



Tiempo histórico y tiempo dramático en La gran Semíramis de Cristóbal de Virués

Christophe Couderc

► To cite this version:

Christophe Couderc. Tiempo histórico y tiempo dramático en La gran Semíramis de Cristóbal de Virués. Philippe Meunier; Isabelle Rouane Soupault. Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional, Presses universitaires de Provence, pp.100, 2015, Textuelles, 978-2-8218-5869-5. hal-01916118

HAL Id: hal-01916118

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01916118>

Submitted on 8 Nov 2018

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.

Tiempo histórico y tiempo dramático en La gran Semíramis de Cristóbal de Virués

Christophe Couderc

- ¹ Virués, en el prólogo de sus *Obras trágicas y líricas* publicadas en 1609, escribe que se ha propuesto «juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y la moderna costumbre» (Virués, 2003: 95¹). No es del todo fácil determinar exactamente lo que Virués sobreentiende con los términos «arte antiguo» y «moderna costumbre», dos conceptos que contraponen y de los que dice que los quiere mezclar en un proceso de renovación de la escritura teatral, proceso hecho por lo tanto de rupturas y de continuidades. El arte antiguo parece remitir ante todo a los modelos clásicos, latinos o griegos, si creemos lo que Virués escribe, en el mismo paratexto, acerca de su *Elisa Dido* — una de las cinco tragedias que publica juntas —, que subtitula *tragedia conforme al arte antiguo*, y que «va escrita toda por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio» (Virués, 2003: 95). Podría ser también que, de manera algo más imprecisa, el arte antiguo remitiese a la concepción medieval, escolar y restrictiva de la tragedia, la que se asocia con los nombres de Diómedes y Donato². Dicha concepción, cuyo recuerdo perdura en tiempos de Virués (y perdurará mucho tiempo después), concede a la veracidad y más precisamente a la historicidad del tema, o, como se dice en aquel entonces, del «sujeto», un lugar destacado en la definición del género de la tragedia. Como escribe Hernán Núñez, «el Comendador griego», en su comentario al *Laberinto de Fortuna o las Trecientas* de Juan de Mena (1490): «La definición de la tragedia, según Diómedes gramático, es ésta: *Tragedia es heroice fortune in adversis comprehensio*, que quiere decir: “La tragedia es materia de los casos adversos y caídas de los grandes príncipes.”³» La historia de Semíramis, reina de los asirios, cuyo recuerdo había perdurado hasta la edad moderna, se adecuaba perfectamente a la exigencia de historicidad, con un argumento que permite la representación de la violencia, la muerte y el crimen, ya que la heroína es inicialmente víctima de un rapto antes de organizar el asesinato del rey Nino a quien sustituye en el trono, hasta que su propio hijo la mata cuando se entera de que su madre tiene hacia él deseos incestuosos. Modelo de grandeza,

de heroicidad, escrita con un estilo elevado, la tragedia también tiene en opinión de Virués una utilidad moral, ya que se supone que el recuerdo de los hechos históricos — las hazañas que granjearon fama a los héroes, príncipes y grandes capitanes — que son objeto de una recreación en la tragedia precisamente llegaron hasta nosotros porque contienen enseñanzas: «en todas ellas [mis tragedias], aunque hechas por entretenimiento y en juventud, se muestran heroicos y graves ejemplos morales, como a su grave y heroico estilo se debe» (Virués, 2003: 95).

