 1580), se encontraba en Italia, donde seguro que había podido seguir el debate en torno a la composición de tragedias que hacia la mitad del siglo había llevado a un concepto del género diverso con respecto al del primer Renacimiento, que tuvo su mayor representante en Gian Giorgio Trissino. Ya en el ámbito de lo que los historiadores han definido como crisis u otoño del Renacimiento se habían afirmado autores como Gian Battista Giraldi Cinzio y Lodovico Dolce, que al ideal «griego» de la tragedia oponían el senequista, majestuoso, retórico y «horrible», cuyas mayores expresiones se dieron en *Orbecche* de Giraldi y *Marianna* de Dolce. Virués se acercó a este teatro con prudencia, buscando un compromiso entre el aristotelismo de la tradición del Renacimiento y el deseo de innovación para dotar a España, que no conocía un teatro trágico², de un espectáculo nuevo, culto y que

¹ Cristóbal de Virués nació en Valencia, con mucha probabilidad en 1550 y murió en Madrid, tal vez en 1614. Era de una familia acomodada (el padre, castellano, de formación cultural humanística, era médico y se había establecido profesionalmente en Valencia). Cristóbal eligió la carrera militar, pero no descuidó las letras durante su vida, como llegó a decir Lope de Vega: «tomando ya la espada, ya la pluma». Participó en la batalla de Lepanto (1571) y en la de Túnez (1573), residiendo después durante mucho tiempo en la Italia meridional y en el Milanésado. Condujo algunos regimientos españoles desde Lombardía hasta Flandes en 1604 y 1605. En Milán había publicado en 1602 el poema épico *El Monserrate segundo* (cuya primera edición se editó en Madrid en 1587) y allí obtuvo en 1604 la licencia para publicar sus *Obras líricas y trágicas*, que después salieron en Madrid en 1609. Fue elogiado públicamente tanto por Cervantes (*La Galatea*, VI, *Canto de Caliope*, estrofa 104) como por Lope de Vega (*El laurel de Apolo*, silva IV y *El arte nuevo*, vv. 215-218).

² Frolidi, 1989, pp. 457-463.

suscitara un positivo influjo en el gusto y la mentalidad de un público necesitado de elevación.

En la tragedia *La gran Semíramis*, que la crítica en general considera la más conseguida³, Virués afrontó un tema histórico-legendario de gran sugestión. Bien documentado en las fuentes⁴, que daban noticia de una soberana excelsa en su actividad bélica y civil pero mancillada por innumerables actos violentos y delictivos y por una irrefrenable pasión erótica que culmina en la concupiscencia incestuosa con su propio hijo, Virués compone una tragedia en tres actos, o, más bien, tres breves tragedias cerradas en sí mismas, aunque interconectadas, lo cual deja a salvo la unidad de acción incluso cuando los tiempos son distintos (entre el primer acto y el segundo transcurren dieciséis años, y entre el segundo y el tercero pasan seis años, pero la protagonista es siempre Semíramis), apareciendo cada acto como independiente y con una conclusión autónoma: el primero se cierra con la muerte de Menón, el segundo con la de Nino y el tercero con la de Semíramis.

En el prólogo, además de indicar las novedades de la estructura de su tragedia, precisando que éstas no son tales como para distinguirse totalmente de la tradición clásica, Virués subraya que, sobre todo, ha pensado en satisfacer las exigencias del público culto de su tiempo, sirviéndose de un estilo elevado⁵.

La acción del primer acto se desarrolla bajo las murallas de la ciudad de Bactra, asediada por las tropas del rey de Asiria, Nino, conducidas por el general Menón. A donde está él llega su esposa Semíramis vestida de hombre. Menón la acoge con un particular entusiasmo amoroso, inicialmente correspondido por ella, aunque momentos después se interesa sobre todo por los acontecimientos de la guerra: se entera de que el asedio encuentra muchas dificultades por la tenaz resistencia del rey de Bactra, Alexandro. Semíramis se da cuenta de que en un punto indefenso de la muralla es posible abrir un paso, y sugiere lanzar el asalto allí. Gracias a su consejo, Nino triunfa, y el rey de Bactra, desesperado por la derrota, se quita la vida ahorcándose. Menón le revela a Nino que el mérito del éxito es sobre todo de Semíramis. El rey, al conocerla, se enamora de ella y quiere que Menón le ceda a su esposa: en compensación, él le entregará a Menón su hija Sosana, además de concederle riquezas y poder. Pero el general no acepta, porque es fiel al concepto del «amor justo». Nino, airado, de modo prepotente toma a Semíramis, quien al principio parece querer resistirse al galanteo del rey, pero que después lo acepta movida por la ambición. Menón, desesperado, tras haber lamentado los daños de la tiranía, negación de la justicia, y haber dirigido un

