

**EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO**

**EDS.
J. ENRIQUE DUARTE
E ISABEL IBÁÑEZ**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015

J. ENRIQUE DUARTE
ISABEL IBÁÑEZ
(EDS.)

EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO EN EL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY
BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADRONAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES,
ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-07-7

New York, IDEA/IGAS, 2015

J. ENRIQUE DUARTE
ISABEL IBÁÑEZ
(EDS.)

EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO EN EL SIGLO DE ORO

ÍNDICE

J. ENRIQUE DUARTE E ISABEL IBÁÑEZ	
En torno al <i>Homo historicus</i> . Persona y personaje o de nuevo la relación entre literatura e historia.....	9
ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO	
La (re)construcción del personaje de Constantino I en <i>El árbol del mejor fruto</i> de Tirso de Molina.....	13
SHAI COHEN	
Lisonja política y desaire literario: el caso del Conde Duque	27
CHRISTOPHE COUDERC	
La construcción del personaje de la reina Semíramis en la tragedia de Virués.....	39
BLANDINE DAGUERRE DÍEZ GARCÍA	
Historia y «puesta en discurso» del <i>homo historicus</i> en la obra de Suárez de Figueroa: el ejemplo de don García Hurtado de Mendoza.....	51
ISABEL IBÁÑEZ	
La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia	65
NEJMA KERMELE	
Fábricas del Príncipe indígena en la <i>Suma y Narración de los Incas</i> de Juan de Betanzos	79

NAIMA LAMARI	
<i>Escarmientos para el cuerdo: de la realidad histórica a la ficción</i> teatral	93
NADINE LY	
Le personnage historique. Entre personnalité poétisable et masque historique	107
MARIBEL MARTÍNEZ-LÓPEZ	
Defensa de la monarquía en <i>La tragedia del Duque de Verganza</i> , de Álvaro Cubillo de Aragón.....	125
CHRISTINE OROBITG	
Anécdota cinagética y construcción del personaje histórico en el <i>Anfiteatro de Felipe IV el Grande</i> (1631) de José Pellicer.....	139
NATHALIE PEYREBONNE	
Littérature, mythe et histoire : les Amazones de Tirso de Molina.....	153
SÉBASTIEN RIGUET	
«Un león por armas tengo, y Benavides se llama». Retórica heráldica y blasón en <i>La prudencia en la mujer</i> de Tirso de Molina	165
SARAH VOINIER	
Histoire <i>versus</i> fiction dans la <i>comedia</i> du Siècle d'or: le personnage historique chez Luis Vélez de Guevara.....	185

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE LA REINA SEMÍRAMIS EN LA TRAGEDIA DE VIRUÉS

Christophe Couderc
Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

LAS FUENTES

Son conocidas las fuentes que ha manejado Virués para la acción de su tragedia *La gran Semíramis*, cuya heroína se puede identificar con la reina asiria Sammuamat, que reinó en el siglo IX a. C. durante la minoría de edad de su hijo Adadnaria III. Como resume Frolidi, se trataba de un

tema histórico-legendario [...] bien documentado en las fuentes, 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 hijo¹.

El personaje de la reina asiria aparece en algunos textos muy difundidos en el Renacimiento, como el *Infierno* de Dante (canto v), *De claris mulieribus* de Boccaccio o en los *Trionfi d'amore* de Petrarca (III, vv. 75-79); sus rasgos de caracterización más constantes son la lujuria y la incontinencia. El tema, o mejor dicho el personaje, interesó a Lope de Vega, cuya comedia con este título no se ha conservado (el título figura

1 Frolidi, 2003, p. 316.

en la lista del *Peregrino* de 1604, y la obra fue por lo tanto anterior a esta fecha), como después interesó a Vélez de Guevara (su comedia *La corte del demonio* transcurre en la corte de Nínive donde la hermana del rey Nino se llama Semíramis) y naturalmente a Calderón con su díptico titulado *La hija del aire*. También se debe recordar el díptico escrito por el italiano Manfredi (1535-¿1608?) *Semiramis, Boscareccia* et *Semiramis, Tragedia*. La segunda de estas obras, impresas ambas en 1593 en Bérgamo, ya estaba compuesta en 1583 o quizás antes y, por consiguiente (si seguimos en este punto a Frolidi), no es del todo imposible que Virués, que había vivido en Italia, haya tenido conocimiento de las obras de Manfredi antes de escribir *La gran Semíramis*, que se data, aunque sin seguridad, de hacia 1580².