- 2 En cuanto a la «moderna costumbre», es posible entender esta referencia al tiempo presente ante todo como preocupación por la práctica, como voluntad de prestar atención a los espectadores del teatro. La misma voluntad de escribir obras dramáticas que sean ejemplares es, hacia 1580 (periodo de composición probable de las tragedias de Virués), un rasgo moderno y una cuestión que había ocupado hasta pocos años antes a los doctos italianos (en particular con el debate entre Trissino y Cinzio) que a pesar de sus divergencias compartían todos la idea de que con el teatro moderno se disponía de un medio de difusión con el que se podía hacer partícipe de cuestiones éticas y estéticas a un público relativamente numeroso. Esta preocupación por la recepción de la obra dramática representada la encontramos en el prólogo de *La gran Semíramis* (LGS), algunos de cuyos versos permiten asimilarlo a una especie de loa (a modo de apertura de la representación), que fuera pronunciada por un personaje alegórico llamado «Prólogo» — éste aparece como tal en el *index nominum* en el inicio de la obra (en la página anterior), junto con «Tragedia» que se encarga de pronunciar los últimos versos para cerrar la representación — y que remiten directamente a la función y al momento presente en que se encuentran actores y espectadores: «hoy en su traje trágico se ofrece/la vida y muerte de la gran Semíramis [...] podrá toda la [tragedia] de hoy tenerse/por tres tragedias» (Virués, 2003: 101-102). En los mismos años de la composición de sus tragedias se difundían también los preceptos sacados de los comentarios de la *Poética* de Aristóteles — y sin olvidar que Virués había pasado varios años en Italia. Al de Castelvetro, que data de 1570, se le considera responsable de haber establecido una conexión entre las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar.
- 3 La poética de las tragedias de Virués, por lo tanto, se debe entender en función de varios criterios entre los cuales no hay que descartar el contexto de renovación del arte de escribir teatro. Como escribió Sirera, «nos encontramos ante un teatro conscientemente elaborado y nada “tradicionalista” aunque lastrado por su didactismo y por un regusto trágico muy alejado no sólo de nuestra sensibilidad sino también de los gustos y las ideas del común de sus contemporáneos» (Sirera, 1986: 80).

Una y tres

- 4 Parece obvio que en el prólogo de LGS Virués alude al respeto de las reglas de las unidades neo-aristotélicas cuando pone en boca del «Prólogo» los versos siguientes:

[...] 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.⁴

- 5 La «advertencia» de Virués no deja de presentar ciertas contradicciones, que giran en torno a la articulación entre lo antiguo y lo moderno: LGS, según su autor, es conjuntamente una tragedia y tres tragedias. El «arte» con que se han escrito las tragedias puede entenderse como una formulación abreviada, por así decirlo, de «arte antiguo»; pero también podría tratarse de «un» arte, un conjunto de principios estéticos, distintos de los que legó la tradición, con lo cual Virués no estaría muy lejos de reivindicar, como Lope de Vega en el mismo momento, la creación de un «arte nuevo» de escribir teatro⁵. No sabemos, por fin, si para Virués la imposición de las reglas de las unidades pertenece al arte antiguo o a la moderna costumbre; pero ello es que sí se preocupa el dramaturgo por esta cuestión poetológica.
- 6 La novedad más concreta en que insiste el dramaturgo en estos versos que preceden el inicio de la acción de LGS («con estilo nuevo») se relaciona con el número de actos, aunque en realidad la información es doble, o la formulación ambigua: por una parte, podemos entender que Virués se presenta como el primero en haber escrito tragedias con tres actos, y Lope de Vega se muestra conforme con la idea, que incluso ensancha a todo tipo de obra dramática, en los conocidos versos que al asunto dedica en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* — un tratado que publica en el mismo año y el mismo taller que las *Obras trágicas y líricas* de Virués⁶. Pero, y por otra parte, en realidad la frase completa indica sobre todo que cada uno de estos tres actos se desarrolla en un momento distinto; más exactamente, Virués señala que la arquitectura temporal y espacial de la acción de su tragedia constituye una innovación porque cada acto tiene su autonomía espacio-temporal respecto a los dos restantes.
- 7 Si, dentro de los límites de cada uno de los tres actos, Virués respeta las reglas neo aristotélicas, con su exigencia de un lugar único y de un tiempo corto, a ser posible ininterrumpido, no es el caso a la escala de la totalidad de la representación: condensar la duración de la acción en los límites de una revolución del sol⁷, como recomienda la *Poética*, es imposible cuando lo que se pretende es dar cuenta de una vida entera o casi, en el caso de Semíramis: «en su traje trágico se ofrece / la vida y muerte de la gran Semíramis» (en los versos del prólogo citados anteriormente).
- 8 Es imposible saber lo que pensó exactamente Virués al escribir estos versos y al reflexionar sobre la cuestión de las unidades; pero parece muy posible que el dramaturgo se encontró frente a una contradicción: la que surge entre (por una parte) la voluntad de respetar la verdad histórica asociada con el proyecto didáctico, lo que supone que el espectador pueda sacar una lección moral al final de una especie de biografía dramatizada de la heroína, es decir al final de un proceso necesariamente largo, y (por otra parte) la exigencia de contracción temporal que los neo-aristotélicos defienden por motivos relacionados con la verosimilitud, es decir porque se supone que la unidad de tiempo y de lugar permite una mejor persuasión del espectador.
- 9 Me parece que Virués resuelve esta contradicción ante todo con colocar entre acto y acto importantes saltos temporales, como lo exige la materia dramatizada: pasan diez y seis años entre el final del acto I y el inicio del acto II, y seis años más entre este y el acto III. Aquí Virués aplica una solución técnica que Lope recomienda explícitamente en el *Arte nuevo*⁸. Pero, como veremos a continuación, estos importantes saltos temporales se compensan con un respeto estricto de la continuidad de la acción dentro de los límites de cada uno de los actos.

