

## Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II

Alfredo Hermenegildo

Universidad de Montreal

En algunos de nuestros estudios anteriores<sup>1</sup> hemos planteado el problema de la relación existente entre el teatro de Virués y el ejercicio del poder político tal como se llevaba a cabo en la España de su época. Es cierto que, según señaló Mérimée<sup>2</sup>, Virués hace gala de independencia con respecto a la historia. También es verdad que la *Elisa Dido* y *La gran Semíramis* se apoyan en los textos de Justino, Diodoro Sículo y Eliano, pero de todos modos se trata, en ambos casos, de una historia fabulosa sólo relativamente relacionada con el preciso acontecer histórico. Hay que tener también en cuenta que el *Atila furioso* viruesino es obra fundamentalmente novelesca y que las dos piezas dramáticas restantes del autor valenciano, *La infelice Marcela* y *La cruel Casandra*, son construcciones de pura y simple fantasía. Pero lo importante en la producción teatral de Virués no es el uso referencial de una historia auténtica salida de un pasado remoto, sino la ocultación, con dicha historia, fábula, leyenda o simple invención con apariencia histórica, de ciertos hechos globales vividos en el tiempo propio del escritor.

Vamos a reproducir algunas líneas de un trabajo nuestro sobre la comedia *El sacco de Roma*, del sevillano Juan de la Cueva,

obra en la que el artificio dramático y, sobre todo, el teatral, producen una marginación del significado, de «lo real», oculto bajo los velos de un referente que se impone y que oculta la verdadera condición de aquél. La *Comedia del sacco de Roma* ofrece al lector y al espectador la narración, la figuración de unos hechos cuyo referente debe buscarse en el asalto de Roma

<sup>1</sup> Hermenegildo, 1976, 1977 y 1994.

<sup>2</sup> Mérimée, 1985, p. 336.

llevado a cabo por las tropas del emperador Carlos V en 1527. Pero dicho referente, transformado en signo poderoso que llega a hacer opaca la presencia del significado, del auténtico significado, no puede aceptarse como expresión de «lo real», reducido a la condición de «signifié honteux», usando las palabras de Barthes<sup>3</sup>. El significado de «lo real» —y es esta una constante en el drama histórico— está oculto bajo la dramatización y la presencia del referente. Se me permitirá identificar dicho referente —el saco de Roma en 1527, en nuestro caso— como «referente lejano»; lo otro, «lo real», el auténtico referente, el «signifié honteux», lo voy a considerar como «referente inmediato». Y es la identificación de dicho «referente inmediato» la que ha atraído a los estudiosos de la comedia de Cueva<sup>4</sup>.

Referente lejano y referente inmediato, significante buscado en el pasado y significado oculto, «vergonzoso» o «vergonzante», pero atado a la actualidad del momento de la escritura, el tiempo en que el escritor echa mano de referencias ancladas en el pasado pero capaces de ser integradas y explicadas dentro de la estructura englobante en la que vive el escritor. En el fondo, el poeta elimina la anécdota menuda, superficial, del referente inmediato y conserva la estructura englobante, profunda, oculta, que coincide a su vez con la que organiza la anécdota vigente en el referente lejano. La historia escondida es la que verdaderamente preocupa al poeta y la que de modo claro va dirigida a la consideración del espectador. La preocupación por el hoy oculto es la verdadera «historia» dramatizada en las tragedias viruesinas, aunque los detalles precisos estén aparentemente ausentes de ellas.

No hay que olvidar, cuando nos enfrentamos con el teatro de Virués, que estamos contemplando una producción escrita y, tal vez, representada en pleno reinado de Felipe II. El llamado «viraje filipino» modificó el modelo político tradicional e implantó un concepto de gobierno menos marcado por la utopía del príncipe cristiano y de sus modos de gobernar. La monarquía absolutista y la centralización de poderes corrieron vías paralelas con el discurso que el espectador de los corrales había integrado en su vivencia colectiva. No ocurrió lo mismo con las pautas vigentes en las tragedias de fin de siglo, entre ellas las de Virués. Y como muy certeramente apunta Sirena refiriéndose al teatro del escritor valenciano<sup>5</sup>, tal vez no fuera simple coincidencia la no publicación de sus obras hasta después de la muerte de Felipe II. Al fin y al cabo, nuestro autor recurrió a las convenciones de la tragedia para presentar en el tablado sus ideas acerca del poder. Y esas ideas no son una abstracción en torno a lo que fue el problema del ejercicio del poder político en un tiempo remoto, el de Dido, Semíramis, Atila o el del fingido reino de León en la *Cassandra*, sino un ejercicio de ocultación, de simbolización y de metaforización de la verdad histórica, la que les tocó vivir a Virués y a los demás autores trágicos de fin de siglo. Desde esta perspectiva, las tragedias de Virués, y las de una buena parte de los dramaturgos finiseculares, se convierten en documentos fieles del estado de la conciencia con que un grupo de intelectuales españoles, desde lugares distintos y con armas diferentes, pretendió hacer frente a la realidad política que le rodeaba. Es curioso señalar que en un momento de evidente centralismo absolutista, son escritores de la periferia peninsular, de los reinos que rodean a Castilla, los que

