

Mario Mateo Lorente

Grado de Filología

2014/2015

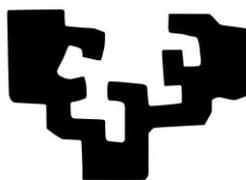
# SEMÍRAMIS:

LA INFLUENCIA DE LA TRAGEDIA DEL HORROR  
EN EL TEATRO DEL SIGLO XVII

Tutor: José Javier Rodríguez

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

## Resumen

En el último siglo se ha producido un debate en torno a la importancia de los trágicos del fin del siglo XVI, productores de lo que se ha denominado *tragedia del horror*, en la concepción de la Comedia Nueva lopesca. Este trabajo trata de demostrar la influencia de este teatro no solo en Lope de Vega sino en todo el siglo XVII por medio de la comparación de dos obras que acogen un mismo tema: la reina Semíramis, símbolo de la tiranía y del peligro inherente a la belleza e inteligencia del ser humano. Estas obras son *La gran Semíramis*, escrita en torno a 1580 por Cristóbal de Virués y *La hija del aire*, obra en dos partes de Calderón de la Barca representada en 1653. Tomando a Lope de Vega como eje entre ambos autores, el presente trabajo estudiará el contexto cultural del final del siglo XVI y principios del XVII y, por medio del análisis de las dos obras, tratará de extraer los rasgos que perduraron en el teatro español hasta la época de Calderón.

La tragedia del horror es un género que se origina en Valencia y que Lope de Vega debió de contemplar en su exilio de Madrid. El repaso histórico tratará de explicar la situación del teatro a finales del XVI y la manera en que este influyó al Fénix, impulsador de la Comedia Nueva y modelo vigente hasta Calderón.

El análisis de las obras se hará atendiendo a los elementos que mejor muestran la evolución del teatro: al tema principal de cada una, al uso de las fuentes que cada dramaturgo hace, de forma que se constate la libertad con la que la fábula es contada, a la estructura de ambas obras y a la construcción del personaje principal, sobre el que ambas obras giran: Semíramis. De todo ello tratarán de extraerse aquellos rasgos propios del teatro finisecular que perduran en el teatro de Calderón, para así demostrar la importancia de esta práctica teatral tan habitualmente infravalorada.

# Índice

Introducción .....	4
El teatro español de los siglos XVI y XVII.....	7
Cristóbal de Virués y la tragedia del horror .....	8
Lope de Vega y Calderón de la Barca .....	10
Análisis comparado.....	13
Temas y fuentes .....	14
Estructura .....	17
Personajes.....	22
Semíramis .....	23
Conclusiones .....	25
Bibliografía .....	27

## Introducción

El objetivo de este trabajo es mostrar, a partir del análisis comparado de *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués y *La hija del aire* de Pedro Calderón de la Barca<sup>1</sup>, la influencia de los dramaturgos del fin del siglo XVI en la evolución del teatro del XVII. Para ello, realizaremos un repaso histórico y literario con el objetivo de encontrar los motivos que llevaron a este grupo de dramaturgos finiseculares a escribir obras que, aunque hoy no tengan gran recepción ni se crea que tuvieron gran repercusión en la época, pudieron contribuir a la invención de la Comedia Nueva y cuyos preceptos, tal vez inadvertidos, se desarrollaron gracias al genio de Lope de Vega y perduraron no solo hasta el teatro calderoniano, sino hasta bien entrado el siglo XVIII.

Lope de Vega es el punto de inflexión indiscutible entre uno y otro siglo, por lo que el presente ensayo tratará, asimismo, de extraer las influencias que pudo haber tenido de Virués y sus coetáneos, para descifrar la naturaleza del nuevo teatro y observar su evolución desde principios del XVII hasta mediados del mismo siglo, con especial atención a aquellos elementos que están presentes en el teatro valenciano del fin de siglo. A este respecto, las dos obras seleccionadas presentan la ventaja de compartir el mismo argumento, de modo que la comparación de ambas elaboraciones teatrales permitirá intuir la evolución experimentada por la dramaturgia a lo largo del período más fecundo de la Comedia Nueva, el de Lope de Vega y el primer Calderón, que es el que separa cronológicamente las fechas de composición de *La gran Semíramis* y *La hija del aire*. Por supuesto, este trabajo no trata de dar una visión generalizada del teatro del siglo XVII, y somos conscientes de que estas dos obras no representan la época ni deben ser tomadas como la cumbre teatral del momento; tan solo es un mínimo comentario sobre un tema que en el último siglo ha suscitado el debate entre los críticos del teatro de esta época: Mérimée (1985), Hermenegildo (1973, 1994), Frolidi (1968), Díez Borque (1988a, 1988b) y Oleza (1984), entre otros, han comentado el teatro del siglo XVI, con especial atención a la «tragedia del horror», movimiento al que contribuyó Virués. El presente trabajo tratará de transportar las ideas que estos estudiosos propusieron para demostrar la importancia que tuvo el teatro valenciano en el genio de Lope a una nueva dimensión: la

---

<sup>1</sup> Las ediciones consultadas y citadas en este trabajo son: VIRUÉS, C. (2012), *La gran Semíramis*. Elisa Dido, HERMENEGILDO, A. (ed.), Cátedra, Madrid; y CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998), *La hija del aire*, RUIZ RAMÓN, F. (ed.), Cátedra, Madrid. Para las referencias a los textos, utilizaré las siglas LGS y LHDA, respectivamente.

perduración de estas ideas a lo largo del siglo XVII, hasta Calderón de la Barca y los cambios que durante este período se dieron en el teatro español. Para tal propósito, tras el recorrido histórico-literario del siglo XVII, se realizará un análisis de las dos obras. Es conveniente, sin embargo, trazar ahora un breve resumen de cada una de ellas, de forma que se facilite la comprensión del presente estudio.

*La gran Semíramis*, de Cristóbal de Virués, es una tragedia en tres actos en la que cada uno de ellos muestra un paralelismo con el resto por su conclusión mediante la muerte de un personaje principal. En la primera jornada, Semíramis aconseja, vestida de varón, a Menón, su marido y capitán del ejército del rey Nino, la manera en la que asaltar la ciudad de Batra. Nino, Rey de Asiria, se enamora de la bella mujer al descubrirse esta; ofrece a Menón la mano de su hija a cambio de Semíramis, y el capitán, impotente, se cuelga de la misma soga con la que se suicidara Alejandro de Batra al perder su ciudad. La segunda parte muestra, dieciséis años más tarde, el engaño de Semíramis a Nino, a quien convence para que la deje gobernar por cinco días. Con la aprobación del consejo, Semíramis alza cetro y corona, y urde una maquinación en la que, vistiendo a su hijo Zaméis, de idéntica fisionomía a ella, con ropas de mujer, y haciéndolo pasar por ella, asesina mediante veneno a Nino y exige para sí la corona, vestida de varón y haciéndose pasar por su hijo. Seis años más tarde, en la tercera y última jornada, Semíramis se deshace de su disfraz y confiesa el engaño al pueblo, omitiendo el asesinato del antiguo rey. En su delirio de grandeza y libidine, se enamora de su propio hijo, ya libre también de su vestido de mujer, quien por venganza por la muerte de su padre, pero sobre todo para erradicar la lascivia de la corte, da muerte a Semíramis. Zaméis explica al reino, de forma análoga a como su madre hiciera tras la muerte de su padre, que la reina se ha transformado en paloma milagrosamente y que ha volado para encontrarse con Nino.