- 10 De esta forma, la acción se desarrolla como un tríptico compuesto por la representación de tres momentos de tensión máxima, tres momentos críticos de la vida de Semíramis que permiten entender también su trayectoria vital como la ilustración del tema de la fortuna voltaria: en el primer acto la heroína es mujer del general Menón, enamorada de su esposo pero casi raptada por el rey Nino que empuja al general a la desesperación y al suicidio. El segundo acto corresponde con la conquista del poder por parte de Semíramis que se convierte en reina mediante el crimen y el engaño, no sin dejar de revelar su naturaleza excesivamente libidinosa. En el tercer acto, por fin, termina el brillante reinado de Semíramis, a quien su propio hijo le arrebató el poder por medios muy parecidos a los que empleara su madre para subir al trono en el acto anterior.
- 11 De la suma de las tres acciones, contenidas en cada acto, nace la complejidad del personaje de Semíramis, garante a su vez de la solidez y de la unidad del conjunto de la construcción dramática: víctima inocente y pasiva en el primer acto, es una mujer muy joven, apenas salida de la adolescencia. En el segundo acto, diez y seis años después, es una mujer madura que sabe disimular sus intenciones, y descubre otras facetas de su personalidad: es hipócrita cuando le pide a su marido el viejo rey Nino el poder subir al trono como si de un juego, o mejor dicho, de un capricho mujeril se tratara, para luego revelar un deseo de venganza que ha permanecido oculto hasta entonces⁹. Más tarde, siempre en el segundo acto, Semíramis sigue demostrando sus habilidades de actriz y de manipuladora cuando disimula la verdad a su pueblo al intercambiar su identidad con la de su hijo. En el tercer acto, Semíramis tampoco es la misma: pensemos en cómo una actriz tendría que apoderarse del personaje para darnos cuenta de que ahora es un personaje que sufre, un personaje dominado por la pasión, por sus deseos (en este caso deseos incestuosos que la llevan a la muerte). De alguna forma se cierra el círculo y vemos de nuevo, como en el inicio de la representación, a un personaje víctima de la suerte, dominada, ya no por una fuerza exterior, sino por la pasión amorosa a la que no puede escapar: son como dos variaciones en torno al motivo de la fuerza todopoderosa del amor, causante de la tragedia.
- 12 Los tres actos corresponden por lo tanto a tres momentos de la vida de la heroína, pero esta es un personaje polimorfo, cambiante, incluso (y ante todo ya que estamos hablando de una obra de teatro) en el plano más visible porque se debe suponer que el transcurso del tiempo afecta a su aspecto físico: Semíramis no tiene la misma edad ni viste de la misma forma y hasta cambia de sexo cuando se hace pasar por su hijo. Por fin, si cada acto tiene su unidad y podría casi representarse de forma autónoma, también existen enlaces entre acto y acto: quiero decir que la actitud cruel y cínica de Semíramis en el segundo acto se explica por su deseo de vengarse de la ofensa sufrida en el primer acto. Y, en el tercer acto, la causa del final sangriento se explica por el desenfreno sexual que se revela en la heroína en el segundo acto y que parece vinculado con el ejercicio del poder (como si el poder político implicara una tendencia al abuso sexual).
- 13 A pesar de la relativa diversidad de su triple argumento, LGS, como escribe Virués, es una y tres al mismo tiempo, porque una potente analogía temática, en torno al tema de la fortuna, unifica las partes con el todo — lo que también es una forma de contestar a la pregunta que nos hacíamos antes de saber cómo Virués resuelve la contradicción entre tiempo largo de la historia y tiempo condensado de la representación: tanto la vida de Semíramis como la de los personajes secundarios (que aparecen solamente en uno de los tres actos) permiten ejemplificar cómo, después de un ascenso hacia situaciones positivas (el poder, la gloria, la felicidad,...) éstas duran muy poco antes de que llegue un brusco

accidente mediante el cual el personaje pasa de la dicha a la infelicidad y a un final desastroso (para parafrasear los escritos teóricos sobre la tragedia en la época de Virués).

