



HAL
open science

Algunos apuntes sobre la escritura trágica de Cristóbal de Virués: métrica y discursos prologales

Françoise Gilbert, Teresa Rodríguez

► To cite this version:

Françoise Gilbert, Teresa Rodríguez. Algunos apuntes sobre la escritura trágica de Cristóbal de Virués: métrica y discursos prologales. Julio Vélez Sainz (Ed.). Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo, 56, Editora Regional de Extremadura, 2019, Estudio. hal-02084112

HAL Id: hal-02084112

<https://hal.science/hal-02084112>

Submitted on 24 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Algunos apuntes sobre la escritura trágica de Cristóbal de Virués: métrica y discursos prologales

Françoise Gilbert
Teresa Rodríguez

Université de Toulouse-Jean Jaurès
CLESO (FRAMESPA)

Abriendo su edición a las obras trágicas de Argensola, Giuliani recuerda cómo desde fines del XV y durante el XVI “se va gestando en toda Europa el embrión de lo que sería el teatro occidental moderno” (Giuliani 2009: IX). Es, en particular, el caso de España, y caso particular por cuanto acuñará un producto tan singular como la comedia nueva.

Junto a la labor de los poetas del quinientos, en este paso a la modernidad tienen también su papel las nuevas reflexiones teóricas sobre el drama, como las que proporciona Italia en torno, si bien no exclusivamente, a la *Poética* aristotélica, y un factor tan importante como la comercialización del teatro (hacia 1570), con sus consabidos efectos en la relación dramaturgo-texto-público y, por ende, en la creación de los dramaturgos. Momento, en fin, de cambios este de las últimas décadas del XVI, y momento en que España va dejando atrás, como indicara Frolidi, el ideal del Renacimiento para abrazar una estética acorde a un nuevo contexto, la estética del Manierismo, donde se produce “la radicalización teatral de una visión sufrida y turbada de la realidad. Alejados ya de la idílica y abstracta contemplación de una armonía cósmica, típica del Renacimiento, se entra en una época de contradicciones, en un período conflictivo” (Frolidi 1999: 20).

Toda una serie de factores diversos se conjugan, pues, en estas últimas décadas del Quinientos para producir un marco particular, proclive a la experimentación teatral. Un terreno hasta entonces poco explotado, el de la tragedia, acogerá una parte importante de los tanteos y propuestas que jalonan el proceso.

Los trágicos españoles —la llamada tragedia filipina— apuestan por modelos diversos que pronto van dejando atrás los patrones griegos que inspiraran a Pérez de Oliva. En plena invención, en el doble sentido del vocablo, de la *Poética* de Aristóteles, algunos de nuestros trágicos vuelven los ojos al teatro de Séneca, entiéndase, “a un nuevo tipo de teatro antiguo” (Luque Moreno 1979: 8), teatro al que acceden mayormente por el filtro de la práctica teatral italiana de corte senequista, y en particular a través de una tragedia innovadora, el *Orbecche* de Giraldi Cinthio (edición de 1543, Venecia), exitosa adaptación a los tiempos nuevos de un género considerado como “antiguo”. Este tipo de tragedia, siempre según Frolidi, ofreció la posibilidad de dar cuerpo a las nuevas inquietudes (Frolidi 2013). Teatro, tragedia y horror son

evidentemente cauces poéticos de un arte que se presenta como innovador, pero cauces estéticos raramente dissociables de la función moralizante que llevaba adosada ya la dramaturgia de Séneca, y del contexto histórico e ideológico en el que surgieron (baste recordar, en este último aspecto, los estudios de Alfredo Hermenegildo).