*La hija del aire*, escrita por Pedro Calderón de la Barca, está dividida en dos partes de tres actos cada una. La primera de ellas representa la subida al poder de Semíramis, quien se encuentra encerrada en una gruta por la profecía que Tiresias, su anciano guarda, escuchó de la boca de Venus, madre de Semíramis, por la que esta traería sufrimiento y la muerte de un gran rey como castigo de Diana, porque un hombre violó, víctima de un amor pasional inducido por Venus, a una de las ninfas de la diosa de la caza, cuyo fruto sería la futura reina. Menón la rescata de su cautiverio, causando el suicidio de Tiresias, quien teme la ira de los dioses. Sin embargo, durante el segundo acto, Menón la hace permanecer en una casa a las afueras de Nínive, ciudad donde se encuentra la corte.

Semíramis divisa desde la quinta cómo Nino cae de su caballo y acude en su ayuda; huye de su lado por miedo a que la vea Menón, pero finalmente la encuentran. Nino, en sus celos por Semíramis, amenaza a Menón con quebrarle los ojos si se atreve a mirarla. En el tercer acto se declara Nino a Semíramis, al mismo tiempo que destierra a Menón, dejándolo antes ciego. Este, concluyendo la primera parte de la tragedia, enuncia una profecía por la que Semíramis daría muerte en secreto a Nino.

En el primer acto de la segunda parte, que transcurre años más tarde, Lidoro, rey de Lidia, acude a Babilonia, ciudad donde se ubica la postrera parte de *La hija del aire*. Amenaza a Semíramis con una guerra y la acusa de haber matado a su esposo. Semíramis cuenta su propia versión de los hechos y tras ello se da la batalla. Lidoro es vencido y aprisionado. Ninias, hijo de Semíramis y Nino, llega a Babilonia, y la ciudad lo aclama y adula. Semíramis, viendo que su hijo es más querido, se encierra en sus aposentos otorgándole el poder. Durante el segundo acto, se muestra el gobierno de Ninias, a quien su madre, confabulándose con uno de sus cortesanos, encierra, retomando el poder en ropas de varón. La última jornada muestra el gobierno de Semíramis, quien haciéndose pasar por Ninias revierte todo lo que este dijera anteriormente. Irán, hijo de Lidoro, viene para liberar a su padre, a quien su hijo finalmente había decidido liberar pero Semíramis sigue aprisionando. Aunque finalmente el rey de Lidia consigue huir, Semíramis decide iniciar la guerra, y en la batalla muere, atravesada por numerosas flechas; los cortesanos, que creían a Ninias muerto y no a su madre, encuentran a este y lo liberan.

## El teatro español de los siglos XVI y XVII

El teatro español de las últimas décadas del siglo XVI se concentraba en las tres capitales culturales del momento: Madrid, Sevilla y Valencia. Estas tres urbes fueron los grandes centros teatrales, mientras que en muchas otras ciudades aumentaba el número de teatros fijos (véase WILSON Y MOIR, 1984: 66). El arte prelopista recibía una reorganización básica: bajo los preceptos de Aristóteles, en boga entre los clasicistas, la poesía fue sometida a unas normas de elaboración que obstaculizaron la creatividad de los artistas. Los dramaturgos, en mayor o menor medida, escribieron preceptos e ideas sobre el fenómeno del teatro, objeto por primera vez del interés de los escritores cultos, quienes vieron en él una herramienta fundamental para llegar a la conciencia de la población. Así, en Valencia, donde teatro religioso y profano evolucionaron por caminos distintos, el segundo se abrió paso primero en la universidad y finalmente ante el gran público, donde alcanzó cierto grado de popularidad y reconocimiento, si bien Mérimée (1985: 272) no considera «literatura» a este teatro, más bien dirigido al entretenimiento que a la transmisión de moralidades.

En cuanto al teatro religioso, que finalmente acabaría consumiéndose por sus propias leyes y censuras, que lo limitaban y ataban a unas pocas estrategias de elaboración, cumpliría un papel importante en el desarrollo del teatro popular, porque introduciría temas y técnicas que se desarrollarían a lo largo del siglo siguiente –sin olvidar la relación con los autos sacramentales del siglo XVII–, y porque los jesuitas, impulsores del teatro escolar, tomaron medidas en contra del teatro profano, que derivaron en la legislación y la censura que podemos señalar como causa de que el teatro tuviera cada vez mayor nivel y fuera cada vez más moralizante (véase WILSON Y MOIR, 1984: 58-60).

La popularidad del teatro hizo que los intelectuales pusieran su mira en él (véase MÉRIMÉE, 1985: 272), fieles al espíritu humanista de compartir sabiduría, y entendiendo el tablado como un medio de comunicación capaz de llegar a la que podríamos señalar como la clase media –pequeños comerciantes, burgueses y caballería urbana–. Sin embargo, el terreno era aún inhóspito y la demanda, popular: la guerra por tomar el escenario se volvería en un experimento en el que cada dramaturgo buscaría los intereses y preferencias del vulgo.

El objetivo del teatro del siglo XVI, con mayor fuerza en las últimas tres décadas, fue el de formar un público popular y constante, al que era esencial moralizar pero que no aceptaba los modelos latinos y griegos, los cuales se desarrollarían a partir de una relación dialéctica de los patrones neoaristotélicos y senequistas para dar lugar a numerosas variedades teatrales –se podría afirmar que cada dramaturgo tenía una variedad personal y distinta a las demás (véase HERMENEGILDO, 1994: 200-208)–. Cada escritor tenía su propio estilo y estrategias: es costoso buscar muchas semejanzas entre Jerónimo Bermúdez, Rey de Artieda, Juan de la Cueva, López de Castro o Virués, aunque la crítica ha reunido estos nombres –con acertada justificación, en nuestra opinión (véanse MÉRIMÉE, 1985; HERMENEGILDO, 1973, 1994; OLEZA, 1984)– bajo el epígrafe *trágicos del horror* o *trágicos de fin de siglo*, que sin formar estrictamente un grupo o una generación, en su globalidad anticipan algunos de los preceptos y prácticas que Lope de Vega impondrá, en lo que estos críticos –junto a otros como Froldi (1968)– consideran el fin de un ciclo marcado por la experimentación y el acercamiento al público.

### Cristóbal de Virués y la tragedia del horror

La tragedia del horror es una de las propuestas principales y mejor definidas de los dramaturgos de fin de siglo. Fuera de los círculos universitarios y colegiales, que realizaban un teatro mucho más limitado por sus preceptos, el teatro era de tres tipos: drama religioso, comedia amorosa y tragedia del horror. Según Hermenegildo (1973: 155-159, 193), solo este último grupo es el verdadero teatro preloquista.

Entre los trágicos del horror, Hermenegildo distingue dos grupos: los clasicistas (Bermúdez y *Elisa Dido*, de Virués) y aquellos que prefiguran más claramente a la escuela de Lope (Cueva, Argensola, Virués, Cervantes y Lasso). Estos últimos parten de unos modelos clásicos para ir, por primera vez, hacia una modernidad que verá la luz con Lope de Vega. Sus innovaciones deben considerarse definitivas aunque el público no aceptara la mayoría de ellas (véase HERMENEGILDO, 1973: 155). Todos los autores muestran la misma preocupación por el teatro y la misma búsqueda de una tragedia eficaz, avanzando además por vías más o menos análogas: alejamiento de los preceptos clásicos, exacerbación y desnaturalización de los personajes, escenas de crudeza espantosa y una visión del teatro como elemento moralizante; todo ello arraigado en la principal influencia que tuvieron de la tradición clásica: Séneca (véase HERMENEGILDO, 1973: 193). La influencia de la tragedia clásica se da de forma tardía en toda Europa, respecto a la popularidad de la comedia clásica. A partir de 1570 fue Séneca quien nutrió el espíritu

clásico –de forma indirecta<sup>2</sup>– del teatro español. Séneca es el puente entre Aristóteles y Lope, en lo que a la tragedia española se refiere, e incluso es el uso que dan los dramaturgos a las estrategias senequistas el que da nombre a la *tragedia del horror* (véase HERMENEGILDO, 1973: 156).