- 14 Este proceso aparece en cada uno de los tres actos que están elaborado con los mismos materiales, de suerte que LGS nos ofrece (quizás) la triple ilustración de una concepción de la tragedia para Virués: se podría resumir el argumento de cada acto diciendo que en cada uno asistimos a la ejecución de un plan mediante el cual un personaje más o menos malvado o perverso realiza su deseo, a costa de otro personaje que es una víctima pasiva o por lo menos impotente. Desde el punto de vista estético, entre los rasgos sobresalientes comunes a las «tres tragedias» (como reza el verso 32 del prólogo) destaca la presencia de una acción sencilla, lineal, rápida, que concluye con el espectáculo de una muerte violenta y la exposición del cadáver en escena.

La acción continua

- 15 El tratamiento del tiempo en cada acto permite garantizar la continuidad de la acción, mientras que los saltos temporales, que pueden acompañarse de cambios espaciales, se colocan en los entre actos. La acción continua — posiblemente un efecto buscado conscientemente por Virués, como vamos a ver ahora — se encuentra asociada con el respeto de la unidad de tiempo, pero también es más fácil de aplicar si se respeta también la unidad de lugar.
- 16 La imposición de la continuidad de la acción acarrea ciertas consecuencias, que tienen que ver con la representación convencionalizada de la duración de la acción, ya que se supone que el tiempo de la representación es el mismo que el tiempo de la acción; o más exacto sería decir que el precepto de la unidad de tiempo tiende a superponer el tiempo de la ficción con el tiempo experimentado por el espectador (lo que se echará de ver, un poco más tarde, en la preceptiva clásica a la francesa cuando esta exige que la acción de la tragedia sea una crisis que dure idealmente las aproximadamente dos horas de la representación).
- 17 En el acto I no tenemos ninguna interrupción de la acción: ésta se desarrolla en un lugar único, posiblemente delante de las murallas de Bactra, la ciudad asediada por las tropas del rey asirio Nino y capitaneadas por el general Menón. Con una sola excepción: sí tenemos un momento de «tablado vacío», o de «blanco» escénico¹⁰ en el verso 226. En el diálogo anterior los personajes que asaltan la ciudad levantan una «escala» en el «fuerte muro» (v. 202). Se oye al personaje llamado «Pueblo» que dice, probablemente fuera de la vista del público: «¡Libertad, Batra, al arma, al arma, al arma!». A continuación, la acotación escénica indica: «Vanse. Después de gran batalla dentro, salen Nino, Menón, Semíramis, Zelabo, Tigris, Gión, Teleucro, y Zopiro» (Virués, 2003:109). Es posible que sean solamente las limitaciones técnicas de la escenografía las que expliquen que se represente la batalla «dentro» (es decir, concretamente, que no se represente) — y se podrían encontrar muchos otros ejemplos de batallas representadas a medias, de esta forma solamente auditiva, en el nutrido repertorio de comedias cuyo argumento incluye conquistas militares, para las que a menudo se recurría a una tela pintada, o 'lienzo de murallas', para figurar las almenas de la ciudad sitiada. Pero me interesa observar que este blanco escénico y esta representación auditiva de una «gran batalla» permite una aceleración del ritmo de la acción. Cuando vuelven a salir al escenario los soldados victoriosos (por qué no, desde una perspectiva verista, por alguna puerta de la ciudad rendida que pudieran abrir desde dentro...), Nino celebra la victoria dirigiendo a sus

tropas una arenga, un discurso que sólo puede concluir una «gran batalla», es decir, siempre desde una perspectiva verista, si nos preocupamos por la verosimilitud del tiempo de la acción, una batalla que forzosamente ha sido larga.