³ Las contribuciones críticas más significativas son: Mérimée, 1913; Sargent, 1930; Atkinson, 1936; Hermenegildo, 1973, 1983a, 1983b, 1994; Weiger, 1978; Crapotta, 1983; Sirera, 1986, 1987; Giordano, 1990; Serrano Deza, 1996; Lara Garrido, 2000.

⁴ Diodorus Siculus, *Bibl. hist.*, III, XXII-XXV; Valerius Maximus, *Fact. ac Dict. mem.*; Plutarchus, *Sermo et disp. amat.*, 13-20; Aelianus, *Varia Hist.*, VII, 47; Justinus, *Hist. Philip.*, I, 10-11.

⁵ Todas las citas de *La gran Semíramis* proceden de la edición al cuidado de T. Ferrer Valls. En el Prólogo del autor leemos: «... advierto / que esta tragedia, con estilo nuevo / que ella introduce, viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes ... con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas. / Ni es menor novedad que la dije / de ser primera en tres jornadas, / y desto al fin y lo demás se advierta / con su alto ingenio cada cual...» (pp. 73-74). La reducción a tres actos contradecía el uso italiano de cinco actos, así como el uso de la polimetría respecto al del endecasílabo suelto. Diversa también de la tradición italiana era la eliminación de los coros.

último pensamiento a Semíramis, se ahorca en escena con la misma cuerda con la que se había ahorcado el rey Alexandro. Los cortesanos Zelabo y Zopiro se encuentran con el muerto y trasladan el cadáver.

En el segundo acto, ambientado en Nínive, el rey Nino cede a la solicitud de su mujer, Semíramis, que desea poder reinar en su lugar por cinco días, tiempo que ella aprovecha para encarcelar a Nino en el sótano de una torre, encargo realizado por Zelabo que, como recompensa, es nombrado capitán de la guardia, mientras que a Zopiro (a quien la reina Semíramis promete amoroso «recreo») le encarga llevar una carta suya a la gran sacerdotisa: el hijo Zameis Ninias, en el semblante tan similar a la madre, deberá llevar vestidos femeninos y, ya alejado del poder, vivir retirado con las vestales. La vestimenta masculina de Ninias se la pondrá Semíramis.

Por lo tanto, ella se presenta al consejo del reino como Ninias, aprovechando la excepcional semejanza física con el hijo, y lee una falsa carta en la que se dice que Nino ha sido recibido en el cielo y Semíramis se ha retirado con las vírgenes vestales obedeciendo la orden divina y cediendo el puesto al hijo Zameis Ninias. El consejo, siempre servil, lo aprueba.

Zelabo lleva a Nino ante la presencia del nuevo rey. Él cree que el hijo reina tras haber matado a la madre: por tanto, se decide a beber una copa de veneno, dispuesto a morir con el fin de encontrarse con Semíramis en el cielo. Antes de expirar se entera por Zelabo de la terrible verdad: bajo los vestidos de Zameis Ninias se esconde Semíramis, que ha querido matarle. Su vida se apagará mientras impreca rabiosamente contra la traición de la perversa esposa. Obedeciendo las órdenes de Semíramis, el cadáver de Nino también es retirado de la escena por Zelabo y Zopiro para ser quemado de manera secreta.

En el tercer acto, Semíramis, tras haber reinado durante seis años, revela —verdadero *coup de théâtre*— la verdad delante de los consejeros (entre los que falta Zopiro, que ha convivido con la reina pero, como otros muchos amantes, ha sido asesinado a orden suya). Es ella quien ha reinado fingiendo ser Ninias, engaño que le ha permitido mostrar su poder y sus capacidades: Babilonia (la nueva capital) ha crecido con ella, se ha fortalecido. El consejo acoge al nuevo soberano y se proclaman fiestas solemnes.