<sup>3</sup> Barthes, 1967.

<sup>4</sup> Hermenegildo, 1998, pp. 103-104.

<sup>5</sup> Sirena, 1986, p. 91.

abren sus obras a la problemática del abuso del poder (Bermúdez, Argensola, Cueva, Virués) y lo censuran violentamente, presentando reyes tiranos y figuras de insano comportamiento público. 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.

Al analizar todas las tragedias de nuestro autor, excepción hecha de *La infelice Marcela*, se llega a un resultado claro: el discurso del poder queda textualizado en ellas fundamentalmente a través del signo dramático [rey] y de todos los símbolos, iconos, índices y connotaciones, que le acompañan y determinan. La figura del monarca es el eje central en torno al que giran las acciones y el soporte textual de los signos fundamentales del poder. Los iconos y símbolos con que las tragedias representan el poder son generalmente de tipo textual, aunque surjan algunos ejemplos visuales y fónicos. En todo caso se trata de la figuración de un poder degradado por medio de imágenes de la desmesura y de la hipertrofia.

Pero el teatro de Virués, como vehículo de una manera de ver el mundo, de ver el mundo en que le tocó vivir, resulta contradictorio o, al menos, paradójico, si se tiene en cuenta otra parte de su producción literaria, los poemas publicados junto a las tragedias en el volumen *Obras trágicas y líricas*, impreso en Madrid por Esteban Bogia en 1609. Entre un buen número de textos dirigidos a amigos y señores del autor, surgidos al calor de los menudos acontecimientos cotidianos y de las relaciones personales, hay otros que tienen, ésa es nuestra pretensión, una gran importancia a la hora de comprender y de evaluar la visión que de la figura del monarca tuvo nuestro autor. Y cuando mencionamos al monarca, nos referimos al rey Felipe II y a algunas de la anécdotas que llenaron su historia. La presencia en las *Obras líricas* de claras alusiones al tercero de los Austrias y de tomas de posición favorables a su ejercicio del poder abren una nueva interrogante sobre lo que en torno al teatro viruesino hemos estudiado y analizado.

Creemos que se trata de un problema marcado por el paso del tiempo y por los cambios de opinión propios de la edad del escritor. Teniendo en cuenta que estos poemas de Virués no han sido publicados después de su aparición en la edición *princeps*, nos parece útil reproducir algunos de ellos en estas páginas, con el fin de facilitar su conocimiento, al tiempo que nos sirven para aclarar la paradoja arriba señalada. Hemos actualizado la ortografía y la puntuación de dichos textos.

En primer lugar, recordemos algunas fechas necesarias. Virués escribe sus tragedias, probablemente, entre 1575 y 1585. Y es en esos años cuando tiene recientes en la memoria la batalla de Lepanto (1571) —Virués tomó parte en ella cuando debía de tener alrededor de veintidós años—, la muerte de Don Juan de Austria (1578). La derrota de la Gran Armada en 1588 parece posterior a las fechas que la crítica ha considerado como época verosímil de escritura de las tragedias. En 1598 muere el rey Felipe II. Y unos años más tarde, en 1609, nuestro autor publica sus *Obras trágicas* y

*líricas*. La natural evolución de la manera de pensar de una persona, desde su etapa juvenil a la edad madura, puede explicar el cambio que vamos a ver en el pensamiento de Virués. Pero en el fondo queda siempre una reserva mental sobre la figura del monarca Felipe II. Veamos algunos ejemplos significativos tomados de los poemas del valenciano. El primero es *Coge de amor en su sazón el fruto* (f. 204r), en el que se inscribe la responsabilidad del yo en la marcha de los acontecimientos que hacen la historia. Dice así:

