

De víctimas a verdugos. Dos ejemplos de heroína trágica en el teatro de Virués

From Victims to Executioners. Two Examples of Tragic Heroes in the Theater of Virués

Françoise Gilbert

Université de Toulouse-Jean Jaurès, CLESO

gilbert@univ-tlse2.fr

Teresa Rodríguez

Université de Toulouse-Jean Jaurès, CLESO

teresa.rodriguez@univ-tlse2.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 315-328]

Recibido: 08-05-2019 / Aceptado: 20-05-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.26>

Resumen. Este trabajo pretende analizar las figuras de Semíramis y Casandra en las dos tragedias epónimas de Cristóbal de Virués *La gran Semíramis* y *La cruel Casandra*. Aunque bien distintas en tanto que figuras dramáticas, ambas protagonistas convergen en el papel de objeto de una violencia masculina que las hace pasar de víctimas a agentes de muerte; y son sus excepcionales cualidades primeras, subvertidas en un proceso gradual de perversión, las que tallan a Semíramis y Casandra como heroínas de tragedia.

Palabras clave. Cristóbal de Virués; tragedia; violencia; víctima, verdugo.

Abstract. This work plans to study Semiramis and Casandra's characters in the two eponymous tragedies by Cristóbal de Virués *La gran Semíramis* and *La cruel Casandra*. Although very different as dramatic figures, the two protagonists become similar in the role that showcases masculine violence that transforms them from victim into executioner. And their initial extraordinary qualities, subverted in a gradual process of perversion, precisely are what showing Semiramis and Casandra as heroes of tragedies.

Keywords. Cristóbal de Virués; Tragedy; Violence; Victim, Executioner.

Cuando en 1609 (algo tardíamente, por cierto) salen a la luz las *Obras trágicas y líricas* del capitán-poeta Cristóbal de Virués¹, la tragedia profana española contaba ya con figuras de un heroísmo en femenino. Dejando de lado a personajes como la Electra o la Hécuba clasicistas de Pérez de Oliva, el panorama general ofrece protagonistas que, las más de las veces, se construyen como víctimas de amores correspondidos o forzados. Es el caso de Lirias, Nises, Isabeles, Virginias y Didos que surgen de la pluma de Díaz Tanco, Bermúdez, Rey de Artieda, Juan de la Cueva o Lupercio Leonardo de Argensola. Mujeres que aparecen comúnmente como una suerte de «motor pasivo» —se nos permitirá el oxímoron— cuyo encanto invita, de modo involuntario las más de las veces, a la transgresión de enamorados tiranos o a la constancia del amante fiel. Transgresión y constancia que se sellan en cada caso con la muerte.

Virués nos ofrece por su parte un abanico más diversificado de papeles en el universo de la tragedia, mujer que el valenciano construye generalmente como verdadero actor, autónomo y osado, de transgresión y de muerte: «Virués —declaraba Alfredo Hermenegildo— pintó unas mujeres inolvidables, por su enormidad y su desarreglo moral²», entiéndase, parafraseemos, unas inolvidables figuras de tragedia. Del protagonismo que, en la estela de Giraldo Cinzio³, le otorga Virués a la hembra trágica da razón algo tan obvio, ya a primera vista, como el título mismo de las piezas. De las cinco tragedias del valenciano, todas ellas epónimas, cuatro llevan nombre de mujer: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *La infelice Marcela*, *Elisa Dido*⁴. En tres de estos títulos el nombre viene respaldado con un epíteto caracterizador: (grandeza, iniquidad, infortunio), señas identificadoras primeras que operarían a modo de «carta de presentación» de nuestras protagonistas y que nos permiten intuir, ya de entrada, la variabilidad de fórmulas ensayadas por nuestro dramaturgo.

Y es cierto que, consideradas en su conjunto, las tragedias de Virués son galería por la que campean tipos contrastados de heroínas. Dicha variedad tiene mucho que ver con el carácter experimental del arte dramático de Virués, desarrollado en un momento (allá por 1580, comentábamos en nota) en el que el teatro trágico está buscándose a sí mismo. Ahora bien, la propuesta dramática del valenciano no se limita a la presentación de «tipos» diversos de protagonista, sino que se aprecia también en una construcción bien particular de cada personaje trágico, que el dramaturgo forja en una continua oscilación, típica de la escritura viruesina, entre la variación y la continuidad del modelo⁵. En las páginas que siguen abordaremos dos de las figuras más terribles del teatro de Virués, Semíramis y Casandra. Personajes de luces y sombras, más complejos de lo que podría adivinarse a partir del título

1. *Obras trágicas y líricas del Capitán Cristóbal de Virués*, 1609. La mayoría de los críticos consideran que las piezas que componen el volumen habrían sido escritas en torno a 1580. Ver al respecto la síntesis que ofrece Hermenegildo (2003) en su edición de *La gran Semíramis y Elisa Dido* (pp. 16-18).