Ninias alaba la grandeza de la madre pero se da cuenta de que ella sufre y está triste: ella misma le hace saber que se ha enamorado de él. Semíramis se retira, pero Ninias lo ha entendido todo. Considera a la madre una «mujer sin vergüenza» y evoca su inevitable destino en un monólogo donde, dirigiéndose idealmente a su madre, exclama:

si yo quisiera, un tiempo me gozaras
 en tu lacivo, infame e sucio lecho;
 después, como a los otros, me mataras (III, p. 121),

ya que por el siervo que lo ha sacado del templo ha sabido de sus costumbre infames y de la horrible muerte del padre, que ahora querrá vengar.

Disgustado por la propuesta de incesto y por las infamias recién conocidas se decide a darle muerte:

daré fin con su muerte a sus marañas,
 acabarán sus vicios y maldades,
 sus diabólicas artes y mañas (III, p. 121).

Tiene momentos de incertidumbre («¿Quién dará muerte a quien le dio la vida?», III, p. 154), pero al final la atraviesa con una espada. Esta muerte no acontece en escena sino que es relatada por Zelabo, quien por el agujero de una puerta ha visto la escena del asesinato, del lloro de Semíramis, y la describe como una mujer miserable, feroz y lasciva, de baja condición, nacida de la prostituta Derceta y confiada a un pastor a través del que Menón la había conocido y la había esposado, ignorando sus orígenes.

La tragedia se cierra con una octava real en la que el autor, por medio de la Tragedia que sale al escenario como un personaje, dice haber expuesto con su drama las buenas obras y las maldades de Semíramis, como alto ejemplo moral para que cada espectador, como ya había anunciado el personaje que encarnaba al Prólogo,

admita
 lo que más la virtud en sí despierte,
 que es el fin justo a que aspirar se debe (I, p. 74).

De hecho, en toda la tragedia destaca una precisa intención moral, e incluso, diría yo, didáctica: resulta evidente que Virués transfiere a la tragedia una amarga visión personal de la realidad, madurada a través de las experiencias de la vida. La acción del drama aparece gobernada por los comportamientos de los hombres, no por un orden providencial superior. Cuando se menciona a la Fortuna, observamos que el término indica variaciones casuales de las cosas del mundo y no representa un ente superior. La protagonista, sus consejeros, su mismo hijo, son a la vez culpables y víctimas de sus actos en los matices varios de la maldad, de los intereses egoístas buscados con mezquinos cálculos de ambiciones desenfundadas y de excesos amorosos. La divinidad es recordada sólo marginalmente como término de referencia de un ideal moral superior, en contraste con la inmoralidad de los comportamientos de quien exclusivamente persigue intereses casuales y usa la violencia no sólo con el recurso a las armas sino con el arma más hipócrita: el engaño y el poder tiránico. La virtud sólo existe como aspiración de unos pocos elegidos⁶, es culto de una moralidad que para Virués es toda laica e impregnada de estoicismo. Las buenas cualidades que no faltan en Menón y Nino y en la misma Semíramis se ven arrastradas por la vehemencia de la pasión y por la incapacidad de un control racional.

Virués, alejándose de la tradición de la tragedia italiana, se atreve a presentarnos dos suicidios en escena, aunque evita los detalles que habrían podido resultar macabros: aquí prevalece el valor puramente dramático, no la representación del horror de manera espectacular.

De manera general, Virués se controla, aunque se puede notar cierta simplicidad en el hecho de alargar la propia amargura a un horizonte general y común, pero que acaba siendo vago, especialmente cuando en algunos parlamentos dilatados interrumpe, con sus consideraciones, la acción con perjuicio del ritmo dramático.

⁶ «... almas nobles / que al punto ecelso de virtud aspiran» (Prólogo, p. 73).

La visión de Virués es la de un mundo degenerado, sin esperanza de rescate. Me parece significativa la conclusión: el ascenso al trono del heredero legítimo Zameis Ninias no es un retorno al orden hasta entonces quebrantado sino la continuación de un desorden: la muerte de la madre y la irreverente mentira que él comunica a los consejeros para que difundan la noticia al pueblo (que ella se ha transformado en paloma y ha volado al cielo)⁷ son la triste prueba de ello.

Sobre el tema de la reina Semíramis, al mismo tiempo que Virués, el italiano Mutio Manfredi había terminado, ya en 1583, una tragedia centrada en el tema de la proyectada unión incestuosa de la protagonista con su hijo.