El mundo siempre es uno,  
y es bueno si soy bueno,  
y si yo malo soy, el mundo es malo.  
Él agravia a ninguno;  
yo estoy de agravios lleno  
de mí, que soy mi azote y soy mi palo.  
Este siglo en que andamos  
es como los pasados que alabamos.  
No me conozco triste  
y, de indiscreto, cayo  
en daños míos que atribuyo al mundo,  
[...] (f. 206r)

Es importante notar la implicación del yo en el estado del mundo, de la sociedad, de ese yo viruesino que en las obras trágicas aparece como censor del mal que causan los reyes tiranos y sus nobles palaciegos en la vida colectiva de la corte y en la administración de los asuntos públicos. Recordemos, por otra parte, que esa responsabilidad que el dramaturgo pone en los reyes y sus cortesanos queda paliada a veces —en *La gran Semíramis*, por ejemplo— con la afirmación de que Dios envía a la tierra el castigo por los pecados de los hombres (vv. 1924-1927). Y ese castigo se hace realidad en la figura del tirano. En otras palabras, cuando el rey abusa de su poder, con todo lo que de nefasto tienen sus gestos atropelladores, lo hace para corregir, como instrumento de la ira divina, las faltas de los humanos. Lo cual viene a temperar la dura crítica contra el tirano contenida en el conjunto de las tragedias.

En 1571 tuvo lugar la batalla de Lepanto, a la que asistió, como hemos dicho, el jovencísimo Virués. Y nuestro autor dedica a aquel magno acontecimiento una *Égloga de la batalla naval*, impresa en el volumen de 1609. No deja de ser curioso el recurso a una égloga para cantar la glorias de la gran jornada. En ella intervienen los pastores Felicio, Criseo, Albino y Ergasto. Es Criseo quien narra los acontecimientos. Nos interesa señalar —no transcribimos todo el texto por ser demasiado largo— cómo, en esta evolución del pensamiento viruesino sobre Felipe II, la *Égloga de la batalla naval* apunta una cierta consideración positiva de la figura real. Entre el rey tirano generalizado en las tragedias y el poema *Al rey Felipe II* que comentaremos más tarde y que debe de haber sido escrito poco antes de 1588, surge la *Égloga*, en la que, a pesar de cantar una gran victoria de las tropas reales españolas al frente de la coalición cristiana, la única persona verdaderamente enaltecida es Don Juan de Austria. Parece lógico suponer que fue escrita en el tiempo inmediatamente posterior al triunfo de la

armada cristiana frente a la turca. En algún momento se alude al Rey. Junto al estandarte que llevaba bordada la imagen de Cristo en la cruz,

a cuyo lado, de la diestra mano,  
el escudo real del gran Felipe  
mostraba cuánto su valor cristiano  
de tal mano derecha participe  
y que, contra el soberbio infiel tirano,  
no hay quien a él en celo se anticipe  
de echarle con su seta en el profundo  
y la fe introducir en todo el mundo. (f. 242r-242v)

Con la excepción de los versos que acabamos de transcribir, la égloga sólo hace la alabanza del «gran caudillo» (f. 243r), Don Juan de Austria, que se dirige a los soldados «con esfuerzo y confianza», «mostrando aquel valor que le da el cielo / para que iguale al padre su alabanza / y suba más, si más pudiere, el vuelo» (f. 243r). La ausencia del rey Felipe en la gran alabanza a su hermano, es casi total. Cuando se enlaza a Don Juan con la estirpe real, se le relaciona con Carlos V, su padre, y no con Felipe, su hermano. La condición del bastardo puede explicar la inexistente presencia del Monarca. Pero la ausencia nos parece más significativa por las tensiones políticas existentes entre el Rey y su hermanastro, así como por la visión poco favorable que del ejercicio de la autoridad real había mostrado Virués en sus tragedias. En la égloga se hace alusión al «hijo del famoso Carlos Quinto, / digno de fama y gloria sempiterna» (f. 244v). Sobre Felipe II se guarda silencio al situar a Don Juan dentro del entramado familiar de los Austrias. Y cuando la batalla ya ha pasado, se honra a los muertos y a los triunfadores. En las fiestas destaca Don Juan. Felipe no es mencionado:

Pero quien el extremo de destreza,  
de valor, de virtud, donaire y gala,  
de dulzura, regalo y fortaleza  
en mar, en campo, a pie, a caballo, en sala  
con mayor perfición mostró, y la alteza  
que la de Apolo y Marte no la iguala,  
fue el de Austria famosísimo y glorioso,  
regalado del cielo poderoso. (f. 249r-249v)

El factor cero es, en ocasiones, tan significativo como la agresión verbal, el juicio negativo o la denigración explícita. En el caso que nos ocupa, Don Juan ocupa todo el espacio de la alabanza y, cuando se le relaciona con la casa real, se hace por medio de la invocación del emperador Carlos, su padre. Estamos todavía muy cerca del período en que Virués escribió sus tragedias.