Virués se vale principalmente de las *Historias Filípicas* de Justino y sobre todo de Diodoro de Sicilia: en la *Biblioteca Histórica*, que data del primer siglo antes de Cristo, se encuentra la referencia a los jardines colgados de Babilonia, cuya construcción se atribuye a la reina Semíramis, y que se contaban entre las siete maravillas del mundo según el historiador griego³. Entre los elementos de individualización del personaje, algunos, de carácter sobrenatural, contribuyen a hacer de la reina un personaje mítico. Al respecto, Virués manifiesta hacia las versiones histórico-legendarias de la vida de Semíramis una forma de fidelidad muy libre, no del todo fácil de interpretar pero que seguramente tiene que ver con preocupaciones directamente condicionadas por su proyecto estético. Es decir que para él se trata de transformar una fuente narrativa en obra dramática y tal vez en esta operación le guía la voluntad de respetar la preceptiva más o menos aristotélica que se iba difundiendo en aquellos años en Europa.

Es notable por ejemplo la manera cómo Virués trata el motivo de la ascendencia divina de Semíramis. Ésta era supuestamente, según algunas versiones de su historia, hija de Dercéto (diosa con cabeza de mujer y cuerpo de pez), y de Caístro (hijo de Aquiles y de Pentesilea, la reina amazona): en el breve relato que contiene lo que es el primer retrato de Semíramis, su marido, el general Menón, la designa como «hija única» de «Sima, el gran mayoral» de los ganados del rey de Asiria Nino (vv.

2 Frolidi, 2004, p. 118.

3 Frolidi enumera las fuentes de Virués: «Diodoro Siculo, *Bibl. hist.*, III, xxii-xxv; Valerio Máximo, *Fact. ac Dict. mem.*, IX, 92; Plutarco, *Sermo et disp. amat.*, 13-20; Eliano, *Var. hist.*, VII, 47; Justino, *Hist. Philip.*, I, 10-11» (Frolidi, 2003, p. 316). Ver también Pedraza, 2006, pp. 97-98.

267-269⁴). Esta información es objeto de un tardío desmentido cuando, después de la muerte de la reina, y muy cercano ya el desenlace, Celabo revela que la reina no era la que todos creían: «nacida de madre infame y torpe», Semíramis, según este personaje, tuvo por padre «un hombre vil y bajo». En este momento reaparece la utilización personal, por parte de Virués, del dato acerca de la supuesta ascendencia divina de la reina asiria. Celabo prosigue su relato de la forma siguiente: «Su madre fue Derceta, una ramera, / la cual, al lago de Ascalón llegando, / la dio el parto allí, [...] / Proveyó que unas aves la criasen / llamadas semirámides, etc.» (vv. 2075-2091). Como comenta Alfredo Hermenegildo, el editor de la tragedia de Virués (quien señala la deformación de Derceto en Derceta) «la condición de ramera que le atribuye Virués no aparece en Diodoro»⁵ y de hecho lo que se observa es la marginalización del elemento misterioso y legendario del nacimiento de la reina a favor de una humanización total de la heroína que contribuye a explicar sus vicios por su condición de hija de prostituta.

Un elemento legendario importante que desaparece, o, que, más exactamente, Virués modifica de forma significativa, es por lo tanto lo que se relaciona con las palomas. Según ciertas versiones de la historia, las palomas habían criado a la reina «de manera asombrosa y sobrenatural»⁶. Según otras versiones, Semíramis había sido cambiada en paloma, un ave venerada por los asirios. Virués utiliza el primer dato, como acabamos de ver, en el momento de la *anagnórisis* o descubrimiento de la verdadera identidad de la reina, para aportar un elemento de comprensión de su actitud viciosa, es decir de su incontinencia sexual que la ha llevado a la muerte y que de esta forma tendría una explicación que podríamos llamar hereditaria. En cuanto al segundo dato, también aparece en la intriga de la tragedia, pero Virués lo utiliza para dar una ilustración del uso tiránico del poder por el nuevo rey, el hijo de Semíramis, Zameis Ninias. En efecto, en el desenlace, después de asesinar a la reina, su hijo se dirige a su pueblo (representado simbólicamente en escena por un reducido grupo de cortesanos) para quien elabora un relato totalmente inventado de la muerte de la reina. Poco antes, Diarco, un personaje secundario que casi no tiene otra función en la obra, había dado cuenta de la muerte de Semíramis a manos de su hijo, que él había contemplado