Incluso Lope de Vega compuso una comedia sobre el tema: con el título *La Semíramis* figura en la lista de *El peregrino en su patria* (1604), pero desgraciadamente el texto no se ha conservado.

Y llegamos a Calderón, que de modo tan distinto lleva a escena al legendario personaje de la reina de Asiria. No se conoce con certeza la fecha de composición, que para unos críticos es un poco anterior a su representación (1653) y para otros la precede un decenio o poco más. Se puede incluso pensar que, compuesta años antes, la tragedia fuese reelaborada por el poeta ante la inminencia de la primera representación en el Coliseo como gran espectáculo de Corte. De hecho fue puesta en escena en sus dos partes los días 13 y 16 de noviembre de 1653 ante los soberanos Felipe IV y Mariana de Austria.

En tan solemne ocasión, evidentemente no era conveniente afrontar el tradicional tema de la reina lujuriosa e incluso incestuosa, y tampoco el tema de la muerte por parte del hijo de la que era su madre y reina. Por lo tanto Calderón eliminó completamente los valiosos temas que provenían de las fuentes de los trágicos que lo habían precedido, y acogió y propuso otros más adecuados a aquel público particular, cercanos a su mundo interior. De la fabulosa historia de Semíramis sí que tomó algunos motivos, sobre todo los de las empresas bélicas y civiles de la reina y también los de su desenfrenada ambición y prepotente ansia de poder hasta la atrocidad; más que todo, enlazó los sucesos de la protagonista con un mito apreciado por él: la lucha entre Venus y Diana⁸.

Introduce también motivos puramente suyos: el pastor de la leyenda que cría a Semíramis es sustituido por el sacerdote Tiresias, tutor y, al mismo tiempo, severo custodiador de la mujer, aislada en un lugar secreto (evidente analogía con Clotaldo y Segismundo en *La vida es sueño*); a la protagonista se le atribuye una violenta ansia de libertad que la opone al maléfico destino bajo el que nació. Además, Calderón, adhiriéndose a la consagrada práctica escénica de la Comedia nueva, introduce las figuras de dos graciosos, protagonistas de disputas grotescas, pero que a menudo son el contrapunto (Chato, particularmente) a los sucesos de los personajes mayores y aligeran

⁷ Pero los consejeros comentan lo siguiente: «¡Que fingir tan astuto y engañoso! / En cuerpo y alma todo es cual su madre» (p. 139).

⁸ Calderón utilizó este mito también en *Amado y aborrecido*. Sobre esta comedia, véase Trambaioli, 2000.

la acción dramática principal con varios episodios secundarios, que otorgan una intriga de carácter amoroso y de ambiente palaciego.

A mi juicio, la lucha entre las divinidades paganas provoca una idea de rígido determinismo en el espectador y en el lector. Semíramis, si inicialmente reivindica la libertad, después —obtenida la libertad física, que no la moral— acaba siendo víctima de su desenfadada ambición y se ve sometida a un proyecto superior, externo.

Del personaje de Semíramis, Calderón pone de relieve sobre todo la ambición, que la arrastra a una búsqueda irracional de afirmación que se resuelve en una serie de actos moralmente discutibles e incluso delictivos: el abandono del fiel Menón; la calculada aceptación del amor del rey Nino (a quien ella más tarde hará desaparecer); la ocupación del trono que le correspondería a su hijo Ninias, es decir, la segregación de éste; la crueldad hacia Lidoro primero, y hacia Chato después, encadenados como perros; el secuestro verdadero y la prisión de Ninias, que ella misma había querido que ocupase el trono, pero del que ahora toma la vestimenta para acceder ella al trono; las decisiones crueles e injustas contrarias a las que Ninias había tomado; la arriesgada e incauta decisión de afrontar en campo abierto al ejército de Libia, guiado por Lidoro, batalla que perderá junto a su vida.