Pero demos un paso adelante. Cuando Virués se enfrenta con el problema de la existencia de un tirano, una tirana en este caso, en la persona de la reina Isabel I de Inglaterra, la evidente tendencia a censurar el abuso de poder que aparece en las tragedias se concentra y se manifiesta de modo claro: el poeta ataca la figura de la soberana inglesa, inclinándose por pedir la intervención de Felipe II contra el reino de las Islas Británicas. El poema titulado *Al rey Felipe II* tuvo que ser escrito en los años

que preceden y preparan la organización de la Gran Armada, es decir, en el período que va de 1586 a 1588. Virués centra el ataque contra la tiranía, tan ferozmente inscrita en sus obras dramáticas, en la figura de Isabel I. Y en consecuencia, la imagen del rey Felipe II queda enaltecida como contrapunto de la que proyecta la Reina hostil. Si en las tragedias siempre se ha denostado la imagen real —digamos inmediatamente que nunca se menciona al Monarca español— por ir manchada con los rasgos característicos de quien abusa del poder político, en el poema que comentamos todo el ataque se dirige contra los ingleses y su Reina. Y al tiempo que se anima a Felipe II para que organice el castigo de los «herejes», Virués hace alguna alabanza clara y rápida al Rey de España. La agresión frontal tiene un objetivo único, la Reina inglesa, que también aparece como instrumento del castigo de Dios a los humanos pecadores:

El ancho mundo que al gobierno pende  
de tu prudente, poderosa mano,  
Monarca invito de la invita España,  
atento aguarda el fin que se pretende  
del pueblo infiel, sacrílego y profano, 5  
que un tiempo santo nombre dio a Bretaña.  
Una mujer le engaña,  
miseria extrema, una mujer infame  
al triste tiraniza y avasalla  
y fuerza a ser, cual ella, horrible, inorme, 10  
pero que tal mujer mujer se llame  
error pienso que sea, y que llamalla  
ira de Dios, que su venganza forme,  
nombre será más propio y más conforme.  
Tú, católico Rey, tú, justo y pío 15  
defensor de la fe divina y santa,  
tú, fiel amparo de la madre Roma,  
opónete fuerte al sedicioso brío  
que, con soberbia indómita, levanta  
montes de error, y aquella furia doma. 20  
Toma tu espada y toma  
tu escudo, y con aquélla da el castigo  
al rebelde que tanto lo merece,  
y con éste defiende el cristianismo.  
Mira que crece el áspero enemigo 25  
y que con él nuestra miseria crece,  
menguando la frecuencia del batismo.  
Hazlo, señor, por Dios y por ti mismo.  
Suene, en todas las tierras venturosas  
que a tu corona su cabeza inclinan,  
en aquesta ocasión de suerte alarma 30  
que hasta las mujeres temerosas  
y los niños, que nada determinan,  
a quien el miedo solamente arma,  
corran fieros al arma  
como el varón más plático y más fuerte, 35