2. Hermenegildo, 1961, p. 228.

3. Trambaioli, 2015, pp. 195-196.

4. Y aun en la quinta, el *Atila furioso*, el argumento trágico se despliega de la mano de un personaje femenino, la intrigante y vengativa Flaminia.

5. Sobre el complejo tratamiento de las figuras femeninas en el teatro de Virués, ver Trambaioli, 2015.

categorizador, y dos figuras en apariencia bien distintas, sacada de la Historia la una, inventada la otra, pero que presentan características comunes. En particular, podemos adelantarlo ya, ambos personajes son el objeto de una violencia masculina que las hace pasar de víctimas a agentes de muerte; y son sus excepcionales cualidades primeras, subvertidas en un proceso gradual de perversión, las que tallan a Semíramis y Casandra como heroínas de tragedia.

1. LA GRAN SEMÍRAMIS

Para guiarnos a la virtud, dice el prólogo de *La gran Semíramis*, los pintores inmortalizan con su arte las hazañas de reyes y capitanes, dechados de virtud heroica; los poetas, por su parte, muestran en escena las miserias humanas⁶. Desde el otero de la lección moral, y fiel a la misión didáctica que para él tiene el teatro, Virués contempla el personaje legendario de la reina asiria no tanto en la *virtus* de sus gestas (enumeradas atropelladamente en la última jornada de la obra), sino más bien durante su lenta gestación moral, por una senda sembrada de cadáveres, hasta la abyección

La relación de Semíramis con la violencia aflora desde los primeros versos. La obra, recordémoslo, se abre bajo el signo de la guerra. Las tropas asirias del rey Nino capitaneadas por el general Menón intentan infructuosamente ganar la ciudad de Bactra, rechazadas una y otra vez por la fortaleza de los defensores y de su príncipe Alejandro. Nada se ve en escena, pero Menón dibuja con palabras un escenario bélico de crueldad y muerte que encierra la acción en un nimbo pavoroso y terrible, tan acorde con el tono general de estas tragedias finiseculares⁷. Allí, en pleno campo militar asirio, llega Semíramis, a quien su esposo Menón ha mandado llamar pues él no soporta tan larga separación. Y Menón, valiente general y fino amante, abandona a sus hombres en pleno asalto al enemigo para acudir al encuentro de su esposa, como él mismo le confiesa:

MENÓN	[...] Arremetía ya al abierto muro, puestos los ojos en la gloria y fama, pero, sabiendo que llegastes, juro que me trajo volando a vos mi llama, y aunque el honor, viniendo, me aventuro,
-------	---

6. Virués arrima el consabido *ut pictura poesis* a la función moralizadora que anima todo su teatro: «Como el sabio pintor en varias formas / con los colores y pinceles muestra / de fuertes y prudentes capitanes, / de poderosos príncipes y reyes, / las célebres victorias y altos triunfos/ dignos de eterna y memorable historia, / para dechado de las almas nobles / que al punto excelso de virtud aspiran, / así el poeta, con divino ingenio, / ya con una invención cómica alegre, / ya con un caso trágico admirable, / nos hace ver en el teatro y cena / las miserias que traen nuestros pechos, / como el agua del mar los bravos vientos» (vv. 1-14, p. 101). En todas las citas de la obra seguimos la edición de Alfredo Hermenegildo (pp. 97-177), modernizando en algunos casos la grafía.

7. Hermenegildo, 1983.

verá quien me juzgare, si me infama,
que importa más gozar de vos, mi cielo,
que cuanta gloria puede darme el suelo
(I, vv. 47-54, p. 103).

Acción galante la suya, aunque inapropiada a su papel de adalid y que se prefigura como la primera victoria del amor sobre el deber, del gusto sobre lo justo. Ella, «*en traje varonil*» (así reza la didascalía) responde agradecida al servicio amoroso de Menón, aun cuando parece manifestar mayor interés por las nuevas de la campaña —un interés propiamente varonil también— que por el ferviente homenaje del esposo. Varoniles son también la inteligencia y discreción de la muchacha, alabadas una y otra vez por Menón; de hecho, es ella misma quien aconseja la nueva estrategia de asalto que dará por fin la victoria a su marido. Una victoria un tanto empañada por la suma de atrocidades (asesinatos, crueldad, saqueo) a la que se entregan las tropas de Nino⁸ y por el suicidio de Alejandro, el príncipe de Bactra, al ver perdida su ciudad. Cruel caso de fortuna el de Alejandro, vencido por el ingenio de una mujer cuando más seguro estaba de no ser nunca vencido; fortuna diestra, ascensional, para nuestro capitán Menón, victorioso en la guerra y correspondido en el amor.