4 Las citas de *La gran Semíramis* remiten a la edición de Hermenegildo.

5 Virués, *La gran Semíramis*, p. 167

6 Pedraza, 2006, p. 99.

acercando «los ojos / al agujero de la cerradura» (vv. 1946-1947). Como testigo de vista, Diarco puede contar el asesinato, que califica de «visión horrible, / un terrible espectáculo espantoso», entrada en materia típica de una *evidentia*, figura retórica caracterizada por su patetismo:

A Semíramis vi, bañada en sangre,
 asirse de las manos de su hijo
 y echarle al cuello los hermosos brazos,
 diciéndole, con rostro que moviera
 a compasión leones y serpientes,
 [...] pedía
 al cruel hijo, al hijo inorme y fiero,
 merced, la desdichada, de la vida,
 la cual el áspid sordo, el tigre bravo,
 le quitó luego con su infame espada,
 dándole dos heridas en los pechos
 que cada cual pasaba a las espaldas.
 ¡Oh, triste!, ¡oh, fiero!, ¡oh, detestable caso!
 Cayó la triste en tierra y, en cayendo,
 Ninias se fue por el retrete suyo
 tras sí cerrando tres o cuatro puertas...
 (vv. 1952-1971)

La réplica, larga, sigue con las quejas que pronuncia Semíramis antes de expirar y que repite Diarco — lo que corresponde a un recurso que Virués utiliza sistemáticamente para las muertes que jalonan los tres actos de su tragedia, con la variante de que aquí es Diarco quien le presta su voz al personaje moribundo de quien repite las últimas palabras.

La muerte de la reina, de la que Diarco proporciona una versión fidedigna, es objeto de una cínica deformación por parte de Zameis Ninias, que cuenta cómo vio a su madre transformarse en paloma y subir al cielo donde se reunió con otras divinidades adoradas por los asirios. El nuevo rey y matricida, que obviamente tiene interés en no decir la verdad sobre la muerte de la reina, manipula a su pueblo de forma maquiavélica mediante el recurso a la religión. Con este relato inventado, se repite también un recurso ya empleado en el acto anterior, cuando Semíramis convencía —por cierto sin ninguna dificultad— a los cortesanos, llamados varias veces «consejeros», que el rey Nino había sido llamado por los dioses a reunirse con ellos en el cielo. Ninias declara así:

en medio de su plática suave,
 le vi mudado el rostro y cuerpo en ave.
 [...]
 Dos ojos pequeñuelos, encendidos,

sus dos claras estrellas se tornaron;
 las mejillas perdió, frente y oídos
 [...]

 En una hermosísima paloma
 al fin vi convertida la difunta (vv. 2234-2249).

EJEMPLARIDAD Y REFLEXIÓN MORAL

En cambio, se puede considerar que Virués desarrolla con cierta fidelidad un aspecto esencial del relato de Diodoro, que es su ejemplaridad. La perspectiva didáctica, como advierte Pedraza, está presente en Diodoro para quién ya se trataba de mostrar «cómo, desde una humilde fortuna, prosperó hasta tal gloria la reina Semíramis»⁷. Tanto como la historia de la reina de Asiria, *La gran Semíramis* es en efecto una constante y repetitiva reflexión sobre el poder político y, sobre todo, en consonancia con el modelo del teatro senequiano que Virués adapta, una reflexión sobre la *fortuna voltaria*. La organización cíclica de la acción dramática permite ilustrar en cada uno de los tres actos la repetición de lo mismo. Como escribe el propio Virués en el prólogo (pronunciado por un personaje alegórico llamado Prólogo), *La gran Semíramis* se presenta como una particular trinidad dramática: «Esta tragedia [...] viene en tres jornadas / [...] / formando en cada cual una tragedia, / con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias» (vv. 24-32). Al mismo tiempo una y tres, *La gran Semíramis* presenta en efecto una estructura particular, siendo cada uno de los tres actos una entidad independiente, una corta tragedia, nos dice Virués, unificada con las dos restantes por la presencia de Semíramis (con Celabo, es el único personaje presente en los tres actos). Cada acto se termina por la muerte de un personaje: el general Menón, victorioso en el inicio del acto I, se suicida al final del acto; el rey Nino hace lo mismo al final del acto II, y por fin la reina Semíramis es matada al final del acto III. Para los tres personajes, el inicio del acto en que mueren corresponde con una situación estable, aparentemente ordenada, y más aún, feliz. De esta forma, la acción de cada uno de los tres actos ejemplifica la fragilidad de la dicha humana y es la ilustración de una concepción tradicional y escolástica de la tragedia entendida como la representación de un «caso» ejemplar (la palabra caso aparece en el relato de Diarco citado antes) que permite observar la caída de

