

PRÓLOGO

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Nacido en Valencia en 1550, y muerto en Milán después del 1614, el capitán Cristóbal de Virués es uno de los autores más interesantes de las letras castellanas del período. Pocos son los datos biográficos que de él poseemos e incluso, como se ha apreciado, ignoramos la fecha exacta de su muerte. Hijo de un médico y humanista castellano, avecindado en Valencia a causa sin duda de la fama de los núcleos intelectuales valencianos y de la importancia que el humanismo tuvo en dicha ciudad,¹ Cristóbal se dedicó a la carrera de las armas, que le llevó desde bien pronto lejos de su ciudad natal: a Madrid, a la batalla de Lepanto² y a Italia, donde parece haber residido gran parte de su vida. Su trayectoria vital choca con la de su hermano Jerónimo, prestigioso médico que ejerció la profesión en Valencia, en la que publicó tratados sobre la materia y en la que fue también poeta ocasional, formando parte de la *Academia de los Nocturnos*, que reunió entre 1592 y 1594 a la práctica totalidad de los escritores e intelectuales valencianos, con la sola excepción de Cristóbal de Virués, sin duda por no residir en la ciudad.³

En 1587 publicó en Madrid un largo poema épico, *El Monserrate*, que años después reharía en parte con motivo de su segunda edición (1602). Fue esta la obra que más fama le produjo en su momento, aunque en la actualidad la crítica valore mucho más positivamente su producción dramática: cinco tragedias (*La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *Elisa Dido* y *La infelice Marcela*), al parecer escritas entre 1580 y 1586 aunque sólo publicadas en Milán en 1603, en un volumen que recogía asimismo su producción lírica: *Obras trágicas y líricas*. Los investigadores que han estudiado su teatro concuerdan, en líneas generales, en destacar el tono sentenciosamente pesimista que emanan estas obras (una parte destacable de las líricas, incluidas), así como la influencia de la corriente de los trágicos senequistas italianos, Giraldi Cinzio muy especialmente.⁴

No se trata, con todo, de un simple imitador: en sus obras podemos encontrar, igualmente, un deseo de búsqueda de soluciones originales que solventasen los graves problemas que lastraban los intentos de construir una tragedia más o menos clasicizante. Los tres actos en que está dividida *La gran Semíramis*,⁵ cada uno de ellos estructurado como una tragedia autónoma; el riguroso respeto —experimental en relación con lo que era práctica corriente en los otros trágicos hispanos del momento⁶— a las tres unidades de *Elisa Dido* (y el haber optado por una versión exculpatoria para la reina cartaginesa), la introducción de personajes de baja extracción y el uso —por primera vez en el teatro— del romance como estrofa teatralmente funcional, el travestismo morboso que recorre no sólo *La gran Semíramis* sino muy especialmente *Atila furioso*, la explosión de maldad (justificada por razones estéticas) que provoca el placer de *La cruel Casandra*... son elementos que nos sitúan ante un autor cuidadoso a la hora de concebir su

teatro y más cuidadoso todavía a la hora de escribirlo, como queda de manifiesto en el uso de estrofas de arte mayor y en la trabazón retórica que articula la mayoría de ellas. Que el público no fuese capaz de apreciar estos méritos, es otra cosa: Virués, amargamente, se quejará de la incompreensión de un público poco formado y tratará de justificar su escritura como dirigida a un *senado culto*.⁷ Aclararé al respecto que otra de las cosas que desconocemos de este autor es si estas obras llegaron a representarse realmente o no pasaron del papel escrito. Las reiteradas referencias al vulgo hacen pensar en lo primero, aunque hoy por hoy nada podamos concluir.

Otro de los aspectos que ha atraído a los investigadores son las razones que le llevaron a adoptar una actitud que antes he calificado de *sentenciosamente pesimista*. Buen profesional de las armas, contemplaba el ejercicio de éstas de forma crítica como se desprende de algunos de sus poemas. Por otra parte, su desencantada visión de la corte y del ejercicio del poder real han llevado a investigadores como Alfredo Hermenegildo a suponer que Virués se alinearía con los intelectuales que adoptaron una posición crítica ante la monarquía de Felipe II, en especial en sus últimas décadas de gobierno.⁸ Quizá la necesidad de explicitar esta actitud sea uno de los principales defectos de su teatro, pues le lleva a introducir personajes testigo, razonadores que se engolfan en largas tiradas de versos sentenciosos, en bastantes casos reiterativos. Como es fácil de suponer esto redundaba en perjuicio del ritmo de las obras, como puede apreciarse en la misma *La gran Semíramis*, lo que no empece que sea —después de la *Numancia* cervantina— la mejor tragedia escrita en nuestra Península durante el *xvi*. Ello viene justificado por muchas razones; entre las principales: lo cuidado de la construcción de la obra, en tres actos con sus correspondientes clímax dramáticos, unos personajes trazados con gran fuerza (*Semíramis* es, en muchos sentidos, admirable como personaje dramático femenino), la amarga ironía con que nos presenta la vida cortesana o lo elaborado de la métrica.