Concretamente, la fusión clasicismo-modernidad en Virués responde a la unión de Séneca con una serie de preceptos, «heterodoxos y personales» (HERMENEGILDO, 1973: 213), que el escritor, como el resto de dramaturgos valencianos, creyó convenientes para la renovación del teatro. La gradación entre clásico y moderno es patente en sus obras: descartando *Elisa Dido*, de corte clasicista, y aunque la datación de sus obras no es clara aún, se aprecia una disminución del rigor en la obediencia a los preceptos clasicistas al tiempo que el horror y el espanto crecen exponencialmente.

Cristóbal de Virués nació en 1550 y aunque no es clara, se considera el año 1609 como fecha de su muerte por las menciones que otros escritores hacen en sus obras. Escribió cinco tragedias: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*<sup>3</sup>, todas ellas compuestas de tres actos, menos *Elisa Dido*, que contiene cinco, y es la más clasicista de sus obras. Virués reúne en sus tragedias la mayor parte de las características de los trágicos del horror; no en vano se cree que los dramaturgos valencianos toman impulso de él (véase HERMENEGILDO, 1973: 213). Por un lado, es patente en Virués la tendencia cada vez mayor a reducir a tres el número de actos, en claro alejamiento del precepto clásico –el propio Virués dice ser el primero en utilizar tal estructura, pero se conocen otros casos (véase HERMENEGILDO, 2012: 18-19)–; asimismo, propone la utilización de un prólogo, introductor del tema de la tragedia y «escaparate ideológico y vehículo de sus preocupaciones teóricas» (HERMENEGILDO, 1994: 204), y de un epílogo, que enfatiza la ejemplaridad de la tragedia y justifica los excesos introducidos; por último, adopta la inverosimilitud de la vida como eje estructurador que lleva al límite el precepto clasicista sobre la verosimilitud de la fábula:

Si lo monstruoso, lo gigantesco, lo absurdo surge como figuración de una realidad ya deformada, ya inverosímil en su íntima entidad –los esperpentos de Valle Inclán son una buena muestra–, la obra resultante adquiere una nueva envergadura y se alza como signo y espejo verosímil de la inverosímil realidad. (HERMENEGILDO, 1994: 206)

---

<sup>2</sup> Los dramaturgos españoles conocieron a Séneca por la influencia que este tuvo en los autores italianos –Cintio, Trissino– contemporáneos (véase HERMENEGILDO, 1973: 161-162).

<sup>3</sup> No es clara aún la fecha de escritura de las tragedias. La crítica las sitúa comúnmente entre 1575 y 1585 (véase HERMENEGILDO, 2012: 17).

Todas estas características son causadas por la heterogeneidad del nuevo público, ante el cual el autor debe, por un lado, justificarse y explicarse, y por otro, tratar de sorprender. El gran error de los trágicos de fin de siglo fue no conseguir que se produjera la catarsis. El público, que no se sentía identificado con un teatro tan sangriento y horroroso, no aprobó las innovaciones de Virués y el resto de dramaturgos valencianos. Con todo, no debemos considerar la figura de Virués como la del único predecesor de Lope de Vega, puesto que comparte parcela junto a todo el elenco de escritores de la tragedia del horror. No es el único exponente de un movimiento del que, sin embargo, sí nos parece el miembro más sobresaliente: presenta en sus obras un senequismo mayor que el resto de sus coetáneos (véase HERMENEGILDO, 1973: 215), del que desarrolla la mayoría de los rasgos de la tragedia del horror: fin moralizante, patetismo del horror y contenido literario.

### Lope de Vega y Calderón de la Barca

Lope perfeccionó y dio autoridad al perfil teatral que se fue forjando a lo largo del último tercio del siglo XVI: tres actos, polimetría, figura del *gracioso*... Tras su muerte, su teatro serviría como modelo hasta el siglo XVIII. Fue condenado en 1587 a un destierro de ocho años de la ciudad de Madrid, por un escándalo amoroso, cumpliendo la condena en Valencia, entre otros lugares. Wilson y Moir afirman que su carrera «puede considerarse iniciada en serio en la penúltima década del siglo XVI» (WILSON Y MOIR, 1984: 82), coincidiendo con su estancia en la ciudad mediterránea. Los críticos en general coinciden en que la visita en 1588 de Lope de Vega a Valencia supone un punto de inflexión en su obra. Mientras que sus dramas anteriores muestran un Lope épico, de temática caballeresca y que no encaja estrictamente en los parámetros de la Comedia Nueva, los posteriores a su viaje a Valencia contienen una estructura más organizada y personajes y situaciones más acordes a la *comedia* (véase FROLDI, 1983: 236-238). Es lícito apuntar la deuda de Lope hacia dramaturgos valencianos que, como Virués, contribuyeron a la consolidación, por parte del *monstruo de la naturaleza*, de la Comedia Nueva española.

En 1609 se publica su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. No es lugar este para enumerar las recomendaciones que el Fénix hace en su poética, sino observar la importancia que estas tuvieron para el teatro contemporáneo y posterior; además, con motivo de este trabajo comparativo, en el que Lope supone el eje entre uno y otro dramaturgo, el *Arte nuevo* nos sirve como indicador de las influencias que el clásico dramaturgo recibió del teatro inmediatamente anterior –que fue, principalmente,

valenciano– y la influencia que él mismo representó, de forma gradual, no solo para Calderón, sino para todo el teatro español hasta siglo XVIII.

A este respecto, cabe destacar su mención del «capitán Virués»<sup>4</sup>, a quien Lope otorga la invención o propagación de la división del drama en tres actos, pero podemos suponer que el resto de innovaciones que Lope perfeccionó tienen su origen, más o menos profundo, en el teatro inmediatamente anterior y en el mundo dramático coetáneo al cómico.

Lope de Vega es el engranaje que une el teatro de dos siglos. Pero este engranaje no contiene solamente al Fénix, sino a todos aquellos dramaturgos que en las décadas finales del XVI trataron de hallar la fórmula que él consiguió: una unión entre un teatro de bases clásicas y que diera importancia al componente literario del texto –más que el teatro anterior de Lope de Rueda– mientras que, al mismo tiempo, gustara al público, cada vez más extenso y diverso, que es justamente lo que los dramaturgos finiseculares no consiguieron –Cueva, Artieda, Virués–. Ahí reside la importancia de estos escritores, ya que no solamente precedieron, sino que pudieron influir en las ideas dramáticas de Lope de Vega.

El teatro del siglo XVII sufrirá cambios, obviamente, pero estos cambios son graduales y continuos, en su mayoría, y se pueden resumir en pocos parámetros: hay una caída de la verosimilitud, tanto temática y de la acción, como lingüística (véanse PARKER, 1983; AUBRUN, FLASCHE y ALONSO, 1983: 824). El siglo XVII es una época en la que el teatro desarrolla sus propias pautas lingüísticas: adopta un lenguaje artificioso, admisible solo sobre el tablado. No queremos quitar mérito a la serie de dramaturgos que, desde Lope, consiguieron desarrollar y generalizar este lenguaje; tan solo dar cuenta de la artificiosidad del nuevo teatro. Lope, «el monstruo de la naturaleza», supo fusionar lo natural con lo artístico, pero los dramaturgos posteriores fueron inclinando la balanza hacia lo segundo, creando un teatro con personajes, temas y lenguaje totalmente convencionales.