⁷ Pedraza, 2006, p. 98.

un personaje potente desde un estado de prosperidad hasta la desgracia, para parafrasear los textos de poética de aquella época.

La estructura de repetición, de esta forma, se adecúa perfectamente al tema de la fortuna voltaria, bifronte o *bifrons*⁸. El tema, es decir la palabra «fortuna», aparece desde los primeros versos de la tragedia, y volverá cíclicamente en los diálogos, y sobre todo en el primer acto, en boca del general Menón (vv. 75, 83 y 110), quien será precisamente la primera víctima de la inconstancia de la Fortuna. Manifestación de una forma de ironía que también se puede entender como elemento del dispositivo didáctico que elabora Virués, el propio Menón, antes de ser víctima de una suerte infeliz y de empezar su caída, se encarga de subrayar la desgracia de Alejandro, rey vencido de Bactra cuyo suicidio Menón relata y que concluye con una frase premonitoria cuando dice que puede servir «para ejemplo de los crueles casos de fortuna» (vv. 492-493). La cuerda con que Alejandro se ahorcó, y que Menón lleva entonces en la mano, le servirá para matarse poco después, de suerte que la muerte de Alejandro es como un paradigma que permite explicar y anunciar las muertes sucesivas de personajes potentes que pasan brutalmente de la gloria a la miseria. Como Alejandro, Menón experimenta primero la *próspera fortuna* cuando es un general victorioso, y luego la *adversa fortuna*, cuando Nino, rey tiránico, le roba a su mujer como él le robó su ciudad a Alejandro. En el acto II es el rey Nino, responsable de la muerte de Menón, quien a su vez es víctima de la ambición desmedida de Semíramis. El objeto del robo violento es ahora el poder, la corona, como vuelve a suceder en el acto III. En éste, en efecto, Semíramis recoge el fruto de la violencia que había sembrado cuando es matada por su hijo, quien es su doble en lo físico y en el comportamiento: en lo físico porque existe entre ambos un parecido físico tan fuerte que Semíramis pudo hacerse pasar por su hijo y reinar varios años bajo su identidad; luego porque, como explicita Celabo al comentar el relato fantástico que acaba de inventar Zameis para explicar la metamorfosis de su madre muerta: «Sí advierto, y veo que parece en eso, / como en el rostro, a su atrevida madre» (vv. 2238-2239); poco después, Diarco confirma que Zameis «en cuerpo y alma todo es cual su madre» (v. 2307).

Debido, quizás, a esta estructura cíclica, el final de *La gran Semíramis*, en realidad, es bastante original, y difiere notablemente de lo que serán los desenlaces de la Comedia nueva, en los que no se suelen dejar cabos

8 Ver Gutiérrez, 1975 y Walthaus, 2006.

sueltos. Como ya se ha dicho, el nuevo rey se comporta como un tirano y un manipulador, como antes de él lo fue el rey Nino en el primer acto y Semíramis en el segundo y el principio del tercero. La confirmación de la cínica mentira que contó acerca de la muerte de su madre deja lugar, para terminar la representación, al procedimiento de la cortina tirada, o descubrimiento (también llamado escena interior), que permite enseñarle al público una imagen patética que se suele acompañar con una consideración moral que subraya el valor didáctico de la escena.

En la siguiente réplica pronunciada por Ninias, quien se dirige a Celabo y Diarco, la cortina se designa con la palabra «puerta», que funciona como una de las numerosas didascalias implícitas que contiene el texto de *La gran Semíramis*:

Tomá esta llave, abrí esta puerta, y fio
de los dos esto y fiara mi vida.
Ese sangriento cuerpo muerto y frío
es mi madre, no en ave convertida.
Y de este caso y del intento mío
yo os haré relación larga y cumplida.
Ahora vamos con presteza luego
a dar ese lascivo cuerpo al fuego (vv. 2340-2347).