Como toda tragedia que se precie, *La gran Semíramis* es obra de ascensos y de caídas. Sobre la del príncipe Alejandro se va tejiendo la caída del Menón que lo ha vencido, y también este se verá precipitado al vacío desde la posición alta que gozaba en la rueda de la Fortuna⁹. El asalto militar contra el alcázar de Alejandro se reelabora metafóricamente y apenas algunos instantes después como asalto del rey Nino a la ciudadela simbólica del cuerpo de Semíramis. En ausencia del esposo, a quien Nino manda insidiosamente partir para guiar el repliegue del ejército, el monarca intenta rendir a Semíramis. Y aunque Semíramis vence retórica y moralmente en el duelo verbal, acertando a señalarle a Nino el camino que debe

8. Así lo describen Zopiro y Celabo, criado y soldado de Menón, con relatos que ofrecen una visión casi apocalíptica del saco de Bactra (vv. 691-720, pp. 123-124). Relatos que preceden inmediatamente, a modo de eficaz prelude, el desenlace trágico de la primera jornada. Sobre la mirada que ofrece en sus textos el Virués-soldado hacia el uso de la violencia sobre los vencidos a partir de la realidad de su tiempo (saco de Dúren, 1543; de las plazas del norte de Italia contra los sitios franceses en 1555, de Maastrich y Amberes en 1576), ver García Santo-Tomás, 2008, pp. 47-50.

9. Como puntualizaba acertadamente Frolidi (2003, p. 318), no debe verse en las reiteradas alusiones a la Fortuna expresión del sometimiento humano a una diosa todopoderosa que gobierna el destino del hombre, sino la referencia a las variaciones causales de las cosas del mundo. Solo la virtud, según el ideal neostoico expuesto por Virués, logra armar al ser humano para resistir sus ataques.

seguir un príncipe justo¹⁰, la tiranía del amor (un amor transformado en *furor*¹¹) convierte a Nino en tirano: violando el vínculo sagrado que lo une a sus súbditos, Nino obliga a su fiel general Menón, primero con ruegos y luego con amenazas, a cederle su esposa. Incapaz de resolver el conflicto entre la obediencia al rey y el amor a Semíramis, desesperado sobre todo por haber perdido a su mujer, Menón se suicida ahorcándose secretamente con la misma soga con la que, momentos antes, se había ahorcado el príncipe de Bactra.

Las virtudes de la joven (belleza, ingenio, discreción, audacia) voltean por segunda vez la suerte de los personajes y vuelven a funcionar como detonador trágico que hace pasar de la dicha al infortunio. Tales virtudes, las propias de una mujer varonil «corona para su marido¹²», han despertado una pasión ciega en el rey de Asiria. También Nino, como antes Menón, deja que el encanto de Semíramis triunfe sobre el deber, que el gusto o la pasión —siempre estigmatizada en la tragedia viruesina— avasalle sus obligaciones de gobernante.

El telón de fondo de la guerra con el que se abre la obra ha servido, pues, de anuncio a otras conquistas y otras batallas, las de las pasiones, que asolan progresivamente a buen número de personajes. Desde el comienzo Semíramis queda ligada a la transgresión, a la destrucción y a la muerte. Por una Semíramis de belleza celeste y temple varonil perecen el príncipe Alejandro y el general Menón, a la vez que Nino corrompe el uso de las leyes y pasa de rey agradecido a déspota. La tiranía de Nino, la ruptura, desde la fuerza de su poder regio, del vínculo entre la joven Semíramis y el valeroso Menón, seguirá actuando solapadamente hasta propiciar en nuestra heroína, animada luego por la sed de venganza y de poder, la fractura entre los dos tipos de virtud citados en el prólogo: la virtud heroica (la que immortalizan pinturas) y la virtud moral (la que trata el teatro), cada vez más encontradas. A medida que nuestra figura adquiere densidad épica, va ganando terreno su envilecimiento moral, encarnando así, en esa mezcla de altura sublime y bajeza, el movimiento vertical que la rueda de la Fortuna le imprime a la intriga dramática.

La jornada segunda se centra en la emancipación progresiva de Semíramis, ya esposa de Nino y reina consorte, pero sometida aún a la autoridad masculina. La acción dramática de esta jornada medial presenta las estrategias que desarrolla con éxito Semíramis para hacerse ella misma con el poder, vengar con la sangre

10. No compartimos aquí la visión que de Semíramis ofrece Hermenegildo, para quien en este pasaje «La monstruosa línea de esta mujer empieza a perfilarse con el silencio otorgador con que responde a los desenfadados afanes de Nino, empezándose así su ambicioso camino hacia el poder» (Hermenegildo, 1961, p. 226). Semíramis, creemos, se opone discretamente, y en la medida de sus fuerzas —es vasallo y es mujer— al monarca. En este sentido, vamos un poco más lejos de la reticencia que había formulado ya Caparrós Escalante (1986, p. 53, nota 14): «Lo cierto es que, si bien [Semíramis] no ofrece una resistencia tenaz y extremada, no deja de mostrar una correcta actitud frente a las pretensiones del Rey. Semíramis está, si se quiere, en el mismo límite de la corrección, pero de eso se trata: la acción surge de la quiebra del límite». Ver también Trambaioli (2015, p. 201).