De esta forma, después de Lope de Rueda, que apuesta por una comedia popular que llegue a todos los estratos de la sociedad, y de Juan de la Cueva, que elige el verso sobre la prosa –a diferencia de Rueda–, podemos concluir que los dramaturgos de fin de

---

<sup>4</sup> «El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 215-218)

siglo adoptan esta segunda opción, utilizando además una polimetría que muestra su interés por el lenguaje y el texto (véase WILSON Y MOIR, 1984: 49-77). Rueda se valió del espectáculo más que del texto; los dramaturgos del último cuarto del siglo, entre ellos muy destacadamente los valencianos, tratan de reintegrar el texto en el espectáculo – Virués apuesta por una temática y unas formas senequistas–, pero finalmente será Lope de Vega quien dé con la fórmula definitiva, y consiga la unión entre texto y espectáculo, ganándose el fervor del público y el respeto –aunque sabemos que el mismo Virués, y también Cervantes, entre otros, lo menospreciaron en un principio– de los dramaturgos contemporáneos.

La *naturaleza* con la que Cervantes caracterizaría a Lope irá perdiéndose según avanza el siglo, en pos de un teatro mucho más artificioso y menos mimético. No solo los temas o argumentos –en *El gran teatro del mundo* la misma vida humana es juzgada como un teatro, desnaturalizando no solo el drama sino al hombre mismo–, sino también los recursos escénicos y el lenguaje utilizado en el tablado irán cambiando. Es interesante, a este respecto, estudiar el teatro de Calderón de la Barca, máximo exponente del teatro del siglo XVII y quizá el cenit de la trayectoria teatral áurea española. Esta es la causa por la que creemos conveniente comparar las obras de Calderón y Virués: conocer cómo se desarrollaron las principales características del teatro valenciano en uno de los más importantes dramaturgos del barroco español.

## Análisis comparado

Uno de los puntos fundamentales a la hora de comparar dos obras debe ser, sin duda alguna, la repercusión que tuvieron estas en el público de su época. El panorama político en la era de Virués es comparable, en cierta medida, al de Calderón: un centralismo absolutista regido por una corte cuyas acciones públicas y privadas eran cuestionables. Sin embargo, la recepción de sus obras fue muy desigual. Mientras que la distancia ideológica impidió a Virués, que trataba de salvarla mediante recursos que no tuvieron la eficacia deseada, moralizar al pueblo, Calderón gozaba de popularidad no solo en la corte, sino también entre el vulgo. Por supuesto cabe preguntarse el porqué. Hermenegildo explica el fracaso del dramaturgo valenciano:

El teatro que esperaba el público de los corrales, con sus conceptos del poder, con su sentido del espectáculo, con la aceptación de la figura de un monarca marcado y sellado por la imagen divinal, aunque tuviera sus defectos, es el que surgió en la «comedia nueva» lopesca. Y el modelo ideológico que controlaba el teatro de Virués no coincidió con el que corría calles y plazas arrastrado y fomentado por un poder omnímodo. La minoría intelectual y su visión crítica, encarnada en estas tragedias, no logró imponerse a la corriente común, a ese vulgo que aparentemente tan poco importaba a Virués. (HERMENEGILDO, 2003: 397)

Lope creó un teatro que ensalzaba la figura del rey, hasta el punto de presentarlo en ocasiones como una institución de derecho divino, ofreciendo al público el modelo al que estaban acostumbrados –en pocas palabras, puso el teatro al servicio de la ideología dominante–. En el caso que nos ocupa, este tema recae sobre la figura de Zameis Ninias, hijo de Semíramis y Nino. Mientras que en la obra de Virués el personaje contribuye a la construcción de un teatro abismal, ofreciendo una estructura cíclica y tratando de instruir al público sobre la falta de moralidad cortesana<sup>5</sup>, *La hija del aire* lo presenta como el monarca que finalmente pone orden en el caos generado por los vicios y pasiones de sus predecesores:

En las últimas escenas de *La hija del aire*, sucesivas a la muerte de Semíramis, se reafirma el restablecimiento del poder dinástico legítimo, garantía de 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. (FROLDI, 2003: 321)

No es el único caso de tratamiento dispar respecto a la corona (véanse FROLDI, 2003; EDWARDS, 1966; HERMENEGILDO, 1983b). Como veremos, tanto Virués como Calderón utilizan un tema parecido, aunque lo abordan de forma diferente: *La gran Semíramis*

---

<sup>5</sup> Edwards (1966: 1983) dice que el orden es reconstituido con la toma del trono de Ninias. No creemos que esto sea así, puesto que Virués lo presenta como un tirano más, que continuará el reinado de Nino y Semíramis con –seguramente– los mismos errores.

muestra al monarca como culpable del caos generado, mientras que en *La hija del aire*, la responsabilidad reside en la fortuna y en los dioses (véase HERMENEGILDO, 1983b: 909-911)<sup>6</sup>.

A este respecto, también debe tomarse en consideración el ámbito en el que se representó la obra de cada uno de los dramaturgos: Calderón escribió ambas partes para su puesta en escena en el teatro de la corte (véase RUIZ RAMÓN, 1998: 49), mientras que Virués pensaba en el público heterogéneo y abierto de los corrales. Además, Virués pertenece al grupo de escritores periféricos –Bermúdez, Argensola, Cueva– que censuran el centralismo desde ciudades del perímetro peninsular, como Valencia o Sevilla (véase HERMENEGILDO 2003: 396-397). Calderón vivía para la corte en la corte, y era impensable que en una obra escrita por encargo de la corte incurriera en una crítica del sistema o de los soberanos (véase FROLDI, 2003: 319)<sup>7</sup>.

## Temas y fuentes

Virués toma la leyenda de Semíramis de dos fuentes principales: la *Bibliotheca Historica* de Diodoro Sículo y la *Rapsodiae Historicae Enneadum* de Sabélico (EDWARDS, 1966). Calderón suma la obra de Virués a las dos fuentes mencionadas, pero, a diferencia del valenciano, introduce muchas desviaciones respecto a la leyenda original.

*La gran Semíramis* es un drama en el que las figuras que acaparan el poder y la dicha, las figuras a las que la fortuna ha acompañado, caen de su posición hasta la más baja condición para sufrir una muerte normalmente causada por la figura que toma su lugar. Así ocurre en los tres actos: Menón, quien disfruta del favor del rey Nino, se suicida porque el monarca le obliga a entregarle su mujer; el segundo acto termina con la muerte del rey, envenenado por Semíramis; por último, en el tercer acto es Semíramis la asesinada por la espada de su hijo. Los tres personajes mueren por perseguir unas pasiones desenfrenadas. Menón es culpable de su propia muerte, puesto que:

MENÓN

[...] No la quise [a Semíramis] traer conmigo entonces,  
así por excusarle los trabajos  
del militar desasosiego, como  
por pensar que la guerra fuera breve,

---

<sup>6</sup> Aunque tanto Hermenegildo como otros críticos dicen que en *La gran Semíramis* las acciones son fortuitas, como más adelante demostraremos son las decisiones de los personajes las que los llevan a la perdición. Estas decisiones, además, están movidas por pulsiones y pasiones humanas –no instintivas–.

<sup>7</sup> En este mismo trabajo se demuestra la crítica a la monarquía presente en *La hija del aire*. En el teatro del XVII se criticaba el funcionamiento del soberano y su gobierno, pero no se dudaba sobre las bases absolutistas del estado.



The theme of ambition is focused principally in Semíramis herself. In the sources, although Semíramis was said to be ambitious, there was no conscious attempt to see ambition as a motivating factor in her rise and fall. (EDWARDS, 2004: 182)

Las acciones de los personajes muestran un abandono inconsciente de la razón y unas acciones movidas por sus pasiones –amor o ambición–; pero no como instintos animales. Tanto que el drama de Calderón como el de Virués tratan de mostrar el peligro oculto tras la imperfección humana: las pasiones de los personajes son los más humanos sentimientos –amor, pasión, ambición, ansia de poder–: son una advertencia sobre los peligros de la desnaturalización y una propuesta para afrontarla. Sin embargo, la obra de Calderón obedece a un plano más profundo. Tal vez se deba a que Virués trata de ilustrar un problema moral y tal vez político, mientras que Calderón establece una cuestión antropológica.