movidos con tu espíritu divino  
 y de tu voluntad arrebatados.  
 Y en la alta ejecución de la gran suerte  
 a que te guía el celestial destino,  
 siendo por ti validos y esforzados, 40  
 serán en tus vitorias señalados.  
 Sea de suerte, ¡oh, gran señor!, el hecho  
 según la causa d'él a voces pide,  
 que a su fin gloriosísimo suceda  
 aquello todo que en tu santo pecho 45  
 con la razón el pío celo mide,  
 cuando los cielos y la tierra rueda  
 y en santa paz se queda,  
 después de haber sido, en tu intención bendita,  
 ya con áspera mano, ya con blanda, 50  
 cuanto circuye el mar, cuanto el sol mira,  
 con gloria tuya altísima, infinita,  
 reducido a la ley, contra quien anda  
 armada de soberbia y de mentira,  
 aquesta infiel, que tanto a Dios aíra. 55  
 ¡Qué será ver entonces, oh, dichosos,  
 oh, del cielo altamente regalados  
 los que en tal tiempo habitaréis la tierra!  
 ¡Qué será ver los citas rigurosos,  
 los árabes, los chinos no domados 60  
 y, al fin, cuantos el ancho mundo encierra,  
 olvidada la guerra,  
 vivir en regalada paz suave,  
 sujetos al santísimo gobierno,  
 no como siervos, como dulces hijos 65  
 de aquel que tiene la maestra llave  
 de la alta puerta del Palacio Eterno  
 y de sus glorias y sus regocijos,  
 ilustra estos terrenos escondrijos!  
 Al arma, pues, manda, señor, apriesa, 70  
 que todos den tus marciales sonos  
 con que la tierra tiemble y se estremezca.  
 Con tu prudencia y tu poder, da priesa  
 al tiempo que se lleve estas pasiones  
 y con ella se esconda y anochezca, 75  
 y que luego amanezca  
 trayendo atado aquel dorado siglo,  
 de suerte que ni quiera, aunque pudiese,  
 ni pueda, aunque quisiese, desatarse,  
 y entre este inglés o este infernal vestiglo 80  
 y aquel gran bien, tu espada se atraviere  
 y el bien por ella venga a eternizarse  
 y el contrario a rendirse y acabarse.  
 Éste es principio d'este bien que espera,

en la palabra de su Dios fiado, 85  
 el pueblo fiel a la romana corte:  
 Babel del todo ahora caya y muera  
 y tu cetro santísimo llevado  
 en vuelo sea al fiero mar del norte,  
 y allí tu espada corte 90  
 de raíz la mortífera semilla  
 y vuelva la que ya estuvo sembrada  
 y tanto fruto dio por tantos años.  
 Y de allí, con gloriosa maravilla,  
 vuela tu cetro con tu justa espada 95  
 para los pueblos bárbaros y extraños  
 y en todo a todos saque de sus daños.  
 El celo del soldado tuyo, ¡oh, santo  
 y poderoso Rey!, arrebatada<sup>6</sup>  
 mi alma, causó en mí este atrevimiento. 100  
 ¿Qué hago? ¡Oh, santa musa, cese el canto,  
 que es perturbar a quien está escuchando  
 perpetuamente el celestial contento  
 que guía su divino entendimiento. (f. 207v-209v)

Frente a la Reina enemiga, Virués pide la intervención del defensor del «cristianismo», de Felipe II, que aparece en el poema con el esplendor de quien es considerado como guardián y protector de la «fe divina», la que se alberga en los nidos romanos. La guerra santa contra Inglaterra aparece en labios viruesinos directamente, sin necesidad de recurrir a metáfora alguna ni a la inserción de referentes salidos de la historia lejana, como hemos señalado, por ejemplo, en *El saco de Roma* de Cueva. Virués habla de la actualidad inmediata o, mejor, de la «actualidad futura», que se acerca de modo implacable si no media la reacción pedida al Monarca español. Tras la caída de Isabel y de su gobierno, llegará el tiempo dichoso, la paz universal en que todos los pueblos, desde los escitas a los chinos, pasando por los árabes, podrán gozar «sujetos al santísimo gobierno» como hijos y no como siervos de quien es depositario de la llave celeste, es decir, del Papa de Roma. Virués anima a Felipe II para que ponga su poder y su fuerza armada al servicio de la causa de la fe. Y no tiene inconveniente en mencionar «tu cetro» y «tu justa espada», si en otro tiempo y en otro vehículo literario, las tragedias, la única figura real que aparece es la del tirano. En *Al Rey Felipe II* la imagen del tirano se ha hecho icono textual en la figura detestada de Isabel de Inglaterra, dejando al Rey español el papel de brazo armado de la cristiandad. Al poema citado sigue un soneto *A la inglesa*, en que se hacen texto literario los mayores denuestos que Virués hizo contra la figura del tirano, de la tirana, en este caso:

Ingrata Reina, de tal nombre indina,  
 maldita Jezabel descomulgada,  
 que turbas la divina paz amada,  
 que turbas la cristiana paz divina.

<sup>6</sup> La edición *princeps* da «arrebatado». Parece errata.