11. Blanco, 2015.

12. *Proverbios*, 12, 4.

la muerte de su primer esposo y liberarse del yugo matrimonial que la une a un esposo aborrecido¹³.

Las virtudes «varoniles» (prudencia, ingenio, audacia) siguen haciendo de Semíramis una mujer de excepción, pero estas cualidades primeras tejen ahora redes de engaño y manipulación. La virilidad ejemplar, en concreto, se va deformando moralmente hasta la subversión y la iniquidad. Un elemento escénico y textual, el "traje masculino", da cuenta de la distancia que media entre la joven Semíramis de la primera jornada y la reina terrible de la segunda. Vestida de hombre había aparecido Semíramis al comienzo para preservar su castidad por caminos y espacios de guerra al encuentro de Menón. En la segunda jornada Semíramis vestirá nuevamente disfraz de hombre (se hace pasar por su hijo), pero esta vez para usurpar el trono entregarse a la lujuria, *furor* sellado, una vez más, con la muerte: todos los amantes que goza Semíramis son inmediatamente ejecutados para preservar el secreto de la identidad fingida.

De una jornada a otra, Virués nos hace pasar del campo bélico de Bactra, espacio de tragedia, al espacio del palacio de Nínive, espacio-metonimia del poder ligado también ya de antiguo al género trágico, y espacio donde se entabla otro tipo de batallas. Semíramis, la fina estratega que había llevado a las tropas del esposo a la victoria, aplicará ahora todo su ingenio en una maniobra cortesana para hacerse con la corona. Lentamente, con ingenio, disimulo y audacia, Semíramis va allanando el camino, quitando sin piedad todos los obstáculos que interfieren en su carrera por la venganza, la emancipación y el trono. Particularmente refinada es la crueldad que despliega sobre Nino, el esposo odiado, a quien manda encerrar en secreto. Semíramis no se manchará las manos de sangre en alegría feroz, como Clitemnestra: aprovechando el parecido extraordinario entre ella y su hijo, Ninias, Semíramis se presenta en prisión ante Nino haciéndose pasar por el hijo y le advierte que nunca más verá a su esposa. Y el engañado Nino, infiriendo con ello que han asesinado a Semíramis, arrebatada la copa de veneno que se le destinaba y se suicida desesperado, muerte que cierra el círculo abierto con el suicidio del primer esposo, Menón. El segundo obstáculo para la reina es el propio Ninias, el heredero legítimo, a quien manda encerrar entre vestales también en secreto obligándolo a hacerse pasar por ella, es decir, feminizándolo bajo el disfraz de reina viuda que se aleja piadosamente del mundo. Y durante el encierro de Ninias, el hijo, ella, la madre asesina, ocupa el trono haciéndose pasar por el joven heredero.

Con ello, la reina consume una doble subversión: la usurpación ilegítima del poder, la usurpación, ilegítima también, de una identidad masculina en el doble ámbito de la domesticidad y la corte, del lecho y el poder. Es el medio que utiliza nuestra reina/príncipe para hacer realidad sus «altos deseos valerosos» (v. 935). Altos deseos que para la soberbia Semíramis, consciente de su valía excepcional, le darán un puesto también de excepción en las páginas de la Historia. Así se lo advierte Semíramis a su cómplice Celabo cuando le presenta, aunque sin desvelarlos del todo, sus planes:

13. «... tiempo tendré para desencerrarme / de un cautiverio infame y afrentoso, / que ha ya diez y seis años en mí reina / con título de reina sin ser reina» (vv. 945-948, p. 131).

Haráse. Y luego el alto y generoso
intento mostraré, como confío,
con lo cual en el mundo el más famoso
ha de ser mi valor y el nombre mío
de cuantos, en su heroica y alta historia,
haga la eternidad viva memoria (II, vv. 1002-1007, p. 133).