Significativo es el episodio de su final, que no es precisamente trágico, ya que está privado de una manifiesta crisis interior del personaje, último episodio de una vida equivocada, irracionalmente orgullosa, sustancialmente vana. Las palabras de Semíramis a la hora de morir son delirantes: en su egocentrismo, ella rechaza haber sido responsable de las muertes de Menón y de Nino, haber usurpado el trono sustituyendo a Ninias subrepticamente. Apartada de la realidad, no está turbada por una duda, una autocrítica redentora. Sus palabras son una última manifestación de orgullo, de irreductible presunción. Sueña una imposible venganza y, al final, cuando debe ceder a la realidad, la soberbia imaginación transforma su muerte en un etéreo desvanecerse:

Hija fui del aire, ya
hoy en él me desvanezco (II, vv. 3284-3285)⁹.

Calderón destacó, con la ambición de la reina, la vanidad de su existencia. A lo largo de la obra, son frecuentes los adjetivos que la condenan: soberbia, arrogante, altiva, presuntuosa. Aparece pues Semíramis como un personaje negativo, irracional, inmoral, que usa su belleza y su astucia como diabólico instrumento de éxito personal.

Característica fundamental del drama es la inclusión de diversos temas que puede dar la impresión de una estructura más episódica que lineal, pero Calderón es un maestro en el saber unificar motivos diversos y hasta contrastantes: otros tantos dramas pequeños que se funden en el drama, es decir, una sucesión de escenas llevadas a cabo sin que se pierda la visión de conjunto.

La hija del aire ha dado lugar a una vasta bibliografía crítica, pero ha sido representada en España sólo una vez en el siglo apenas transcurrido¹⁰.

⁹ Esta cita de *La hija del aire* proviene de la edición de F. Ruiz Ramón.

¹⁰ El montaje de *La hija del aire* tuvo lugar en España por obra del Teatro Nacional María Guerrero (adaptación de F. Ruiz Ramón y dirección de Lluís Pasqual): la primera representación fue en 1981 en Sevilla y después en otras ciudades españolas hasta llegar a Almagro y Madrid.

En la compleja trama, que puede provocar una cierta consternación, pero que indudablemente mantiene viva la atención del espectador, se introducen también motivos políticos, coherentes además con la preocupación que Calderón tuvo como poeta y dramaturgo: la de desarrollar, sobre todo en la última parte de su producción teatral, la tarea de docto consejero político del soberano; sin duda se puede entrever en el drama una amonestación discretamente velada, dirigida a los soberanos, de condena de las pasiones violentas y del exceso de ambiciosas iniciativas que pueden conducir a formas de tiranía. Por otra parte, en las últimas escenas de *La hija del aire*, sucesivas a la muerte de Semíramis, se reafirma el restablecimiento del poder dinástico legítimo, garantía del orden (que Semíramis había alterado) propio de los valores vigentes en la sociedad de su tiempo. Ninias, aunque representado como un joven débil e inestable, sube al trono de acuerdo con la legalidad correspondiente a la voluntad del pueblo.

En su conjunto, no creo que *La hija del aire* pueda considerarse una tragedia. No hay en Semíramis un desarrollo interior trágico, pues sustancialmente sufre un destino que aparece determinado: excepto la inicial búsqueda de libertad (que acabará siendo la búsqueda de una libertad exclusivamente física), se va desarrollando una obsesiva búsqueda del poder que obstaculiza la posibilidad de una profundización interior, capaz de generar una verdadera situación trágica. En efecto, la suerte de Semíramis es el resultado de la lucha entre Venus y Diana: su incapacidad de reacción hace que los hechos se desarrollen sobre la base de un determinismo radical, disminuyendo las fuerzas de resistencia de la protagonista, víctima de su intrínseca inconsistencia.

Se puede incluso subrayar que Calderón no definió como tragedia ninguna obra suya. Sólo en tiempos relativamente recientes se ha definido como tal el conjunto de algunas obras que en parte pueden justificar tal definición genérica. Los principales iniciadores de dicha actitud crítica han sido los ingleses Parker y Edwards (que realizó la edición crítica de la obra)¹¹, seguidos por otros estudiosos que, a veces, han intentado justificar tal atribución a menudo con gran sutileza crítica¹². Pero tal vez se ha dado el error inicial de confundir la riqueza conceptual y la profundidad filosófica de Calderón con lo trágico: así se ha creado una tesis preconcebida que ha generado una incorrecta lectura de los textos, en gran parte separada de la realidad histórica. Y esto me parece que vale sobre todo para *La hija del aire*.