Así las cosas, en 1990 se planteó en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València la posibilidad de tentar su puesta en escena. El pretexto: un congreso sobre el teatro hispanoitaliano del *xvi* organizado por la Universidad de Bolonia en Volterra (año 1991). Influyó en ello el ejemplo de los congresos montados anualmente por el *Centro de Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale* (creado, impulsado y dirigido durante años por Federico Doglio), y en los que se estrenaba cada año una obra montada al efecto. Había también, lo confieso, curiosidad por poder comprobar sobre el escenario algunas de las reflexiones que en torno a esta obra habíamos hecho Joan Oleza o yo mismo. Encargada la dirección a Ricard Salvat y la coordinación del equipo a Manuel Diago, yo me responsabilicé de la dramaturgia, pues uno de los problemas que más nos preocupaban era la excesiva duración de la obra que, de representarla en su integridad, la condenaba a una simple experiencia erudita y muy minoritaria, y nos impedía valorar su vigencia en tanto en cuanto espectáculo contemporáneo.

Dos fueron, pues, los objetivos que guiaron mi trabajo de dramaturgia. El primero, la necesidad de mantener con toda fidelidad el estilo y la estructura de una obra ciertamente compleja pero de innegable fuerza teatral. El segundo, tratar de acercarla, como ya queda dicho, a la duración y al ritmo de representación del teatro contemporáneo. Conviene indicar que, aunque *a priori* puedan parecer objetivos poco menos que contradictorios, en la práctica la misma calidad teatral de la obra del dramaturgo valenciano facilitó extraordinariamente mi tarea. Por ejemplo, si reduje en un veinte por ciento aproximadamente la longitud total de la tragedia, esta reducción se concentra en

momentos muy determinados: parlamentos de contenido ideológico en los que el autor reitera sus ideas básicas y que, con gran habilidad teatral, se sitúan entre transiciones temporales necesarias para la acción (ya sea un cambio de vestuario, ya un asesinato cometido fuera de escena) o al final de los tres actos, para reforzar el dramatismo de la muerte con que se cierra cada uno de ellos. La supresión, aquí, de algunas estrofas no ha redundado nunca ni en perjuicio de la claridad del mensaje ni del dramatismo de la acción, y, en el caso de las transiciones, se han acordado estas al tiempo necesario para ellas en nuestro montaje. Más aún, cuando —por ejemplo en el tercer acto— el contenido ideológico pasa a primer plano, respeté la importancia que el autor concedía a los monólogos reflexivos, con lo que — pese a la reducción de la extensión global apuntada — el ritmo de la tragedia en mi versión es substancialmente idéntico al de la obra original.

De forma paralela respeté escrupulosamente la versificación y los juegos retóricos, extraordinariamente hábiles desde el punto de vista teatral, aún a sabiendas de que se alejan muy mucho de los modelos que triunfarían años después en la comedia barroca. Me limité, pues, a substituir dos o tres palabras que pueden crear confusión en la actualidad (por ejemplo, *cuadra*) y a mantener el cómputo silábico y la regularidad estrófica. Por razones de pura economía teatral eliminé algún personaje muy episódico (el soldado *Tigris* que recitaba un solo verso en el primer acto), pero mantuve, en cambio, los redundantes cuatro *consejeros* reales, cuyo estilo repetitivo juega un notabilísimo papel en el diseño ideológico del autor.

A partir de esta dramaturgia, Ricard Salvat llevó a cabo un trabajo de dirección que me limitaré a calificar de espléndido, cuando quizá tendría que utilizar adjetivos todavía más laudatorios. Los actores, escogidos en un *cásting* que no puedo calificar sino de muy acertado, respondieron sin duda a las expectativas.⁹ Enrique Belloch desde su puesto de productor hizo lo posible y lo imposible para sacar adelante un proyecto que por su envergadura (viaje a Italia incluido) desbordaba las posibilidades de un Departamento Universitario. Tuvimos también la suerte de contar con el decidido apoyo económico institucional, gracias a la comprensión de Evangelina Rodríguez, la directora general de Promoción Cultural de la Conselleria de Cultura i Educació i Ciència de la Generalitat valenciana y de su jefe de servicio, Luis Quirante. Gracias a ellos, el proyecto, que en algunos momentos parecía puramente utópico, no solo no fracasó sino que llegó a buen puerto.

El público, en esta ocasión, no se mostró remiso, sino muy sabio, tal y como lo pretendió el autor. Y, como sabio, aplaudió texto y montaje, a Virués y a Salvat. Lástima, diez años después lo digo, que estas iniciativas no se prodiguen más: son la mejor demostración de que en la universidad no nos limitamos a especular o a hacer erudición (*teatro muerto*), y que los que desde ella luchamos por lograr que los estudios teatrales sean *de verdad* universitarios no hablamos por hablar.