Semíramis sienta aquí los pilares anunciadores de futuras «victorias y altos triunfos», enumerados hacia el final de la obra por uno de sus cómplices, Diarco; victorias y triunfos que conforman, al decir de los versos ya mencionados del prólogo, la faceta de Semíramis como personaje grande cuyas hazañas en batallas y gobiernos suscitan deseos de emulación. Claro que la puerta de acceso al panteón de la Fama queda enturbiada por la soberbia, la sed de venganza, la ambición y la lujuria de un personaje que endosa ya desde esta segunda jornada el papel del tirano. Un personaje que no duda en desafiar el poder de los dioses imponiendo su voluntad personal sobre las leyes, humanas y divinas: «aunque Amón con sus rayos me confunda; / ahora a mis deseos pondré el sello», dice Semíramis cuando planifica su venganza (II, vv. 952-953, p. 132). En resumen, la varonil Semíramis sale por sus medios de la casilla asignada tradicionalmente a la mujer, y sale para hacerse su propio lugar en universos de hombre: la corte, la guerra, el placer.

Y endosa también de los hombres la ceguera del amor y el consecuente castigo, protagonizando en la tercera y última jornada de la pieza pasos muy similares a lo que habían protagonizado ya los personajes caídos de la obra. En la apertura de la segunda jornada (vv. 770-872) Nino, para complacer a su esposa, le había cedido por cinco días el gobierno del reino. La tercera jornada se abre con Semíramis, recobrada ya su identidad femenina («en hábito de Reina», se dice en la didascalía inicial), anunciando públicamente la restitución en el trono de su hijo Ninias, de quien se ha enamorado. Cesión, pues, del poder una vez que Semíramis le ha demostrado al mundo, según ella misma publica, su condición de mujer «heroica y excelente» (v. 1510), pero cesión que puede verse, más que un acto por restaurar la justicia política que la propia reina había violado, como una capitulación, al igual que había hecho Nino, al amor: si Nino había pagado con la muerte y a manos de su esposa la entrega a una pasión ilegítima y culpable, Semíramis termina pagando a su vez los excesos del amor culpable por excelencia (la terrible falta del incesto), inmolada por su propio hijo. Porque Ninias, como Orestes, venga con el crimen no menos terrible del matricidio la sangre derramada del padre y su propio exilio de la corte. Claro que a Ninias no lo persiguen ni Erinias ni remordimientos, y lo que le aguarda es sentarse cómodamente en el trono que antes había ocupado la madre, disfrazando su crimen ante pueblo y corte con la misma duplicidad e industria que había desplegado Semíramis para esconder la muerte de Nino: el relato fabuloso de una milagrosa ascensión a los cielos, grandioso movimiento vertical hacia el palacio de los dioses entre aromas, resplandores y músicas celestes que contrasta, en un

contrapunto último, con el ocaso del personaje, caído al punto de verse privado ya en la muerte de toda honra fúnebre¹⁴.

Meritoria y culpable, encarnando a la vez la virtud y la lacra, Semíramis es personaje dual, híbrido monstruoso de Venus y de Marte. Como se nos dice en el prólogo, modelo excelsopara los pintores que inmortalizan las gestas de gobernantes y guerreros, aborrecible para los poetas que indagan en la selva intrincada de las pasiones humanas y muestran nuestros propios vicios. En la ambivalencia de ambos extremos el poeta lleva a sus límites el juego de luces y sombras que configura la construcción poética del personaje trágico (ni totalmente bueno, ni totalmente malo), en una pieza donde se ponen en escena las múltiples facetas que se encierran en cada ser¹⁵. En este teatro del horror físico y moral presentado en sus excesos, las demasías de crueldad y muerte, de pecados y virtudes que construyen a la bella y heroica Semíramis podrían llevar al traste, cabría pensarse al menos desde una perspectiva moderna, la dimensión puramente dramática de la pieza¹⁶. Queda que en los excesos de ese rostro doble de Semíramis, a la vez reprehensible y encomiable, se acentúa la eficacia de la lección moral. Así lo deja entender un texto bien diferente al viruesino, el sobrio y mesurado *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva: «Si el hombre se tiembla con las leyes de virtud, no ay cosa más amable; mas si se destiembla con los vicios, es aborrecible, y tanto más cuanto las faltas más feas parescen en lo más hermoso»¹⁷.

2. LA CRUEL CASANDRA

La edificación del público también constituye el principal propósito de los 51 versos del prólogo de *La cruel Casandra*, obra que se presenta como «cortada a la medida de ejemplos / de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario: el vicio» (vv. 35-37). Sin embargo, a diferencia de la heroína de *La gran Semíramis*, la imaginada protagonista de nuestra tragedia no conlleva esa grandeza varonil propia de la reina histórica. De hecho, más allá de su calificación en el título como «cruel», aparece designada en el elenco como «dama de la Princesa», en un papel subalterno que dificulta que el personaje ofrezca la faceta positivamente ejemplar de Semíramis, a pesar de su estatus de personaje epónimo. De ahí que su proceder resulte primero solapado y desprovisto del brío que caracterizaba a la varonil reina

14. Semíramis ordena a sus cómplices Celabo y Zopiro quemar secretamente el cadáver de Nino (II, vv. 1485-1487); Ninias ordena también a Celabo y Diarco echar al fuego con toda reserva el cuerpo «lascivo» de la madre asesinada (III, vv. 2336-2347).