Volviendo a las fuentes que los dos dramaturgos pudieron tomar en cuenta a la hora de escribir las obras, pero con especial atención ahora no ya a la temática en sí misma, sino a los motivos éticos y estéticos, debemos apuntar a la importancia que debieron tener en Virués distintas corrientes del final del siglo XVI. Así, podemos suponer que leyó, como era habitual en su época, libros de caballerías, donde, al igual que en sus obras, la religión se relega a un segundo plano y la leyenda y la crónica se funden para dar lugar a ciertos personajes sumamente desmesurados. La influencia de Séneca, fuente íntima y vía de reunión con la cultura clásica en las obras del valenciano, no es directa, sino que deriva de escritores italianos como Giraldi o Trissino (véase MÉRIMÉE, 1985: 333-337). Séneca recuperó notable impulso en las últimas décadas del XVI, pero se prolonga a lo largo del siguiente siglo:

Sería un error pensar, como han hecho algunos críticos, que la influencia de Séneca en el teatro de los Siglos de Oro termina alrededor de 1590; en realidad fue una rica fuente de inspiración para muchos dramaturgos del siglo XVII. Los españoles se sentían demasiado orgullosos de su compatriota para que, al escribir para el teatro, no sufrieran la influencia de su filosofía y de sus procedimientos retóricos y dramáticos. (WILSON Y MOIR, 1984: 63)

Con la influencia de Séneca, quien llega a los dramaturgos españoles por medio de los italianos, queda clara la ascendencia clásica<sup>8</sup> del *nuevo* teatro español. Hasta Calderón llegan muchas de las innovaciones que surgen en el XVI: polimetría, estructura tripartita, cierto senequismo, una artificiosidad cada vez mayor, tanto en teatralidad como en lenguaje, un progresivo alejamiento de las modalidades clásicas sin descartarlas

---

<sup>8</sup> Debemos distinguir «ascendencia clásica» y «clasicismo» (HERMENEGILDO, 1973: 284-285). Los dramaturgos de fin de siglo establecieron una relación dialéctica con los clásicos, en cuyos preceptos edificaron sus bases, pero escribiendo con especial originalidad e innovación.

completamente –que aunque Lope de Vega superó, no deja de producirse durante el siglo XVII<sup>9</sup>– y los elementos cómicos que evolucionaron hasta la figura del *gracioso*, entre otros. Sin embargo, también los errores y fallos en los que los dramaturgos del XVI incurrieron tuvieron su proyección en el teatro calderoniano, en tanto que las ideologías contrarias a las del vulgo fueron relevadas por aquella con la que el público se sentía cómodo, descartándose en parte la enseñanza moral o enmascarándola, aprendiéndose que tanto el lenguaje como el espectáculo deben ser moderados, y que la preponderancia de uno u otro es cambiante; pero sobre todo se descubrió que el teatro es un fenómeno de masas, y que son las masas quienes tienen verdadera potestad sobre el tablado, ya sean estas populares o privadas, humildes o nobles: el teatro está dirigido a todos ellos, y debe agradar a todos por igual.

## Estructura

Desde el punto de vista de la estructura, las dos obras son muy distintas. Virués apuesta por una estructura tripartita, de la que dice ser el promotor, en la que cada acto representa una tragedia cerrada. Además, como es habitual en sus coetáneos (véase HERMENEGILDO, 1994: 203-204), añade un prólogo y un epílogo recitado por una personificación de la Tragedia. En el primero trata de justificar el porqué de la obra y del estilo utilizado; en el segundo explica la enseñanza moral que la pieza transfiere. Merece la pena leer un fragmento del prólogo, donde se advierte de la estructura de *La gran Semíramis*:

PRÓLOGO

[...] Y solamente, porque importa, advierto  
que esta tragedia, con estilo nuevo  
que ella introduce, viene en tres jornadas  
que suceden en tiempos diferentes:  
en el sitio de Batra la primera,  
en Nínive famosa la segunda,  
la tercera y final en Babilonia,  
formando en cada cual una tragedia,  
con que podrá toda la de hoy tenerse  
por tres tragedias, no sin arte escritas. (LGS, vv. 23-32)

Esta explicación evoca a las trilogías griegas de la época de las tragedias áticas, lo que aporta a la obra la resonancia clásica en la que se basa para modernizar la tragedia.

---

<sup>9</sup> Lope de la Vega establece una *naturalidad* entre dos etapas *artificiosas*; su teatro es espontáneo, natural, vital –en el sentido de que se trata de un teatro mimético y cercano–. Además, equilibra el elemento literario de sus predecesores con el elemento actoral de la comedia del arte italiana. El teatro posterior incurrirá en una mecanización que desarrollará un nuevo convencionalismo basado en la artificiosidad.

Esta *modernidad* se encuentra en el uso, primero, de la polimetría, y segundo, de la fábula, puesto que reinventa los usos del relato y lo utiliza para distintos propósitos<sup>10</sup>. Pero el elemento más importante es la estructuración del drama en tres actos, los cuales, además, «suceden en tiempos diferentes».

*La hija del aire* está compuesta en dos partes, de tres actos cada una. El hilo conductor son las pasiones y los excesos de los personajes principales, pero al tratarse de una obra *doble*, la estructura interna obligatoriamente debía adaptarse. De esta forma, la primera parte tiene una función introductoria: se presenta a la mayoría de los personajes y se compone la red de relaciones entre ellos; las principales tramas son expuestas, pero no resueltas; se prevé la tensión; se mencionan los elementos pasados importantes; y al mismo tiempo se hacen vaticinios que verán su dictamen en la segunda parte. Esta funciona principalmente como resolutoria de los temas sugeridos en la parte primera, así como exponente de las consecuencias de las acciones de los personajes.

Calderón merece una mención de honor por la maestría con la que juega con el tiempo escénico en *La hija del aire*. Virués trataba de alejarse de los preceptos clásicos y precedió al teatro lopesco en cuanto al uso del tiempo: en *La gran Semíramis* transcurren veintidós años –dieciséis entre la primera y segunda jornada y otros seis entre esta y la tercera–, y la trama principal es resuelta en las partes representadas –la diégesis cumple funciones estructurantes y genéricas, pero principalmente se utiliza para hechos anteriores a la obra, además de para situar temporal y espacialmente cada jornada–. En cada acto, la temporalidad no se corta en ningún momento, y los saltos espacio-temporales tan solo ocurren entre una y otra jornada. Calderón, sin embargo, limita los saltos temporales. Entre acto y acto no transcurren más que unos pocos días. Para apoyar este recurso, introduce el salto –por otra parte ineludible para el desarrollo de la trama– entre la primera parte y la segunda. Al principio del primer acto de la segunda parte, Nino ha muerto y Semíramis y Lidoro cuentan dos versiones de lo ocurrido entre ambas partes: de esta forma Calderón aumenta la tensión y no es hasta el último acto cuando Semíramis declara haber matado a su marido y admite la culpa por la muerte de Menón:

---

<sup>10</sup> El «micro-relato» o fábula tiene distintas funciones en el drama viruesino, y sirve además como recurso para la teatralización del horror. Funciona como elemento estructurante, creando una «red de motivos» que se repite en los distintos actos, otorgándole coherencia a la tragedia; y como marcador genérico, puesto que el mensaje moral se esconde tras la forma y la trama de la obra, pero especialmente en la fábula (véase GILBERT y RODRÍGUEZ, 2013: § 1-10).