En realidad, las explicaciones prometidas por el rey («os haré relación») no se darán (ya que se termina la obra allí, después de unos versos pronunciados por el personaje alegórico llamado Tragedia), y permiten cerrar la acción con puntos suspensivos, es decir con una forma de cierre bien adaptada a una acción de estructura cíclica cuyo movimiento no se va a interrumpir, ya que es el mismo movimiento de la rueda de la Fortuna. Merced a este desenlace ambiguo, *La gran Semíramis* termina con un final abierto y pesimista que deja entrever una repetición de la misma conducta tiránica en el monarca, y que ha dado pie a que la crítica viera en el teatro de Virués, como en el de otros contemporáneos suyos, una crítica de la misma institución monárquica (lo que se puede discutir, en particular si tomáramos en cuenta la intertextualidad senequiana de *La gran Semíramis* nutrida de las repetidas dramatizaciones del tema del rey tirano); un discurso pesimista sobre el poder, pues, y un desenlace que estaría, por lo tanto, al servicio de la perspectiva didáctica que guía a Virués cuando compone su tragedia.

En estas condiciones, se podría explicar la desaparición relativamente rápida del personaje de la heroína. A pesar de que Semíramis es el elemento que unifica los tres actos de la tragedia, o las tres tragedias, tales

y como Virués nos presenta *La gran Semíramis* en el prólogo, la reina desaparece del escenario relativamente temprano: el acto tercero empieza en el v. 1488 y termina en el v. 2355. Entre el inicio del acto y la desaparición de Semíramis, esta ocupa el escenario de manera casi constante, pero luego no volverá en escena —si no es bajo la forma de un cadáver, posiblemente un maniquí. Su última réplica, cuando le dice a su consejero Celabo: «Si me tardo, me destruyo. / Después sabrás de mí» (vv. 1720-1721), deja al espectador en la expectativa de un retorno en escena, que sin embargo no se realizará. Puede sorprender esta brusca desaparición de un personaje que ha ocupado el primer plano de manera aplastante a lo largo de toda la obra. Si dejamos de lado el juicio de valor que consideraría este hecho como una debilidad dramática, tal vez debamos interpretarlo precisamente como la manifestación de que *La gran Semíramis*, antes que ser un relato de vida dramatizado, obedece a un proyecto didáctico que, se supone, le permite al espectador sacar lecciones de los casos más o menos horribles que tiene ante los ojos, según la *doxa* horaciana que legitimaba la literatura al asignarle una función moralizante.

VICIOS PRIVADOS Y VIRTUDES PÚBLICAS

La dimensión moral y ejemplar se asocia estrechamente con el mismo personaje de la protagonista. Como ha señalado la crítica, Semíramis forma parte de una galería de personajes femeninos que en distintas tragedias de Virués son las causantes de desgracias ajenas, en particular para personajes masculinos, a causa de pasiones avasalladoras, de las que terminan siendo ellas mismas las víctimas⁹. Sin embargo la lección moral no es tan evidente en *La gran Semíramis*. Primero porque, como acabamos de ver, en el ambiguo desenlace Semíramis cae bajo los golpes de un personaje ni mejor ni peor que ella, sino tan malvado como ella, lo que relativiza mucho, por lo tanto, que se manifieste en ese momento una forma de justicia poética. Luego porque el mismo personaje de la reina es bifronte. El carácter maligno de la reina y su perversidad moral forman parte de los rasgos de caracterización que existen en la tradición relativa a este personaje histórico pero, si bien es cierto que la muerte le llega después de que haya expresado su deseo sexual por su propio hijo,

⁹ Comp. Flaminia en *Atila furioso* y Casandra en *La cruel Casandra*; ver Sirera, 1986 y Oleza, 1997.

que no lo soporta, el inicio de la historia de la reina no deja de presentarla como una víctima.