- 18 Fuera de este momento, no hay ninguna interrupción de la representación en todo el primer acto (ni en toda la obra) de LGS.

- 19 Por otra parte, siempre para el acto primero, algunos detalles en el texto dramático se pueden interpretar como indicios de que la acción ha ocupado un día entero, que empezó con la llegada de Semíramis al campamento de las tropas asirias, y que termina con el diálogo conclusivo de dos comparsas, Zopiro y Celabo, que sacan el balance de un día marcado por la violencia de los combates y de las destrucciones debidas a la guerra:

Notables casos, admirables hechos,
horrendos espectáculos se han visto,
hoy en esta ciudad, Zelabo amigo.

[...]

lo que hoy ha pasado de miseria
en este miserable y triste pueblo.

[...]

la sangrienta crueldad en este día!.. (LGS, v. 691-720)

- 20 Si bien es así, el tiempo de la acción ha excedido ampliamente la duración corta de la representación del primer acto, lo que implica que haya habido momentos de aceleración, momentos en que se ha perdido la correspondencia entre tiempo de la acción y tiempo de la representación. Para el primer acto, una explicación por lo menos parcial la podemos encontrar en la elipsis temporal del v. 226, antes comentada, cuando tiene lugar la batalla. Pero ¿qué ocurre cuando no tenemos ningún blanco? ¿serán iguales estas dos duraciones?
- 21 Es lo que ocurre en el acto segundo: aquí la continuidad de la acción es perfecta y Virués respeta la *liaison des scènes*, que diría Corneille, mediante la sistemática permanencia de un mismo personaje en dos escenas consecutivas.
- 22 El acto segundo tiene una estructuración muy parecida a la del primero: ahora la situación de tranquilidad y de prosperidad afecta al viejo rey Nino, quien experimenta rápidamente un cambio de fortuna que le lleva a la muerte. (En el acto primero ya teníamos una construcción binaria en torno al cambio de fortuna que afectaba al general Menón, feliz y satisfecho en el inicio del acto, y muerto al final, con un punto de inflexión central que correspondía con el encuentro entre Semíramis y el rey Nino).
- 23 Tenemos pocos indicios temporales en el acto II, y no podemos afirmar, ni suponer, como para el acto I, que la acción empiece por la mañana y termine con la noche. La *liaison des scènes* supone una acción continua (i.e. no hay pausas ni saltos temporales). Pero no por ello debemos suponer que Virués respete de manera verista el paso del tiempo. Cuando Semíramis se hace con el poder, toma dos decisiones: para ejecutar la primera, le encarga a Celabo que haga preso al rey Nino y lo conduzca a una celda oculta (su posterior suicidio es una evidente réplica del de Menón en el primer acto, que ahora Semíramis venga). Para la segunda, le ordena a Zopiro que le lleve a su hijo, el príncipe Zameis Ninias, una carta en que le ordena que se disfrace de chica para vivir con las «vírgenes vestales».

CELABO Reina y señora mía

SEMÍRAMIS ¡Oh, mi Celabo!

CELABO Aquí estoy pronto.

SEMÍRAMIS Deja d'eso, y vuela
 a poner por la obra.
 [...]

CELABO Yo voy volando, y ten por hecho el hecho.
 [...]

SEMÍRAMIS Zopiro, tú, con discreción y pecho,
 harás también otro consejo mío.
 [...]

SEMÍRAMIS Ve luego, mi Zopiro.

ZOPIRO Voy volando

SEMÍRAMIS ¡Qué gracioso, qué lindo, qué discreto, [...]

CELABO ¡Oh, reina dichosísima y sublime!
 etc. (Virués, 2003:130-132)