SEMÍRAMIS

Yo no te saqué los ojos,  
yo no te di aquel veneno,  
yo, si el Reino te quité,  
ya te restituyo el Reino.  
Dejadme, no me aflijáis:  
vengados estáis, pues muero,  
pedazos del corazón  
arrancándome del pecho.  
Hija fui del Aire, ya  
hoy en él me desvanezco. (*LHDA*, vv. 3276-3285)

Sin embargo, la mentira no se explica a los demás personajes. El único testigo de la muerte de Semíramis es Chato, el gracioso, quien no solo cree que está delirando, sino que piensa que es Ninias quien muere, puesto que Semíramis lleva puestos los vestidos de él en el momento de su muerte.

En cuanto al espacio representado, Virués cambia la ubicación de la obra con cada acto: el primero transcurre en Batra, el segundo en Nínive y el último en Babilonia. Calderón ofrece un abanico más amplio de escenarios, pero principalmente la acción se desarrolla en distintos lugares de Ascalón y Nínive en la primera parte y de Babilonia en la segunda.

A nivel temático, las estructuras también muestran claras diferencias (véase EDWARDS, 1966: 184-195). *La gran Semíramis* tiene como eje la tensión entre el ansia de poder y la lascivia. Arriba resumía los motivos que causan la muerte de los tres personajes centrales –Menón, Nino y Semíramis–. Todas las muertes son provocadas por las pasiones. Bajo el mismo plano temático, más adelante veremos cómo se construye el carácter de Semíramis bajo esta tensión entre el *amor* y el poder. Baste por ahora mencionar que, situación tras situación, cede a los impulsos producidos por su ambición, dejando en segundo plano e incluso rechazando las pulsiones carnales. Un ejemplo revelador es su mínima queja cuando Nino la pide para sí mismo –aunque autores como Edwards (1966: 182) dicen que Virués enfatiza la queja de Semíramis, no es comparable con la de Menón, que acaba suicidándose tras un largo monólogo de queja–:

SEMÍRAMIS

Rey, mira que es injusto lo que haces.

NINO

Ven tú conmigo

SEMÍRAMIS

¿Dónde, sin mi esposo?

NINO

Donde tenga tu ser lo que se merece.

SEMÍRAMIS

¡Oh, injusto apartamiento! (*LGS*, vv. 560-565)

En *La hija del aire*, los pilares sobre los que se fundamenta la estructura son dos: la tensión entre prisión y libertad y el juego entre azar y destino. El segundo podría parecer de corte clasicista, derivado de la épica y la tragedia grecolatina. Sin embargo, existen ciertos matices que deslindan el uso que hace Calderón de esta temática no solo de los modelos clásicos sino también del mismo Virués. Algunos críticos descartan el sentido trágico de la obra:

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. [...] 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 inconsciencia. (FROLDI, 2003: 321)

Otra parte de la crítica reduce la capacidad trágica de la obra solamente al triángulo que forman Menón, Nino y Semíramis:

Semíramis, Nino and Menón all fall from the peak of good fortune, which each enjoys at some stage, to the direst misfortune, involving suffering and death; since their fall, at least that of Semíramis and Nino, is what the prophecy predicted, Fate or destiny seems to rule their lives; the violent and tragic character of their fall presumably appeals to the most fundamental emotions of classical tragedy, pity and fear. (EDWARDS, 2004: 162)<sup>11</sup>

Descartando al resto de personajes, parece que Calderón respeta el modelo clásico de la tragedia. Sin embargo, tanto Frolidi como Edwards no aprecian que esa caída, en apariencia determinada, es en realidad fruto de las decisiones de los personajes –que pierden su buena ventura por causa de sus impulsos–.

La otra base temática es la tensión entre prisión y libertad sobre la que se construye Semíramis. Al principio de la primera parte, se encuentra encerrada en una cueva donde Tiresias la tiene recluida desde su nacimiento. La libertad que consigue gracias a Menón le es arrebatada por él mismo al pedirle que se oculte en la quinta de Chato y Sirene. Obtiene al fin la libertad, pero esta es tan solo física, puesto que una vez esposada con Nino se torna prisionera de su ambición: libre de cadenas, no consigue en toda la obra librarse de sus impulsos. En la segunda parte ocurre una segunda reclusión, esta vez voluntaria, en la que Semíramis se encierra en sus aposentos para ceder el trono a Ninias. Calderón resuelve con esta simbología la falta de libertad moral de la ambiciosa reina.

---

<sup>11</sup> Este debate sobre la licitud de *La hija del aire* como «tragedia» estriba más en las distintas concepciones de los críticos sobre qué es «tragedia» que en la naturaleza misma de la obra como tal. Hemos insertado los fragmentos de Frolidi y Edwards para demostrar la originalidad de Calderón en su uso del tema clásico *libertad-destino*, no para debatir sobre la naturaleza trágica de la obra.

Como Semíramis, los personajes de la trama calderoniana son seres que han abandonado la razón y cuyos actos están movidos por las pasiones. Estas pasiones –amor, ambición– no son naturales, en tanto que no son instintos animales, lo que lleva al razonamiento de que son los más humanos sentimientos los que llevan al individuo a su perdición. Solo la razón y la libertad moral pueden salvarlo de la caída, pero el ser humano es inconsciente, en tanto que imperfecto, de sus propias debilidades y limitaciones, auténticas promotoras de la maldad.

Respecto a la versificación de las obras, ambas muestran gran variedad de estrofas y funciones. Lope de Vega instauró un nuevo orden al que el teatro del siglo XVII se hubo de atener, pero en Virués se aprecia ya una clara tendencia hacia la estructuración basada en la polimetría. A los metros clásicos se suman otros menos tradicionales e innovadores, como octavas aliradas: «En *La gran Semíramis* las series de un mismo metro subrayan unidades semánticas específicas, y el cambio de metro deslinda una frontera explícita entre los diferentes momentos de la acción» (GILBERT y RODRÍGUEZ, 2013: § 15). Aunque esta frontera no sea tan explícita, se atisban ya las formas y recursos de los que harán uso Lope y Calderón: la versificación de *La gran Semíramis* tiene una función estructurante, y aunque no es plenamente sistemático, Virués comienza a atribuir ciertas formas de metro para personajes específicos –la octava real, por ejemplo, se utiliza sobre todo para el discurso del tirano y de la monarquía en general–. El escenario solo queda vacío entre los distintos actos y en un breve momento de la primera jornada, en el que ni el lugar ni el tiempo cambian, puesto que se oyen los gritos de los personajes desde fuera. Virués apuesta por la continuidad y no rompe el tiempo escénico más que en los saltos de una jornada a otra.

En la obra de Calderón se aprecia la evolución de todo el siglo: domina el romance sobre el resto de estrofas, y hay una clara función estructurante y genérica: el verso cambia con los cuadros y la situación en la que los personajes hablan y estos tienen su discurso caracterizado por ciertos modelos estróficos. *La hija del aire* cuenta, además, con más cambios espaciales y temporales que su predecesora: cada acto contiene entre tres y cinco cuadros. De esta forma, Calderón entra dentro de la tradición de Lope, que como Virués utiliza la versificación con fines estructurales. Lo que no se aprecia tanto en el valenciano como en Calderón es el rango que confiere la métrica a cada personaje, según su discurso; tampoco contribuye a la construcción de la tensión o distensión, cosa

que sí ocurre en las obras calderonianas. En cualquier caso, la comparación permite pensar que las ideas sobre la versificación no eran tan dispares entre uno y otro dramaturgo; la tragedia de fin de siglo propone unos elementos que se desarrollan durante el siglo XVII, y *La hija del aire* es una muestra de la perfección que alcanzaron.