Tu soberbia cerviz al yugo inclina  
 de nuestra Santa Madre regalada.  
 Mira que fuiste en ella bautizada.  
 Piensa, cuitada, en tu total ruina.  
 No muevas más escándalos. Retira  
 el alma triste del furor que tiene  
 a la razón cristiana en tal afrenta.  
 Vuelve en ti, miserable, advierte, mira,  
 que, aunque el haber escándalos conviene,  
 ¡ay de aquel que los mueve y los sustenta! (f. 209v)

El soneto es la justificación perfecta de la empresa que Virués propone a Felipe II en el largo poema que hemos reproducido. Frente a la rápida y discreta mención del Monarca español ya comentada en la égloga sobre la batalla de Lepanto, el poema *Al Rey Felipe II* se alza como un progresivo acercamiento viruesino a la consideración positiva del Monarca de El Escorial. La derrota de la Gran Armada tuvo lugar en 1588, por lo que en los años que preceden ya se había producido una clara evolución en el talante de Virués.

En 1598 fallece el Rey español. Y Virués dedica a su memoria el soneto titulado *En la muerte del Rey Felipe II*. Dice así:

Llora la Santa Madre militante  
 con el sacro, real cuerpo difunto,  
 y canta en sonoro contrapunto  
 con el alma gozosa la triunfante<sup>7</sup>.  
 Llore la triste tierra, el cielo cante  
 con alegría. Entónese en un punto  
 del suelo todo el lloro amargo, y junto  
 de todo el cielo el canto resonante.  
 Llore el mundo en eterno desconsuelo  
 el ver que d'él muerte cruel disipe  
 al gran Maestro del real gobierno.  
 Y cante con eterno gozo el cielo  
 con l'alma invita y santa de Filipe,  
 que goza de glorioso reino eterno. (f. 256r)

El discurso, tan barroco, yuxtapone muerte y vida, llanto y alegría, tristeza y gozo, como actitudes paralelas que el humano adopta ante el fin terreno y la perpetuación celeste, se manifiesta entre los versos del soneto. Pero ya en esta tercera etapa de la escritura viruesina parece que la tensión contra todo «exceso de gobierno», contra un centralismo y un absolutismo políticos, contra toda forma de abuso de poder, ha desaparecido. Desde el canto a las glorias de Don Juan de Austria, en torno al triunfo de Lepanto, en que quedaba marginada la figura real de Felipe, y desde el poema a la puesta en marcha de una empresa bélica contra Isabel I de Inglaterra, en que ya

<sup>7</sup> Virués alude a la iglesia militante, o comunión de los fieles en la tierra, y a la iglesia triunfante, concebida como la colectividad de los santos difuntos sentados a la derecha del Padre.

aparecía la imagen del Monarca como el protector de la fe católica y el defensor de la Sede Pontificia y sus intereses, Virués ha evolucionado. Entre los lloros y gozos del soneto a la muerte del rey, no dejemos de lado la paradoja, se alza el recuerdo de «l'alma invita y santa de Filipe». El acercamiento es evidente. Pero poniendo en él la sordina de una conocida retórica barroca.

Siguen al soneto una octava real y una redondilla, agrupadas bajo el título *Al túmulo*. Son éstos:

Memorable trofeo representa  
 esto que pompa funeral<sup>8</sup> parece;  
 real blasón de vida real presenta  
 esto que en real muerte aquí se ofrece.  
 Gran padrón es que gran vitoria cuenta  
 con que en acuerdo al mundo la establece.  
 Arco es triunfal del gran Filipe augusto  
 con que en memoria eterna será el Justo.  
 Todo es ya vida. Destierra,  
 fiel pueblo, de muerte el duelo.  
 Filipe vive en el cielo.  
 Filipe reina en la tierra. (f. 256r-256v)

Los años que siguen a la muerte de Felipe II son los que determinan el sentido posible de las palabras de Virués. Más allá del juego verbal [cielo/tierra, vive/reina, pompa funeral/vida real], que depende, como hemos visto más arriba, de las bases mismas de la estética barroca, hay en el poema una segunda capa semántica en la que la muerte del Rey se presenta como blasón de vida real. En «todo es ya vida» y «destierra, / fiel pueblo, de muerte el duelo», porque Felipe vive en el cielo y Felipe reina en la tierra, la doble lectura surge inevitablemente. El pueblo debe desterrar el duelo, porque ahora ha surgido la vida. La celeste, naturalmente, pero también la cotidiana y terrena, puesto que Felipe, Felipe III, reina ahora en el suelo de España. El túmulo, el icono de la muerte, es al mismo tiempo el símbolo de la inevitable desaparición y el arco de triunfo del Monarca fallecido.