- 24 El texto es demasiado largo para ser citado extensamente: lo que se puede observar es que Celabo y Zopiro dejan el escenario respectivamente en los versos 910 y 926, después de lo que Semíramis, sola en el escenario, pronuncia un monólogo de treinta versos, al cabo de los cuales (en el verso 956), ya está de vuelta Celabo de su misión, que por consiguiente ha tardado menos de 50 versos para cumplir. Zopiro tarda muy poco más (v. 1016), y también da cuenta de su misión. Frente a estos dos ejemplos, en otro momento posterior, Celabo deja el escenario durante más de cincuenta versos (v. 1091-1156) para ir a buscar a los consejeros de la reina: si aplicamos a estos datos una aproximación verista, eso significa salir de la sala del trono y volver a entrar, mientras que encarcelar al rey Nino o ir hasta el templo de las vestales con el hijo de la reina son acciones que, si se experimentaran en la vida, necesitarían mucho más tiempo. La conclusión que se nos impone es precisamente que el criterio verista no es pertinente para la estética teatral de Virués. El tiempo no se puede medir en cantidad de versos; o, mejor dicho, la cantidad de versos no permite medir el tiempo dramático de manera constante.
- 25 Pero, puestos a buscar explicaciones, tendríamos también que concluir que el momento de monólogo de Semíramis, así como los relatos en los que tanto Celabo como Zopiro dan cuenta de cómo cumplieron con su misión — es decir, tres ejemplos de parlamentos monologados, sean soliloquios (es decir, con un personaje solo en escena) o no — se deben interpretar como recursos técnicos que permiten ralentizar el *tempo* de la acción; y esto

confirma lo que se observaba antes a propósito del discurso de Nino, rey vencedor de Bactra, en el acto primero. Podríamos por lo tanto interpretar el relato como un momento de aceleración del ritmo, que produce una especie de elipsis temporal comparable con la del tablado vacío antes comentado. Otros ejemplos podrían encontrarse en la tragedia de Virués, como la muerte de Alejandro, rey vencido de Bactra, cuyo suicidio relata Menón en el acto primero (Virués, 2003:116-117).

- 26 Ni con Virués, ni con Lope de Vega y la llamada Comedia nueva después, observamos, menos en contadas excepciones, una superposición entre el tiempo de la experiencia, del reloj, y el tiempo dramático¹¹. Como tampoco lo es el espacio, el tiempo no es mimético en un teatro que supone la creación de una ilusión cómica a partir del común conocimiento de las convenciones del género por parte del dramaturgo tanto como del espectador. El ejemplo de LGS, más en particular, permite observar que el tiempo real es más lento que el tiempo de la ficción, incluso cuando la acción es continua. En LGS, el único ejemplo de interrupción de la acción, es decir el blanco del primer acto, supone en efecto una ruptura de la acción continua, pero se trata de una ruptura relativa: no se rompe del todo la continuidad de la acción ya que el público puede seguir oyendo el ruido de la acción, lo que constituye una forma de enlace auditivo¹².
- 27 Por lo demás, Virués parece cuidarse de respetar la continuidad de la acción: coloca los saltos temporales en los entreactos, pero dentro de los límites de los tres actos, observamos una presencia constante de personajes solos en el escenario durante la ausencia de otros personajes que ejecutan alguna acción fuera de la vista del espectador. Este tipo de enlaces, que podemos llamar enlaces de presencia, se asocia por fin con otro rasgo del teatro de Virués, y que ha menudo se ha criticado en la generación de los autores trágicos del teatro español del Renacimiento: quiero hablar del carácter estático de la representación, vinculado con la importancia y la extensión de los monólogos. Con todo, hemos intentado demostrar que estas tiradas, estáticas por una parte, en términos de representación, son también uno de los medios de que dispone el dramaturgo para encerrar en el corto lapso de tiempo de la representación una duración mucho mayor para la acción, necesaria, en el caso de LGS, porque el dramaturgo siente como una obligación mostrarse fiel a las fuentes históricas de que saca el argumento de la tragedia. El recurso al relato para narrar acontecimientos pasados aparece por lo tanto como uno de esos medios que permiten que se acelere el tiempo de la ficción— o, dicho de un modo más matizado: podemos observar que el relato, al que recurre Virués abundantemente en su teatro, tiene como consecuencia, como efecto, el de producir (o de poder producir) una aceleración temporal.
- 28 Relato y monólogo, blanco escénico y saltos temporales en los entreactos constituyen por lo tanto los tres recursos técnicos más visibles en el tratamiento del tiempo en LGS de Virués.

BIBLIOGRAFÍA

[ARISTÓTELES] *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

COUDERC Christophe, «“Quedar vacío el tablado”: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*)», en Isabel Ibañez (dir.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pampelune, Eunsu, «Anejos de Rilce», 2005, n°52, p. 89-110.

