

Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro

Rina Walthaus
Universidad de Groningen

Aunque la historia legendaria de la romana Virginia resulta muy conocida entre los poetas españoles del Siglo de Oro, fueron pocos los autores de la época que le dedicaron una obra dramática¹. En la segunda mitad del siglo XVI, Juan de la Cueva compuso una *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, representada en 1580². Unos cuarenta años más tarde, Guillén de Castro, autor de varias comedias de asunto clásico, parece haberse servido también de esta historia-leyenda en una comedia donde la incorpora de forma tan velada que no se han dado cuenta ni los estudiosos del teatro del valenciano que consulté³, ni Petriconi en su artículo sobre el tema de Lucrecia y

¹ Las principales fuentes clásicas de la leyenda de Virginia son Livio, *Ab urbe condita*, Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates romanae*, y Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*. Importante fuente posterior es Boccaccio, *De claris mulieribus*.

² La tragedia fue publicada en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, 1583, 2a. ed. 1588. Me sirvo de la edición de Francisco A. de Icaza, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917.

³ Cfr. Henry Mérimée, *L'Art dramatique à Valencia*, Valencia, Edouard Privat, 1913; William E. Wilson, *Guillén de Castro*, Nueva York, Twayne, 1973; Luciano García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976; Manuel Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984; Christiane Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro*, Thèse soutenue devant l'Université de Toulouse-Le Mirail pour l'obtention du Doctorat es Lettres, 1984.

Virginia en la literatura española⁴. En *Cuánto se estima el honor*⁵ el dramaturgo valenciano nos ofrece una reelaboración completamente libre y actualizada de esta historia, trasladando la problemática de la antigua leyenda al ambiente contemporáneo de principios del siglo XVII. En alguna que otra comedia de la época encontramos reflejos o motivos aislados del tema de Virginia, como, por ejemplo, al final de *La mayor victoria* de Lope de Vega. Pero en este trabajo me limitaré al análisis de las dos obras mencionadas de Juan de la Cueva y Guillén de Castro, siendo éstas adaptaciones más completas de esta materia clásica.

La *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio* de Juan de la Cueva puede ser calificada de reconstrucción arqueológica de la leyenda de Virginia. El desarrollo de los sucesos presentados sigue, por lo general, el plan de la fuente latina (Livio). La mayoría de los personajes aparece ya en el texto-fuente. El dramaturgo sevillano sabe dotar la obra de cierto color local clásico por medio de referencias a antiguas instituciones políticas y administrativas romanas (el decenviro, el Senado, el Edil) y referencias religiosas propias de la Antigüedad.

En el episodio de Apio Claudio y Virginia tal como lo narra Livio, fuente indiscutible de Cueva, cabe distinguir tres componentes básicos:

(a) el componente político: la tiranía y los abusos políticos del *decemvir*; su expulsión y la institución de otro orden político

(b) el componente novelesco-sentimental: la pasión de Apio Claudio por Virginia, su intento de obtenerla por la fuerza y la muerte de la inocente doncella

(c) el componente judicial: los falsos pleitos tramados por Apio Claudio para poseer a Virginia.

En el relato latino son los componentes (a) y (c) los que pasan al primer plano, ocupando mayor espacio en la narración. Frente a ello, Juan de la Cueva concentra su tragedia en los componentes (b) y (c). Para el historiador latino la leyenda de Virginia era interesante como historia etiológica de tipo sentimental que fundamenta el cambio político en Roma y la expulsión de los *decemviri*. Pero Juan de la Cueva reduce la dimensión política de la historia-leyenda al eliminar tanto las protestas que denuncian la tiranía y los abusos políticos de Apio Claudio —muy presentes en la versión de Livio— como la rebelión política. El dramaturgo conserva el fuerte componente judicial de la historia y dedica la mayor parte de las jornadas II, III y IV a los procesos jurídicos: se llevan al escenario tanto las dos audiencias en las que Apio Claudio maltrata las leyes para imponer su voluntad diabólica, como el proceso jurídico al que el tirano tiene que

⁴ H. Petriconi («El tema de Lucrecia y Virginia», *Clavileño*, 8, 1951, pp. 1-5) estudia el uso literario del esquema «deshonra de una mujer → venganza / rebelión política», tal como aparece en comedias como *El burlador de Sevilla* y *El alcalde de Zalamea*. Petriconi no analiza ni menciona ninguna adaptación dramática directa de la historia clásica de Lucrecia o Virginia. Sobre Lucrecia, véanse Rina Walthaus, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw (Dido y Lucrecia en el drama español de los siglos XVI y XVII)*, Leiden, Universidad de Leiden, 1988.