Marco de cambios, decíamos, y cambios en los textos. Algunas señas textuales de las tragedias quinientistas no tendrán cabida en la dramaturgia posterior: la solemnidad artificiosa del lenguaje áulico o la severa rigidez de los movimientos escénicos resultan difícilmente compatibles con el *gusto* de un público de corrales. Otros nutrirán la fórmula de la nueva comedia: así ocurre con el número de actos —reducidos progresivamente de cuatro a tres—, o el recurso a la polimetría instaurado ya con las *Nises* de Bermúdez, consideradas tradicionalmente como las primeras tragedias españolas de tema no sacado de la antigüedad. Una de las innovaciones de la tragedia quinientista, innovación inspirada, una vez más, en Giraldo Cinthio (Zanin 2014: 273¹), se sitúa en el espacio umbral de la acción dramática: en buena parte de los impresos de tragedias figuran prólogos autorales desgajados de la acción (recordemos, con Teresa Ferrer, que tales prólogos eran propios de la comedia, pero no del teatro trágico), generalmente a cargo de un personaje alegórico que presenta obra y argumento, como ocurría ya en las tragedias de Séneca (Zanin 2014: 276). Discursos donde se cruzan la reflexión teórica y la praxis poética como vía donde los autores exponen su concepción sobre arte y sentido de la tragedia, a veces en diálogo, otras en tensión con otras teorías y otras prácticas teatrales del momento. Más adelante volveremos sobre ello.

En la nómina de trágicos que intervienen en la experimentación teatral del período una de las figuras más destacadas es, sin duda, la el capitán-poeta Cristóbal de Virués. Y es que la variedad de sus cinco tragedias resulta ya de por sí reveladora de las diversas modulaciones que adoptó el “patrón trágico” (D’Artois, 2010) en acción, personajes y estructura. Una simple ojeada a los argumentos basta, en efecto, para dar cuenta de dicha variedad. Así, en un contexto de guerras y combates a muerte, *Elisa Dido*, *La gran Semíramis* y *Atila furioso* escenifican los infortunios de altos personajes históricos o legendarios, que dan cuerpo a la figura ya tipificada del tirano y se debaten en los accidentes de motivos no menos arquetípicos, como el de la rueda de la Fortuna que va ritmando ascenso y caída de poderosos. En las dos restantes, *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*, se amplifican los ingredientes novelescos con un elenco más variado de personajes. Marca común a todas ellas es una retórica preñada de los procedimientos clásicos del *movere* propios de la tragedia (llantos, discursos apasionados o desesperados) y la presencia recurrente de motivos como los sueños y las premoniciones que hiperbolizan el sello trágico de la acción. Discurso dramático y

dispositivos escénicos redundan en la mostración del horror (aspecto este bien estudiado por Hermenegildo), con la exhibición de cadáveres, sogas y dagas, o los relatos de muerte y guerra; exhibición nunca gratuita, pues redundan en la ya mentada finalidad edificante de la obra.

Las piezas de Virués nos han llegado en impreso de 1609, y no disponemos de elementos suficientes para determinar si todas ellas, o siquiera una parte, se representaron; tampoco para establecer una cronología fiable de su composición. Para Atkinson, la producción trágica de Virués se habría desarrollado en torno a una independencia creciente cara a los modelos antiguos, conforme a una evolución que iría desde el respeto inicial a los mismos (la *Elisa Dido* “tragedia conforme al arte antiguo”, según reza en el epígrafe) hasta la fórmula original, un tanto híbrida, de *La infelice Marcela*, con su mezcla de ingredientes trágicos y elementos propios de la *comedia nueva*. En opinión de Sirera, al contrario, fórmulas tan diferentes como las desplegadas en *Elisa Dido* y en *La infelice Marcela* habrían coincidido en el tiempo, forjadas una y otra en fechas muy cercanas, ya hacia el final de la trayectoria del dramaturgo (Sirera 1986: 79-80) Ambas tragedias vendrían así a coronar una escritura iniciada y finalizada bajo el signo de la experimentación, y capaz de dar productos encontrados.

Pero la experimentación de Virués en la escritura trágica no se cifra únicamente en las intrigas y personajes, bien atendidos ya por la crítica. Se deja ver también en el terreno de dos de las novedades que, como apuntábamos, se van imponiendo en la joven tragedia filipina, a saber, la variedad de los metros y los discursos prologales. En las páginas que siguen proponemos un estudio de estos dos elementos de la obra como cauces donde asoma, desde la doble vertiente de la reflexión teórica y de la praxis, la singularidad de una dramaturgia.