COUDERC Christophe, *Le théâtre tragique en Espagne au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón*, Paris, PUF / Cned, 2012.

FERRER VALLS Teresa, *Teatro clásico valenciano* (ed.), Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1997.

FERRER VALLS Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *RILCE* 27.1 (2011), p. 55-76.

PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B., «Semíramis. Un mito en el teatro», in Ángel Facio (ed.), «*La hija del aire*» de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli, Madrid, Cuadernos del Teatro Español, 2006, p. 97-126.

ROZAS Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

RUBIERA Javier, *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

RUBIERA Javier, «Arte nuevo, 240-45: Lope contra Lope», *RILCE* 27.1 (2011), pp. 191-203.

SÁNCHEZ ESCRIBANO Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique*, Paris, Nizet, 1950.

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, p. 69-101.

VEGA CARPIO Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

VIRUÉS Cristóbal de, *La Gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. de A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra, «Letras Hispánicas», 2003.

VIRUÉS Cristóbal de, *La gran Semíramis, prólogo*, ed. de T. Ferrer para el proyecto *Les idées du théâtre*: http://www.idt.parissorbonne.fr/corpus/index.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=232

VITSE Marc, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, p. 19-75.

NOTAS

1. Cf. una variante en el prólogo de *La cruel Casandra*: «la tragedia/de la cruel Casandra, ya famosa/[...]/siguiendo en esto la mayor fineza/del arte antiguo y del moderno uso» (dans Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, 1972: 153).
2. Ver Rubiera, 2009; Couderc, 2012: 28 ss.
3. En Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 60.
4. Seguimos aquí la edición del prólogo de LGS procurada por Teresa Ferrer para el proyecto IDT (http://www.idt.parissorbonne.fr/corpus/index.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=232) conforme a la edición de 1609, lo mismo que su edición para Biblioteca Castro (Ferrer, 1997: 74).
5. En este punto coincidimos bastante con Teresa Ferrer en un artículo reciente (Ferrer, 2011: 58).

6. «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 de hacer comedias*, v. 215-218). Pedraza consideró la hipótesis de una posible lectura del prólogo por Lope del texto de Virués cuando este estaba en prensa: «Lope de Vega pudo verlo en fase de impresión o ya impreso (la fe de errata es de 6 de enero de 1609) en la oficina de Alonso Martín, donde también estaban imprimiendo sus *Rimas [...] ahora de nuevo añadidas con el “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”*» (Pedraza, 2006, p. 107).
7. «La tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución de sol o excederla poco» (Aristóteles: 1974, 143-144). Sobre la historia de la imposición de la unidad de tiempo por los comentaristas italianos de la *Poética*, véase una breve descripción en Rozas, 1976: 87-88, o Scherer, 1950: 110 ss.
8. «pase [la acción] en el menos tiempo que ser pueda,/si no es cuando el poeta escribe historia/en que hayan de pasar algunos años,/que éstos podrá poner en las distancias [i. e. los entreactos]/de los dos actos, [...]» (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 193-197).
9. Sus primeras palabras, en el acto II, por cierto, encierran un doble sentido, cuando le dice a su marido, en un ejemplo característico de ironía verbal: «Deseo mujeril, mujeril ruego/te ha de parecer este, no lo dudo,/y como cosa de donaire y juego./Pero verás, señor, a lo que acudo,/y aunque por burla tengas esto agora,/yo mostraré quizá mi ingenio agudo» (Virués, 2003: 125).
10. Sobre esta terminología, v. Couderc 2005.
11. Para el caso de Lope de Vega, véase el estudio reciente de Rubiera, 2011, en que el crítico demuestra que, contra el precepto que el Fénix parece enunciar con fuerza en el *Arte nuevo*, Lope dista mucho de respetar en la práctica el principio de la acción continua. Al respecto, por lo tanto, Virués sería por lo tanto mucho más ‘clásico’ que Lope.
12. Vitse utiliza también la fórmula «enlace auditivo», pero para traducir la *liaison de bruit* del Abad de Aubignac, que tiene un significado bien distinto. V. Vitse, 2010: en part. 52-53.

AUTOR

CHRISTOPHE COUDERC

Université Paris Ouest Nanterre La Défense (EA 369 Études Romanes) France