## Personajes

El análisis de las dos obras no puede concluir sin el estudio del elemento central de ellas: Semíramis. También creemos oportuno el estudio de algunos de los personajes secundarios, tan variados y distintos en *La gran Semíramis* y *La hija del aire*, aunque por motivos de espacio centraremos el análisis en la reina asiria. Pero listemos primero a los personajes de cada obra y resumamos la función principal de los más destacados. Virués introduce cuatro personajes principales, Nino, Menón, Semíramis y Zameis Ninias; cuatro consejeros cuyo fin es mostrar la monotonía e inutilidad de la actividad del consejo; dos cortesanos de relativa importancia para la trama, Zopiro y Celabo; tres militares y un criado, «signos puramente instrumentales» (HERMENEGILDO, 2012: 37); el Pueblo, personaje colectivo; y el Prólogo y la Tragedia, que dan inicio y fin a la obra y de los que ya hemos hablado arriba.

De la obra de Virués, Calderón mantiene tan solo a los cuatro personajes principales, y añade numerosos caracteres que confieren a la obra no solo una construcción compleja sino varias vías argumentales distintas: en la primera parte, Tiresias funciona como profeta, al igual que Menón; el triángulo formado por los tres personajes cómicos Chato-Sirene-Floro es una ironía del hilo principal desarrollada por medio de personajes bajos, que Chato en solitario prolongará en la segunda parte. Debe añadirse también a Arsidas, Lisías –criado de Menón y más tarde de Ninias–, Libio, Silvia e Irene, que contribuyen en varios planos argumentales secundarios; hay también dos personajes colectivos, Músicos y Acompañamiento. En la segunda parte no aparecen muchos de los personajes mencionados, entre ellos dos de los principales, Menón y Nino; se añaden sin embargo Lidoro –llamado Arsidas en la primera parte– e Irán, monarcas de Lidia, y Anteo, anciano de la misma ciudad; Ninias, hijo de Semíramis y Nino; y miembros de la corte de Babilonia: Libia, Astrea y Flora, sirvientes de Semíramis, y Licas y Friso, que funcionan como un personaje desdoblado. Calderón, a efectos de comicidad y para desarrollar un drama complejo, introduce a muchos más personajes que Virués, lo que se traduce a varias vías argumentales, perfectamente armonizadas.

## Semíramis

Centrándonos en la figura de Semíramis, ya desde el primer momento Virués y Calderón construyen al personaje desde bases muy distintas. A efectos dramáticos, Calderón decide presentar una Semíramis que aún no ha contraído matrimonio con Menón; esto enfatiza la pasión que él sufre, víctima del deseo (véase EDWARDS, 1966: 186). En cuanto a la ascendencia de la reina, Virués es fiel a las fuentes:

CELABO	[...] No fue su padre [de Semíramis] Sima el ganadero, como pensó Menón el desdichado y todos los demás tienen creído Un hombre vil y bajo fue su padre. Su madre fue Derceta, una ramera, la cual, al lago de Ascalón llegando, la tomó el parto allí, y allí dio al mundo esta hija [...] (LGS, vv. 2077-2084)
--------	---

Calderón trata el nacimiento de Semíramis de forma más original:

SEMÍRAMIS	[...] Arceta, una nifa bella que en estos campos floridos fue consagrada a Diana, en todos sus ejercicios festejada de un amante, fue pagando con desvíos las finezas; que lo ingrato sólo en la mujer no es vicio. [...] Venus, del culto obligada, ya que quererle no hizo, hizo que hallarla pudiese en el despoblado sitio de este monte, donde, necio, hizo el mérito delito. [...] De esta especie de bastardo amor, de amor mal nacido, fui concepto. [...] (LHDA, I, vv. 803-833)
-----------	--

La Semíramis de Calderón es descendiente de una ninfa, y fecundada en la violencia y en la lucha entre Diana y Venus. Arceta dio muerte al padre de Semíramis, y al nacer ella, murió la ninfa, «costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios» (LHDA, I, v. 878). Tanto la concepción como el nacimiento de Semíramis están rodeados de violencia, reuniendo en sí misma «la tradicional rivalidad arquetípica de las diosas» (FORASTIERI-BRASCHI, 2010: 31):

La violencia, original o inducida, puede considerarse como la unidad constitutiva, tanto en el plano semántico como en el formal, de la entera secuencia que va desde el nacimiento hasta el momento que precede la liberación de Semíramis. Liberación por la que la violencia misma entrará en el mundo. (RUIZ RAMÓN, 1998: 19)

Como comentábamos arriba, Calderón construye a la reina mediante un juego de tensiones entre la pasión y la voluntad de dominación. Si su excarcelación supone la llegada de la violencia al mundo, esta violencia supone la vía por la que Semíramis accederá al trono no una, sino dos veces. En *La gran Semíramis*, el personaje de la reina también es dominada por sus impulsos ambiciosos y amorosos, pero es la suma de ambos –la muerte de Nino y el enamoramiento de su hijo– la que en última instancia acarrea su muerte. Calderón constantemente juega con uno y otro motivo, aunque el impulso más fuerte en Semíramis sea en todo momento la ambición:

The theme of ambition, largely subordinated in the *Primera Parte* to the theme of lust, is reflected principally in Semíramis herself. [...] While her beauty excites others, she feels nothing for them and exploits their feelings in a cold and calculating manner, using her intelligence to further her ambition. (EDWARDS, 2004: 189)

Otro de los atributos que también aparece, aunque de forma distinta, en las dos obras es el narcisismo de Semíramis. En la tragedia de Virués se enamora de su propio hijo, de idéntica fisionomía. Calderón lo simboliza mediante el signo del espejo: «estaba entre mis mujeres / consultando en ese espejo / mi hermosura, lisonjeada / de voces y de instrumentos» (*LHDA*, II, vv. 459-462).

La muerte de Semíramis también presenta importantes diferencias en una y otra obra. En *La gran Semíramis*, es Ninias quien asesina a su madre, una vez enterado del amor de ella por él y del asesinato de Nino a manos de la reina. La muerte, a diferencia de la de Menón o Nino, ocurre fuera de escena, y es relatada por Diarco, testigo de la desgracia. El pudor de Virués en este pasaje es un recurso para tratar de dar mayor énfasis y horror a la muerte de Semíramis, a quien se la ve, muerta, a través de una puerta, al final de la obra. Calderón carga de simbolismo su muerte:

The dichotomy between body and spirit in Semíramis mirrors the conflict between a passive Venus and an active, vengeful, and cruel Diana; moreover, this division is mirrored in the play itself and in the unfolding of Semíramis's destiny. [...] In the *Segunda parte*, her masculine spirit predominates, briefly assumes a visible shape, and finally propels her into a battle in which Venus's prophecy of Diana's revenge is fulfilled to the letter. (LIPMANN, 2004: 44)

La simbología reside tanto en la muerte –«*Cayendo Semíramis, sangriento el rostro, y flechas en el cuerpo*» (*LGS*, 3232+)–, donde las flechas simbolizan a Diana, como en la caída por el barranco que narra Chato, reflejo de la caída moral de Semíramis.

## Conclusiones

El fin del trabajo era demostrar la continuidad entre tres dramaturgos a lo largo de más de medio siglo. La presencia de Lope de Vega en Valencia, con la influencia que esto pudo tener en su obra según la crítica, en un momento histórico en el que el teatro aspiraba a un público más amplio y abierto y experimenta nuevos caminos para renovar el fenómeno teatral, es un hito crucial para el desarrollo del siglo más fecundo en prácticas teatrales. Lope introduce muchas de las fórmulas que empiezan a tomar impulso en Valencia y cambia drásticamente la concepción del teatro. Ante la artificialidad de la tragedia del horror, Lope apuesta por la naturalidad tanto lingüística como teatral, por el equilibrio entre espectáculo y texto, por la elaboración de un teatro que llegue a todos los estratos de la sociedad y que entremezcle altas y bajas historias y tragedia y comicidad.