En su extenso diálogo final con Celabo, Diarco se encarga de pronunciar un elogio fúnebre de la reina que no deja de ser positivo cuando alaba sus grandes cualidades de jefe de guerra y de jefe de estado. Por su parte Celabo —un personaje secundario, pero importante, porque en no pocas de sus intervenciones retoma la función del coro en el teatro antiguo, y su palabra es reveladora de la verdad— empieza por insistir en sus vicios, que, como vimos en el texto antes citado, se explican según él por la ascendencia infame de Semíramis, ya que es hija de una ramera, y por tanto de padre desconocido. El lector o espectador, por lo tanto, puede fácilmente dejarse llevar por la opinión expresada por Celabo, por esta perspectiva demasiado simplista según la cual los vicios de Semíramis serían la única explicación de las catástrofes que se han ido acumulando a lo largo de la tragedia. Celabo, en su última y larga evocación de la reina Semíramis, la llama «miserable y fiera hembra», y, después de recordar su costumbre bárbara que consistía en matar a sus amantes, «gozando a cada cual una noche», se exclama: «¡Al fin mostraste bien, mujer perversa, / ser nacida de madre infame y torpe!» (vv. 2058–2073). El personaje propone de esta forma una rejilla de lectura que se puede proyectar *a posteriori* sobre la acción de la tragedia, enteramente explicable por los defectos de la reina. Así Frolidi considera que en el primer acto, después del encuentro fortuito del rey Nino con Semíramis, entonces esposa del general Menón, la dama sería de cierta forma cómplice del tirano que decide a toda costa quitarle la mujer a su general: «Semíramis, quien al principio parece querer resistirse al galanteo del rey, [...] después lo acepta movida por la ambición»¹⁰. Del examen del texto, sin embargo, no se desprende sino que el rey Nino es víctima del amor todopoderoso. Los cumplidos que le dirige a Semíramis son bastante comunes y hacen difícil que se le pueda atribuir a la dama un poder sobrenatural, el cual sería acorde al arquetipo que se mencionaba más arriba, es decir la figura de la mujer fatal en quien se alían el poder, el sexo, y una forma de atracción magnética y mortífera

10 Frolidi, 2003, p. 316. Como escribió Sirera, «uno de los temas más discutidos en torno a esta apasionante (sin ironía) tragedia, es precisamente el de establecer en qué medida Semíramis influye en la decisión de Nino de convertirla en su esposa, o si éste decide arrebatarla a su general Menón por su cuenta y riesgo» (Sirera, 1986, p. 83).

para los hombres. Nino se contenta con observar tópicamente su impotencia frente al amor todopoderoso¹¹:

Mas, ¿harele fuerza yo?
 Sí, pues me la hace a mí
 el amor que me rindió.
 [...]
 Mas no es tiempo ya de estar
 suspenso ni embelesado.
 Quiérome aquí remediar,
 pues la fortuna me ha dado
 ocasión, tiempo y lugar (vv. 363-372).

A continuación, un diálogo muy rápido entre la dama y el rey permite entender que para Semíramis el rey es presa de un deseo libidinoso e injusto: («creo que quieres hacer / contra toda ley y fuero, / de mujer de un caballero / esclava de tu querer» (vv. 383-387). En la escena siguiente, cuando el rey hace pública su decisión de casarse con la mujer de Menón, despierta el rechazo tanto de éste como de aquélla, que se queja sin ambigüedad de la suerte que le preparan («Rey, mira que es injusto lo que haces» (v. 560); «¡Oh, injusto apartamiento!» (v. 563). Lo que se debe entender es que se escenifica entonces una especie de rapto, si bien fugazmente representado, nacido de un deseo injusto del rey tirano. Es importante entender de esta forma el final del acto I, porque justifica en buena medida lo que ocurre en el acto II. Es decir que permite entender el intento de Semíramis de hacerse con el poder como una venganza: una venganza que la reina ha ido madurando durante dieciséis años, que es el tiempo que transcurre entre el acto I y el acto II. Al cabo de esos dieciséis años, ha crecido el hijo que Semíramis ha tenido con el rey Nino: el príncipe llega a la edad adulta, puede sucederle a su padre. Durante este lapso de tiempo que transcurre entre acto y acto, la reina siguió amando a su primer marido, y, sobre todo, odiando al rey Nino: su aversión no deja lugar a dudas hacia un rey envejecido a quien califica

11 Hermenegildo opina lo mismo: «a las octavas reales suceden las quintillas. La modificación métrica es un signo fático que condiciona la atención del espectador. [...] el rey evoca la fortuna, siguiendo un modelo que presupone una voluntad de amortiguar la responsabilidad del rey en actos reprobables y generadores de caos. Pero tal evocación es retórica, queda significativamente vacía de sentido en los oídos del espectador, porque éste acaba de ver que el único responsable del encuentro Semíramis / Nino es el rey mismo, no la fortuna» (Hermenegildo, 1981, p. 907).

de «torpe y asqueroso», y a quien hace responsable de un «cautiverio infame y afrentoso» (vv. 942 y 946).