¿Es lícito preguntarse si, como en el famoso soneto de Cervantes al monumento funeral de Felipe II —*Voto a Dios, que me espanta esta grandeza*—<sup>9</sup>, no hay aquí también una cierta dosis de esperanza en un futuro mejor? ¿Cabría pensar que Virués, como el soldado cervantino, también dejó bien enterradas las «glorias filipinas» y soñaba con un nuevo reinado más justo y equilibrado?

En todo caso, desde la radical toma de posición de Virués sobre las monarquías que describe en sus tragedias, hasta la posible mueca esperanzada de los dos poemas finales, pasando por la casi inexistente presencia en la conmemoración del triunfo de Lepanto y la utilización de Felipe como instrumento para preparar la empresa de la Gran Armada, la manera de pensar de Virués en torno a la monarquía, en torno a la monarquía que organizó su espacio social y político, siguió una línea constante, aunque desigual.

<sup>8</sup> «funerri» en edición *princeps*.

<sup>9</sup> Ver el sugerente comentario de Américo Castro al soneto cervantino en Castro, 1966, pp. 98-99.

Evolucionó desde la etapa agresiva de su teatro a la posible sonrisa que contempla el final terrestre y el glorioso entierro cantado en los dos poemas dedicados del tercero de los Austrias.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, «Le discours de l'histoire», *Social Science Information/Information sur les Sciences Sociales*, 6, 1967, pp. 65-75.
- CASTRO, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfaguara, 1966.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, 12, 1976, pp. 53-86.
- , «Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española», *Segismundo*, 13, 1977, pp. 43-87.
- , «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués», en *Teatro y poder*, ed. Francisco Ruiz Ramón, *Crítica Hispánica*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University, 16, 1994, pp. 11-30.
- , «Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre *El saco de Roma*», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 103-127.
- MÉRIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, trad. Octavio Pellisa Safont, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, vol. I.
- SIRERA, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatro y prácticas escénicas. II: la Comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 69-101.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Esteban Bogia, 1609.

\*

HERMENEGILDO, Alfredo. «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II». En *Críticón* (Toulouse), 87-88-89, 2003, pp. 395-406.

**Resumen.** Desde la radical toma de posición de Virués sobre las monarquías que describe en sus tragedias, hasta la posible mueca esperanzada de los dos poemas dedicados a la muerte de Felipe II, pasando por la casi inexistente presencia del Monarca en la conmemoración del triunfo de Lepanto y la utilización de Felipe como instrumento para preparar la empresa de la Gran Armada, la manera de pensar de Virués en torno a la monarquía, que organizó su espacio social y político, siguió una línea constante, aunque desigual. Evolucionó desde la etapa agresiva de su teatro a la posible sonrisa que contempla el final terrestre y el glorioso entierro cantado en los dos poemas dedicados al tercero de los Austrias.

**Résumé.** Depuis la position radicale prise par Virués face à la monarchie telle qu'elle apparaît dans ses tragédies jusqu'à la grimace non dénuée d'espoir des deux poèmes consacrés à la mort de Philippe II, en passant par la quasi-inexistence du Monarque dans la commémoration du triomphe de Lépante et par l'utilisation de Philippe II comme instrument pour la préparation de la *Gran Armada*, la pensée du poète relative à la monarchie —celle qui a informé son espace social et politique—, si elle est restée constante, n'a pas été figée. Elle est passée de l'étape agressive qui caractérise son théâtre au sourire amorcé des deux poèmes dédiés au troisième des Habsbourg d'Espagne et où sont évoqués la fin de la vie terrestre et le glorieux enterrement du prince.

**Summary.** Virués adopts a radical positioning on the monarchies which he describes in his tragedies. But, there exists the possible grimace in the two poems dedicated to the death of Felipe II. He also went from the almost inexistant presence of the Monarch in the commemoration of the Lepanto triumph to the use of Felipe as a tool to prepare the *Gran Armada*. Therefore, Virués' way of thinking followed a constant line, however uneven. He evolved from the aggressive era of his theatre to the possible smile that contemplates the terrestrial ending and the glorious funeral in the two poems dedicated to the third representative of the Spanish Habsburgs.

**Palabras clave.** Felipe II. Monarquía. Trágicos del XVI. VIRUÉS, Cristóbal de.