Virués y Calderón elaboran un teatro menos *natural*, pero la artificialidad de sus obras es distinta: el drama viruesino contiene una inverosimilitud intencionada, que se manifiesta tanto en el lenguaje de los personajes como en su carácter y actitud, rayando en lo obscuro y lo exacerbado; Calderón rompe el equilibrio entre lenguaje y espectáculo favoreciendo el segundo, en relación al convencionalismo que surgió después de Lope y que originó un lenguaje teatral y una espectacularidad distintas a la del Fénix, con plena conciencia de la alienación del tablado respecto al mundo real.

Influido por un senequismo procedente del teatro italiano, Virués trató de que sus obras pudieran moralizar al público, pero su ideología, tan contraria a la popularmente aceptada, impidió que el espectador se sintiera identificado, por muchos elementos innovadores que utilizara. A Lope de Vega no le interesó tanto la moralización del público como el encontrar una fórmula teatral que resultara eficaz, pero en *La hija del aire* sí que reside esa aptitud crítica, moralizadora, aunque de manera más superficial. Si Virués ataca al régimen político en su totalidad, representando los peligros del absolutismo y los errores que pueden llevar a un monarca a la tiranía, Calderón se centra tan solo en la figura del monarca, en cómo sus actos pueden afectar a la totalidad de la sociedad, pero acepta el centralismo absolutista y así, como Lope, establece un lazo con el público, cuya ideología no es puesta en evidencia por los actores.

Fuera de los rasgos de la tragedia senequista que no perduraron, o que fueron descartados para luego ser utilizados de forma distinta, hemos observado cómo existen innovaciones que Lope conservó y que supusieron las bases del teatro áureo. Todas ellas

experimentaron un desarrollo que parte desde principios de siglo y cuya cumbre es comúnmente señalada en los dramas de Calderón. Nos referimos, por supuesto, a la generalización de los tres actos para la tragedia y la Nueva Comedia, al uso del verso sobre la prosa y a las funciones que cumple la polimetría –estructural, genérica y discursiva–. Hay que sumar el arduo intento de los tres dramaturgos por llegar al *gran público* y la conciencia de que el teatro es un instrumento comunicativo capaz de proyectarse a toda la sociedad.

Las demás diferencias deberían considerarse como parte del proceso de evolución del teatro: el tratamiento del argumento con respecto a las fuentes, por ejemplo, es diferente en Virués y Calderón. El primero pretende crear un drama en el que leyenda y crónica se fundan; un drama en el que la historia, real o ficticia, de unos hechos concretos sirva para mostrar la situación social y política del estado. El segundo, como parte del desarrollo teatral, no es tan fiel a las fuentes por la naturaleza ficticia del teatro, como tampoco es fiel a la idea del teatro como historia, y sabe que para obtener el favor del público debe atenerse a unos ideales que la leyenda original no transmitía. También es distinto el elemento cómico, inexistente en *La gran Semíramis* y personificado en la figura del gracioso –Chato– en *La hija del aire*, innovación utilizada por Lope y que llega hasta Calderón.

La historia del arte apenas concede interés a aquellos artistas cuyos experimentos, por uno u otro motivo, no funcionaron ante el espectador. Sin embargo, creemos que con este trabajo se demuestra la importancia de aquellos que, por fallar sus ideas o recursos, permitieron a otros vislumbrar el camino por el que el arte debía seguir su rumbo. El legado de Virués y sus contemporáneos es una muestra de la inexistencia del *fracaso* artístico: el teatro, como el arte, es un proceso de aprendizaje, y sin la dedicación de los dramaturgos del siglo XVI, el siglo XVII tal vez no hubiera sido el más prolífero teatralmente de la historia de la literatura española.

## Bibliografía

- AUBRUNM, C. V., FLASCHE, H, ALONSO, D. (1983), «Sobre lengua y estilo», *Historia y crítica de la literatura española*, RICO, F. (dir.), vol. 3, Crítica, Barcelona: 823-835.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998), *La hija del aire*, RUIZ RAMÓN, F. (ed.), Cátedra, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1988a), *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M., dir. (1988b), *Historia del teatro en España*, tomo II, Taurus, Madrid.
- EDWARDS, G. (1966), «Calderón's *La hija del aire* in the light of his sources», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 43, n. 3: 177-196.
- EDWARDS, G. (1967), «Calderon's *La hija del aire* and the classical type of tragedy», *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 44, n. 3: 161-194.
- FORASTIERI-BRASCHI, E. (1990), «Semíramis y la desintegración de un arquetipo: *La hija del aire* de Calderón», *Confluencia*, vol. 6, n. 1: 31-37.
- FROLDI, R. (1968), *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Madrid.
- FROLDI, R. (1983), «El teatro valenciano y la formación de la comedia nueva», *Historia y crítica de la literatura española*, RICO, F. (dir.), vol. 3, Crítica, Barcelona.
- FROLDI, R. (2003), «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, n. 87-88-89: 315-324.
- GILBERT, F., RODRÍGUEZ, T. (2013), «Función de los micro-relatos en la teatralización del horror: *La gran Semíramis* de Virués», *Les Cahiers de Framespa* [en línea], n. 14, consultado el 27 de abril de 2015. URL: <http://framespa.revues.org/2421>
- HERMENEGILDO, A. (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona.
- HERMENEGILDO, A. (1983a), «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, n. 23: 89-115.
- HERMENEGILDO, A. (1983b), «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis», *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, GARCÍA LORENZO, L. (dir.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: vol. II: 897-911.

- HERMENEGILDO, A. (1994), *El teatro del siglo XVI*, DE LA FUENTE, R. (ed.), Júcar, Barcelona.
- HERMENEGILDO, A. (2003), «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II», *Criticón*, n. 87-88-89: 395-406.
- HERMENEGILDO, A. (2012), «Introducción». En VIRUÉS, C., *La gran Semíramis. Elisa Dido*, HERMENEGILDO, A. (ed.), Cátedra, Madrid: 11-91.
- LIPMANN, S. (1982), «The duality and delusion of Calderón's *Semíramis*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 59, n. 1: 42-57.
- LGS = VIRUÉS, C. (2012).
- LHDA = CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1998).
- MÉRIMÉE, H. (1985), *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, PELLISA, O. (trad.), Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- OLEZA, J., dir. (1984), *Teatros y prácticas escénicas I: el quinientos valenciano*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- PARKER, A. A. (1983), «Una interpretación del teatro español del siglo XVII», *Historia y crítica de la literatura española*, RICO, F. (dir.), vol. 3, Crítica, Barcelona.
- RUIZ RAMÓN, F. (1998), «Introducción». En CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La hija del aire*, RUIZ RAMÓN, F. (ed.), Cátedra, Madrid: 9-55.
- SIRERA, J. L. (1992), «Doctrina y práctica teatral en Virués y Rey de Artieda» *Historia y crítica de la literatura española*, RICO, F. (dir.), vol. 2/1, Crítica, Barcelona: 287-291.
- VEGA, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, GARCÍA SANTO, E. (ed.), Cátedra, Madrid.
- VIRUÉS, C. (2012), *La gran Semíramis. Elisa Dido*, HERMENEGILDO, A. (ed.), Cátedra, Madrid.
- WILSON, E. M., MOIR, D. (1984), *Historia de la literatura española*, JONES, R. O. (dir.), vol. 3, Ariel, Barcelona.