Para terminar, observaremos que la mezcla de las alabanzas con la condena moral confirma la complejidad a la vez del personaje de Semíramis y de toda la tragedia de Virués. La doble caracterización de la heroína, en quien se diferencian psicología individual y genio político-militar, indica que la interpretación de la tragedia también se puede realizar en un doble plano y que se puede relativizar la lectura de *La gran Semíramis* como retrato de un monstruo autor de acciones horrendas y repelentes. Como los demás personajes importantes de la obra, Semíramis no es tan monolítica como a veces se ha dicho, sino que aparece como un compuesto, una asociación de rasgos excesivos, una heroína llena de la 'grandeza' que indica el título pero también víctima de sus pasiones. Éstas a su vez aparecen, dentro de un proyecto estético coherente marcado por la impronta del teatro senequiano, como responsables de las «caídas de los grandes príncipes», según la tradicional definición de la tragedia retomada por Hernán Núñez en su comentario a *Las Trecientas o Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena¹².

BIBLIOGRAFÍA

- Froldi, Rinaldo, «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 315-324.
- Froldi, Rinaldo, «La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués», en *Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-125.
- Gutiérrez, Jesús, *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.
- Hermenegildo, Alfredo, «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis», *Anejos de la Revista Segismundo*, 6, 1981, vol. 2, pp. 897-911.
- Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, xvi, 1997, pp. 235-251.

12 «La definición de la tragedia, según Diómedes gramático, es ésta: *Tragedia es he-roice fortune in adversis comprehensio*, que quiere decir: la tragedia es materia de los casos adversos y caídas de los grandes príncipes» (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 60).

- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Semíramis. Un mito en el teatro», en *La hija del aire de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli*, ed. Ángel Facio, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006, pp. 97-126.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Sirera, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatro y prácticas escénicas. La comedia (II)*, Londres, Thamesis Books, 1986, pp. 69-101.
- Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
- Walthaus, Rina, «'Mi bien un breve sueño ha sido apenas'. Fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón» en *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 1103-1113.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



La relación que se establece entre la historia, lo histórico, el personaje histórico y la literatura en sus diferentes formas es uno de los elementos más tratados y fecundos desde los inicios de la crítica y que todavía no se ha agotado, como prueba este libro. Los autores de estos trabajos han reflejado cómo los escritores del Siglo de Oro eran capaces de somatizar los elementos históricos que forman parte del personaje histórico en elementos literarios operativos en el contexto de una obra que se insertan en un estética barroca, estudiando la forma en que se integra en la parte literaria del personaje.

J. Enrique Duarte es licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Navarra. Fue contratado por el GRISO en 1998 y desde entonces realiza su investigación en diversos autores: Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina y Francisco Antonio Bances Candamo. Ha dirigido su interés principalmente al teatro del Siglo de Oro, publicando diversos artículos y ediciones de comedias y autos sacramentales. Actualmente, compagina sus labores de investigación con las tareas de coordinación en la revista *La Perinola* (ISSN: 1138-6363) como secretario. Además se encarga, también como secretario, de los Anejos de la revista *La Perinola*.

Isabel Ibáñez es doctora y HDR (habilitada para dirigir investigaciones) en Etudes Ibériques (Filología Hispánica) por la Université de Pau (Francia). Trabaja como Professeur d'Université (Catedrática) en la Université de Pau después de haber ejercido en ella primero como PRAG (Catedrática de Instituto Titular de Universidad) a partir de 1992 y luego como Maître de Conférences (Titular de Universidad) de 1998 hasta 2006. Desde su tesis, defendida en 1997 y dedicada a *La santa Juana* de Tirso de Molina, ha centrado su investigación en el teatro aurisecular, especialmente en el de Tirso de Molina, y en la comedia hagiográfica. Actualmente además de su labor docente y de investigación desempeña varios cargos administrativos referentes a la docencia y a la investigación en su universidad así como en el ámbito nacional dentro de organizaciones profesionales (SHF).