15. Weiger, 1978, p. 71.

16. Es la opinión de Caparrós Escalante (1986), para quien los personajes de *La gran Semíramis* «se pierden en el laberinto de su propia personalidad desparramada. la ruptura de la contención ética tiene su correlato natural en la pincelada gruesa de los caracteres y las acciones: ese horror moral se expresa literalmente por la exageración y el tremendismo. Paradójicamente, al mostrar los riesgos de la falta de diques morales, el propio Virués naufraga en la incontinencia dramática: retrata monstruos, no seres humanos».

17. Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, p. 156.

de Babilonia, y luego dominado por el furor de la venganza, aunque fruto de una inteligencia y unos sufrimientos comparables.

A diferencia de la obra anterior, cuyas tres jornadas, ubicadas cada una en un lugar diferente, cubrían un período de dieciséis años, el tiempo dramático de *La cruel Casandra* abarca un sólo día de fiesta en un ambiente palaciego que figura la corte de León. Un sólo día que bastará para ocasionar la muerte de siete de los protagonistas, último de ellos la propia Casandra, potenciando esta concentración temporal la intensidad de la violencia que preside a la obra. En este marco cortesano, durante los dos primeros actos, la mayor parte de las acciones se produce fuera del escenario y alcanza al público mediante relatos retrospectivos o ticoscópicos, de modo que el desarrollo dramático estriba casi exclusivamente en los diálogos de los personajes en el escenario y las conversaciones o acontecimientos referidos, y no forzosamente fidedignos. De ahí que la figura de la protagonista se construya primero a partir del estereotipo de la doblez mujeril: aparece frágil y humilde, arrodillada a los pies de su Príncipe, solicitando su amparo y benevolencia en nombre de la paz, y del amor fraterno que la une a su hermano mayor el conde Fabio. Pero, al definirse a sí misma como «a cualquier crueldad extraña» (v. 164), Casandra de inmediato suscita la sospecha por la contradicción entre su discurso modesto a modo de *captatio benevolentiae* y la caracterización pregonada por el título del drama. Una doblez que trasparece en el tono de la audiencia «encogida y tibiamente» solicitada (v. 166), así como en la habilidad oratoria de la mujer comentada por el propio príncipe, lo que incita a considerar sus palabras como mentirosas:

PRÍNCIPE	No es menester, Casandra, que el arte con que así te dotó naturaleza uses ahora para darme parte de la pena que traes y tristeza. Di llana y brevemente, sin mostrarte con empacho, encogida o con tibieza (I, vv. 167-172).
----------	---

A la hipocresía del personaje se suma el dominio del lenguaje alusivo, tanto en la forma como en el fondo. Sea ejemplo de ello la manera sinuosa con la que Casandra estructura su relato de los acontecimientos que, el día anterior, sirvieron de punto de partida al conflicto desarrollado en tres actos. Al referir con rodeos una riña entre Fulgencia, amante del Príncipe, y Fabio, hermano mayor de la propia Casandra, la dama se las arregla para picar la curiosidad y los celos del Príncipe, cuya impaciencia subraya la inteligencia del proceder: «no habéis contado bien ese negocio, / pues de olvido u de industria no habéis dicho / qué fue la cosa que, tras la de gusto, / causó ese tan notable descontento» (vv. 227-230). En la industria estriba precisamente el relato lleno de implícitos y de perfidia de la protagonista quien, obviamente, consigue mantener en vilo a su interlocutor, exasperado por sus melindres: «¿Todavía porfías en causarme / pesadumbre mortal con tus rodeos?» (vv. 247-248). Una industria, esta, que consiste primero en repetir acciones y discursos ajenos, entrecruzando las fuentes de información e insistiendo en las reacciones violentas de los protagonistas sin revelar las causas que las producen, para potenciar su impacto. Cuando, finalmente, llega la revelación de que Fabio