NOTAS

1. En su clásico estudio, Marcel Bataillon [*Erasmus y España* (1ª ed. francesa: 1937), 2ª ed. española revisada. México: Fondo de Cultura Económica, 1966] ya concedía importancia a los humanistas valencianos. Joan Fuster (*Heretgies, revoltes i sermons*. Barcelona: Selecta, 1968) situó a estos humanistas en el marco valenciano, con sus tensiones sociales e ideológicas. Un buen resumen de todo ello lo podemos encontrar en Joan Reglà, dir. de *Història del País Valencià*, t. II. Barcelona: Edicions 62, 1990 (2ª ed. revisada). Los humanistas encontraron en la floreciente industria editorial valenciana del momento trabajo y facilidades de publicación (vid: BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. València: Institutió Alfons el Magnànim, 1987). La Universidad valenciana, aunque fundada en 1500 con unos principios renovadores, se cerró relativamente pronto a los impulsos humanistas por la acción del rector Joan Salaia (¿-1558); con todo, sus cátedras de lenguas clásicas, y, sobre todo, de medicina y botánica le aseguraron justa fama entre los intelectuales renovadores europeos. No podemos olvidar tampoco que la corte virreinal de los Duques de Calabria acogió a diversos humanistas, a los que la Duquesa, doña Mencía de Mendoza otorgó protección hasta su muerte en 1554. Después de ese año, sin embargo, la creciente influencia de los sectores más conservadores, y en especial de los prelados contrarreformistas (Tomás de Villanueva, Juan de Ribera) fue apagando poco a poco este florecimiento intelectual y humanista, del que quedan pálidos ecos todavía en la *Academia de los Nocturnos* (1592-1594).
2. En la que participó junto con otros escritores del prestigio de Miguel de Cervantes o del también valenciano dramaturgo, Andrés Rey de Artieda. De aquí, que se hable del teatro de estos autores como del de la «generación de los capitanes de Lepanto» aunque, como es sabido, Cervantes, nunca alcanzase tal graduación.
3. Sobre esta Academia pueden consultarse los artículos de José Luis Canet y Josep Lluís Sirera publicados en el volumen *De las Academias a la Enciclopedia* (ed.: Evangelina Rodríguez). València: Institutió Alfons el Magnànim, 1993.
4. Sobre la bibliografía existente sobre este autor destacaríamos: HERMENEGILDO, Alfredo: *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973; FROLDI, Rinaldo: *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya, 1973; SIRERA, Josep Lluís: «Los trágicos valencianos», *Cuadernos de Filología*, nº: III, 1-2. València: Universitat, PP. 67-92; SIRERA, Josep Ll.: «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos». *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*. Londres: Támesis Books, 1986, PP. 69-101.
5. Lope de Vega le reconoce el mérito de haber sido el primer dramaturgo que adoptase esta división en tres actos. En su *Arte Nuevo de hacer comedias* leemos: «El capitán Virués, insigne ingenio / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño» (vv. 215-217)
6. Es la única tragedia renacentista hispana que está escrita con riguroso respeto a las tres unidades y dividida en cinco actos, con intervenciones corales.
7. En el Prólogo a *La infelice Marcela* se expresa con singular rotundidad al respecto:
Salgo con voluntad i firme intento de
procurar el gusto i el regalo
del que con claro i alto entendimiento
conoce lo que es bueno i lo que es malo;

i luego de través el vano viento
del vulgo, cuyo voto al aire igualo,
me levanta la mar, pensando cierto
que estorba de tomar el salvo puerto.
Esto es así; mas gran consuelo tengo
pues an de ser en mi favor los sabios,
a quien, pues tales son, nada prevengo
de lo que an de explicar mis torpes labios;
con los que no lo son, en nada vengo,
ni temo sus satíricos resabios,
pues aunque en rota barca en su mar ande,
es el favor de los discretos grande

(en JULIÁ MARTÍNEZ, E., ed. de *Poetas dramáticos valencianos*. Madrid: Real Academia Española de la Lengua, 1929, t. I, PP. 118b y 119 a).

8. Estos aspectos los analizo en «Virués y su visión del poder». *Convegno di studi «Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento»*. Roma: Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, PP. 275-300.

9. Actores profesionales, pero en su mayoría de carrera incipiente. Diez años después, nos llena de satisfacción ver cómo muchos de ellos (solo tres ejemplos: María José Peris, una extraordinaria *Semíramis*, Carles Sanjaime o Álvaro Báguena) son actores plenamente consolidados y con una trayectoria ya muy importante.



La gran Semíramis, de Cristóbal de Virués, amb dramaturgia de Josep Lluís Sirera i direcció de Ricard Salvat, va ser estrenada a Volterra, Itàlia, l'any 1991.