La legendaria historia de Semíramis creo que le interesó a Calderón sobre todo porque le ofrecía la posibilidad de crear un espectáculo de ambientación exótica, fascinante, rico de posibles efectos escénicos, con una estructura dramática compleja, fuertemente dinámica.

Con el fondo del mito antiguo que se enlaza con motivos típicos del pensamiento calderoniano, se presentan estímulos que llevan a observar las contrariedades de las acciones humanas y sus precariedades. A través de un drama forjado a base de una serie de metáforas y de símbolos, Calderón realizó un gran espectáculo plurisignificante, siendo con toda probabilidad director y escenógrafo del mismo.

¹¹ Véase Edwards, 1970.

¹² En la bibliografía indico algunas contribuciones críticas fundamentales, con particular atención a recientes publicaciones: Edwards, 1978; Ruiz Ramón, 1984 y 1997; Vitse, 1990; Gentilli, 1991; Regalado, 1995; Serrano Deza, 1996; Blanco, 1998; Franco Durán, 1998; Profeti, 2000; Novo, 2000; Frolidi, 2001; Tietz, 2001; Rubiera, 2002.

No se puede dejar de subrayar la gran envergadura poética que sostiene el drama, rico también por las sugerencias musicales que acompañan el ritmo vertiginoso de los cambios escénicos.

La sostenida espectacularidad de la obra explica el gran éxito que tuvo *La hija del aire* en el siglo XVIII. Los autores de la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (Andioc y Coulon, 1996) han señalado nada menos que cuarenta representaciones de la comedia llevadas a cabo por varias compañías que alternaban los espectáculos en los teatros de La Cruz y del Príncipe. Éxito que se explica precisamente por la espectacularidad que le gustaba al público de entonces, aficionado tanto a las llamadas «comedias de teatro», de contenido heroico e histórico, como a las «comedias de magia», basadas unas y otras esencialmente en las tramoyas y los efectos escenográficos¹³. Finalmente, no olvidemos que incluso Goethe había apreciado *La hija del aire* sobre todo por su teatralidad.

Calderón, con extraordinaria riqueza de situaciones teatrales en las que se representan conflictivas pasiones con rutilantes montajes escénicos, quiso ofrecer al público de la Corte la historia legendaria, deslumbrante, maravillosa de Semíramis.

Referencias bibliográficas

- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- ATKINSON, William C., «Séneca, Virués, Lope de Vega», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, Atenes, 1936, pp. 1-21.
- BLANCO, Mercedes, «De la tragedia a la comedia trágica», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y prácticas*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana (Studia Hispánica, 7), 1998, pp. 38-60.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *La gran comedia de «La hija del aire»*, 2 partes, ed. de Gwynne Edwards, London, Tamesis, 1970.
- , *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- CRAPOTTA, James, «The Unity of *La Gran Semíramis*», en *Creation and Re-Creation. Experiments in Literary Form in Early Modern Spain*, eds. R. E. Surtz y N. Weinerth, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 49-60.
- EDWARDS, Gwynne, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff, University of Wales Press, 1978 (El II cap. aborda *La hija del aire*).
- FRANCO DURÁN, María Jesús, «La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro», en *Teatro español del Siglo de Oro*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana (Studia Hispánica, 7), 1998, pp. 119-130.
- FROLDI, Rinaldo, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la AIH*, ed. S. Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 457-463.
- , «Riflessioni su *La hija del aire* de Calderón», en *Orillas, studi in onore di G. B. de Cesare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 177-186.

¹³ Andioc, 1987, p. 123, nos informa de que las representaciones de *La hija del aire* a menudo se anunciaban al público como «comedias de teatro», con precios más elevados por el decorado y la maquinaria.