había comunicado a Fulgencia que Filadelfo, de la cámara del Príncipe, está con la Princesa «en el punto mayor de la privanza / que puede desear un firme amante» (vv. 285-286), queda bien claro para el público que se trata de una mentira malevolente. De ahí una intriga enmarañada fundamentada en rumores, que se densifica con la aparición de la amante del Príncipe, Fulgencia, convencida el día anterior por Fabio —movido de una pasión no correspondida que se suelda con una violación— de que el Príncipe le prefiere ahora Casandra. De estas dos mentiras concertadas, y propagadas simultánea y especularmente por los hermanos Casandra y Fabio, procederán los sucesivos *quid pro quo*, celos y mortales venganzas de esta tragedia. La primera jornada o "parte" se va cerrando sobre la declaración programática de la cruel Casandra quien, al consolar a su hermano puntualmente abatido por la frialdad de Fulgencia, proclama que «León y el palacio que habitamos / ha de quedar en lágrimas deshecho / antes que en daño alguno nos veamos» (vv. 625-627). Casandra deja así bien claro que, más allá de la comunidad de intención fraterna, el artífice mayor de esta devastación será ella. Pero nos enteramos, al clausurarse el acto, de que Casandra quiere a Leandro contra la voluntad de dicho hermano mayor, Fabio, dispuesto a suprimir al pretendiente villano para excusar una unión poco prestigiosa. Lo cual, aclarando a posteriori los versos sibilinos de Casandra: «Es donaire el enojo de mi hermano; / si basta que lo tome yo a mi cuenta» (vv. 668-669), revela las razones de sus artimañas. Se vuelve más compleja pues la figura del muy hábil verdugo mujeril, completada con su dimensión de víctima de la opresión masculina, hasta ahora desapercibida.

Con el acto segundo se confirma activamente esta opresión gracias a la explicitación del deseo común de los hermanos mayor (Fabio), y menor (Tancredo), de impedir que el pretendiente de Casandra acuda a los festivos del torneo. Mientras tanto, Casandra no vacila en engañar al enamorado Filadelfo para salir con las suyas sirviendo los intereses de su hermano. Le entrega a Filadelfo un billete para que, supuestamente, se encuentre él con ella en los aposentos de Princesa durante el torneo. La pérfida mujer piensa aprovecharse así de la presencia conjunta de Filadelfo y de la Princesa en este lugar privado para probar la veracidad de los rumores difundidos por ella misma en el primer acto. A solas, en un momento de dudas, Casandra expresa en un monólogo sus remordimientos al tener que sacrificar al enamorado Filadelfo:

CASANDRA	Por librar a mi hermano de la afrenta que con tanta razón teme y recela, porque él mejor en mi deseo consienta y el darme a mi Leandro no le duela, por procurar de verme al fin contenta en lo que me disgusta y desconsuela, perdonad Filadelfo, si os engaño y si os procuro tan de veras daño. Ya veo que es cruel y abominable la ingratitud y la crueldad que os uso, y que de vuestra fe y amor notable injustamente y sin razón abuso (II, vv. 875-890).
----------	---

La hasta ahora sin estados anímicos Casandra se muestra pues provisionalmente capaz de sentimientos humanos¹⁸ —contento, sentido de culpabilidad, justicia y equidad—, pero su dilema no se resiste ante un pragmatismo maquiavélico, que acaba transformándose en pura *hybris*:

Más ¿de qué sirve que estas cosas hable
la que ya tan de veras se dispuso
a ser en esta corte tan famosa
por ser cruel como por ser hermosa?
Yo tengo ya de gracia y hermosura,
de gala y discreción, el primer grado,
y estoy bien confiada y bien segura,
que en cualquier ocasión lo he bien mostrado.
Pues quiero añadir esto a mi ventura
para que mi renombre celebrado
de todo punto con razón posea,
porque el no ser cruel es muy de fea¹⁹ (II, vv. 891-898).

Ubicado en el centro exacto de la obra, este breve dilema entre lo justo y el gusto ofusca pronto la fugaz figura de mujer víctima de la tiranía de sus hermanos, y deja paso a una sobrepuja en la reivindicación de la crueldad. Pregonada por la protagonista como su característica esencial, y valorada como una prenda más junto a la hermosura y la inteligencia, la afirmación de su crueldad hace que Casandra bascule ya definitivamente del lado de los verdugos. Esta rápida maduración del personaje de la doblez a la crueldad, acelerada por la amenaza mortal que sufre su amado Leandro, se traduce inmediatamente por un cambio de escala: de no impedirselo su hermano, Casandra casi mata a Fulgencia, desmayada a consecuencia de la trampa en la que acaba de caer con Filadelfo. De verbal y, de cierto modo, pasiva, se vuelve activa y concreta la furia de un personaje sumergido por la pasión, ya en clara posición dominante frente a sus hermanos al cerrarse la segunda parte:

Es justa mi intención, es lo que quiero,
lo que a mí me conviene. Es escusado
pensar que habéis los dos de tener fuerza
que mi amor y mi fe y palabra tuerza.
Y con un rayo me confunda el cielo
en el profundo centro del infierno
si dañáis a Leandro en sólo un pelo
y usáis conmigo dese mal gobierno,
si no remedio el daño y desconsuelo
que me causéis, con un ejemplo eterno

18. En el acto III, vv. 1901-1903: «Amigos, socorredme, / si son vuestras entrañas / más humanas y blandas que las mías».