- GENTILLI, Luciana, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni, 1991.
- GIORDANO GRAMEGNA, Anna, «Il sentimento tragico nella *Semiramis* di Muzio Manfredi e nella *Gran Semiramis* di Cristóbal de Virués. Técnica teatral», en *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, ed. M. Chiabó, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1990, pp. 301-321.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- , «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semiramis», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983a, pp. 897-911.
- , «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, 1983b, pp. 89-115.
- , «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués», *Crítica Hispánica*, 16, 1, 1994, pp. 11-30.
- LARA GARRIDO, José, «Palma de Marte y Laura de Apolo: la poesía del “oficio militar” en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, Pavia, Università di Pavia, 2000, pp. 281-346.
- MÉRIMÉE, Henri, *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVII^e siècle*, Toulouse, 1913 (hay ed. española: València, Institució Alfons el Magnànim, 1985).
- NOVO, Yolanda, «Calderón y la tragedia», *Ínsula*, 644-645, Madrid, 2000, pp. 20-23.
- PROFETI, Maria Grazia, «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», en *Theatralia III*, Vigo, Universidad de Vigo, 2000, pp. 99-122.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RUBIERA, Javier, «Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*», en *Calderón entre veras y burlas*, eds. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 223-241.
- RUIZ RAMÓN, F., *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- , «*La hija del aire*», en *Paradigmas del teatro clásico español*, cap. III, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 233-263.
- SARGENT, Cecilia V., *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, New York, Instituto de las Españas, 1930.
- SERRANO DEZA, Ricardo, «De la tragedia renacentista a la tragedia barroca: las Semiramis de Virués y Calderón», en *El escritor y la escena IV*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 69-75.
- SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatro y prácticas escénicas, II, La comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 69-101.
- , «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en *Mito e realtà del potere dall'Antichità classica al Rinascimento*, eds. M. Chiabó y F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1987, pp. 275-300.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- TIETZ, Manfred, «Comedia y tragedia», en *Calderón desde el 2000*, Simposio Internacional Complutense, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp. 155-184.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*. Un ejemplo de autoreescritura calderoniana», en *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 373-394.
- VIRUÉS, Cristóbal, *La gran Semiramis*, en *Obras Trágicas y Líricas del Capitán Cristóbal de Virués*, ed. Alonso Martín, Madrid, 1609.

- , *La gran Semíramis*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, RAE, 1929, I, pp. 25-57.
- , *La gran Semíramis*, en *Teatro clásico en Valencia*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, I, pp. 73-141.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990².
- WEIGER, John G., *Cristóbal de Virués*, Boston, Twayne, 1978.

*

FROLDI, Rinaldo. «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón». En *Criticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 315-324.

Resumen. Sobre el tema de la legendaria reina de Asiria, el poeta valenciano Cristóbal de Virués compuso en torno a 1580 *La gran Semíramis*, una de las pocas tragedias experimentales españolas, características de finales del siglo XVI, tragedia de gusto senequista, no sin influencia del teatro italiano. El tema fue retomado por Calderón en el siglo XVII, en una comedia, que debió de componer hacia 1650, en dos partes y representada en 1653 en el Coliseo de Madrid ante la presencia de los reyes de España. Esta obra, según el autor de este artículo, no es una verdadera tragedia, sino un gran espectáculo en el que Calderón reconstruye la figura de Semíramis de acuerdo con su sensibilidad, sin eludir motivos morales y políticos dirigidos a sus contemporáneos.

Résumé. Sur le thème de la légendaire reine d'Assyrie, Cristóbal de Virués, vers 1580, compose *La gran Semíramis*, une de ces rares tragédies espagnoles expérimentales qui caractérisent les dernières décennies du XVI^e siècle et s'inscrivent, non sans quelque influence italienne, dans le néo-sénéquisme. Le même thème est repris au XVII^e siècle par Calderón, qui compose vers 1650 une pièce en deux parties, jouée en 1653 devant le roi et la reine au Coliseo de Madrid. Il ne s'agit pas d'une véritable tragédie mais d'une pièce à grand spectacle, dans laquelle Calderón reconstruit la figure de Sémiramis selon sa sensibilité, et non sans y glisser à l'adresse de ses contemporains des motifs moraux et politiques.

Summary. The Valencian poet Cristóbal de Virués wrote *La gran Semíramis* on the topic of the legendary Assyrian queen around 1580. This play is one of the few experimental Spanish tragedies from the turn of the sixteenth century, a tragedy with a taste of Seneca and the influence of the Italian theatre. Calderón took up this topic again in the seventeenth century, in a play that was probably written around 1650 in two parts and performed in 1653 at the Coliseo in Madrid before the kings of Spain. From this author's point of view, this play is not a real tragedy, but a huge show of spectacle in which Calderón reconstructs the Semiramis character according to her sensitivity, without avoiding moral and political messages aimed at his contemporaries.

Palabras clave. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Comedia de teatro. Semíramis. Tragedia. VIRUÉS, Cristóbal de.