19. Rodado Ruiz, 2000, p. 121: «Para Green, 1969, I, 30, la crueldad de la dama es el tópico más repetidos en la poesía de los cancioneros medievales [...]. Es "La belle dame sans merci", como la nombró Alain Chartier, la protagonista de las poesías cortesanas».

que a ningún otro deba ser segundo,
y atemorice y ponga grima al mundo (II, vv. 13995-1406).

Desencadenada ya en furor amenazante, la pasión iracunda de Casandra desafía a la vez la autoridad sus hermanos y la del cielo, preludiando la trágica serie de muertes que ritma el tercer acto. De hecho, a consecuencia ineluctable de las complicadas maniobras urdidas en el primer acto, perecen sucesivamente de la mano del Príncipe el inocente Filadelfo y la Princesa, y luego Leandro asesinado por Tancredo, él mismo herido de muerte. El odio de Casandra para con Fabio se transforma, a lo largo de otro monólogo intenso (vv. 1673-1717), en deseo de venganza «destotro, hermano detestable, / la venganza cruel, al mal conforme, / tu Casandra conviene que la entable» (v. 1690). Venganza que se plasmará, a instancias de Casandra, en la muerte de Fulgencia por Fabio, engañado por las mentiras de su hermana. Este morirá a manos del Príncipe, así como Casandra, herida en la matanza. La anunciada ejemplaridad, que funcionaba hasta ahora *a contrario*, se concentra positivamente en el desenlace, con la penitencia de Casandra, quien reconoce al morir:

Mi culpa, mi pecado,
mi maldad, mis traiciones,
y mi poca cordura más que todo,
me tiene en este estado (III, vv. 1989-1992).

Finalmente, la tutelar figura del Rey preside al restablecimiento el orden perturbado por las artimañas de Casandra. Contemplando a todos los cadáveres, evoca su próxima muerte ante el disgusto de «este tan doloroso y triste ejemplo» (III, v. 2061), dejando que concluya el personaje de Tragedia sobre la lección que sacarán «los que emplean / en palacio su tiempo y su cuidado» (vv. 2064-2065).

En conclusión, al explorar las trayectorias de las dos heroínas trágicas Semíramis y Casandra, y haciendo caso omiso de las convenciones debidas al estamento específico de sendos personajes, comprobamos una constante ambivalencia de su relación a la violencia, a la vez sufrida e impuesta, que les confiere una ejemplaridad trágica que funciona mayoritariamente *a contrario*. En ambos casos, gracias a una diversidad de procedimientos dramáticos reveladora de la dimensión experimental de la producción viruesina, el dramaturgo declina modalidades trágicas bien distintas, más clásicas en la *Semíramis*, más cercanas a los resortes de la comedia nueva en *Casandra*, en la que la violencia adopta formas menos explícitas y visuales. En ambos casos, sin embargo, la tragedia se confirma como el marco genérico idóneo para la edificación del público:

puesto que en el mundo ande acosada
la virtud por el vicio, su enemigo,
de la suerte que todos entendemos
yo creo que el más alto y cierto amparo
que en todo el suelo tiene, está sin duda
aquí donde hoy se [a]guarda la tragedia
[...]

[la cual] viene acompaña[da²⁰] con el dulce gusto
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso
que jamás en teatros españoles
visto se haya, sin que a nadie agravie (vv. 28-42).

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Mercedes, «*La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués: une méditation humaniste de l'histoire», en *El conde Lucanor / Utopías, sueños y quimeras / Rome vue d'Espagne, E-hispania*, 2015, <<https://journals.openedition.org/e-spania/24641#bodyftn1>>.
- Caparrós Escalante, Luis, «Desbordamiento de la personalidad y horror moral en *La gran Semíramis* de Virués», *Epos*, 2, 1986, pp. 49-58.
- Froldi, Rinaldo, «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 315-324.
- García Santo-Tomás, Enrique, «Virués, nuestro contemporáneo», en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 35-55.
- Hermenegildo, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961.
- Hermenegildo, Alfredo, «Adulación, ambición e intriga. Los cortesanos de la primitiva tragedia española», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 13, 25-26, 1977, pp. 43-87.
- Hermenegildo, Alfredo, «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-115.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1995.
- Rodado Ruiz, Ana María, «*Tristura conmigo va*». *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Trambaioli, Marcela, «Paradigmas femeninos en las tragedias de Cristóbal de Virués», en *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, ed. Michele Mastroianni, Torino, Biblioteca di Studi Francesi/Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 191-235.
- Virués, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, Alonso Martín, 1609.

20. El verso 38 tal como viene transcrito en la edición de Teresa Ferrer no tiene sentido sin esta sílaba, ni tiene los pies suficientes el endecasílabo suelto.

- Virués, Cristóbal de, *La cruel Casandra*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
- Weiger, John G., *Hacia la Comedia: de los valencianos a Lope*, Barcelona, Cupsa, 1978.