⁵ Courtney Bruerton da como fecha de composición de *Cuánto se estima el honor*: 1615-1624, probablemente 1620-1624 («The chronology of the comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII, 1944, pp. 89-151). La obra se publicó en la *Segunda parte* de las comedias del valenciano (1625). Me sirvo de la edición de Eduardo Juliá Martínez, *Obras de Don Guillén de Castro y Bellví*, vol. II, Madrid, Real Academia Española, 1926, pp. 92-126.

someterse después. Las jornadas II y III se centran así en la ruptura del orden jurídico y la jornada IV en la restauración del mismo (la condenación jurídica y el suicidio del tirano). La tragedia se caracteriza así por una amplia dimensión jurídica.

Reducido el componente político y limitándose —dentro del marco del drama— la maldad de Apio Claudio a la violencia contra Virginia, el tema del honor pasa al primer plano. Livio relata que la hija de Lucio Virginio era una muchacha educada en los altos principios morales que caracterizaban a su padre y era un modelo de pudor frente a los intentos de seducción de Apio Claudio⁶. Pero ni una sola vez el historiador le concede la palabra a la joven; Virginia no es sino objeto mudo del deseo sexual del *decemvir* («pavida puella stupente», III, 44, 7; «desertaque praeda iniuriae puella stabat», III, 48, 4). Mucho más importantes son los hombres cuyo honor es ofendido; sus palabras y argumentos sí se citan en estilo directo. Cueva, sin embargo, amplifica el papel de la mujer-objeto y hace que el espectador / lector conozca a Virginia también por medio de una caracterización implícita, a base de sus propias palabras y actos. La rigurosa conciencia de honor de la joven anticipa la conducta de muchos personajes femeninos del teatro posterior, cuyo móvil principal será la opinión:

VIRGINIA	Si, porque la honestidad Para evitar la maldad Manda huyr la ocasion; Y assi viniendome aqui No faltará quien me siga, Quien me murmure y quien diga Lo que quisiere de mi.
TUCIA	Tu casta opinion refrena Las lenguas á maldizientes.
VIRGINIA	Aun quitando inconvenientes Su injusto furor no enfrena, Que bien sabes el cuydado Con que guardo mi pureza. [...] Que no solo le aprovecha Para conseguir corona Ser onesta vna matrona, Mas ser libre de sospecha. (I, pp. 85-86)

Al principio de la segunda jornada, Virginia sigue presentándose como personaje activo y estereotipo de la mujer fuerte cuya virtud es como una roca (la *virago* resulta

⁶ «Pater virginis, L. Verginius, honestum ordinem in Algido ducebat, vir exempli recti domi militiaeque. Perinde uxor instituta fuerat liberique instituebantur. [...] Hanc virginem adultam, forma excellentem Appius amore amens pretio ac spe perlicere adortus, postquam omnia pudore saepta animadvertit, ad crudelem superbamque vim animum convertit» (Livio, *Ab urbe condita*, III, 44, 2-4).

personaje femenino predilecto de Cueva⁷). Luego, sin embargo, la voz de Virginia enmudece. Como personaje va desvaneciéndose para convertirse en mudo objeto de discordia de los hombres, siendo éstos los que atacan o defienden su causa. En el tercer acto Virginia está presente en el escenario, durante la audiencia donde Apio Claudio la declara esclava de su criado, pero no expresa palabra alguna. Es su padre quien se ocupa de su causa como el más responsable del honor de la hija. La muerte de Virginia se realiza ante la mirada del público, pero no se le escapa ni una palabra, ni una queja. Muere muda a manos del padre y es éste quien proclama la primacía del honor y denuncia la falta de justicia. En la última jornada, pues, Virginia ha desaparecido como personaje; en este acto se ofrece la restauración del orden social y jurídico por medio de un proceso jurídico contra el tirano. La *Tragedia de la muerte de Virginia* presenta y confirma una concepción plenamente patriarcal del honor: el honor como piedra angular del orden público y como responsabilidad exclusiva del hombre. La voz de la mujer es débil y llega a desvanecerse por completo.

Igual que Juan de la Cueva, Guillén de Castro era un dramaturgo interesado en la problemática de la tiranía política y el regicidio⁸ y él también se sirve de la leyenda de Virginia y Apio Claudio, al presentar, en su comedia *Cuánto se estima el honor*, a un príncipe que abusa de su poder político para conseguir a la mujer que desea. Celia, protagonista de la comedia y fiel amante de Alejandro, es objeto de los deseos amorosos del Príncipe de Sicilia. Este, recién casado con la Princesa, hija del rey de Nápoles, desdén a su esposa a causa de su ardiente pasión por Celia, la cual, sin embargo, rechaza con firmeza sus avances amorosos. En la segunda jornada la desesperación del Príncipe —quien, consciente de su error, experimenta conflictos interiores, pero se ve irresistiblemente arrastrado por sus deseos— le incita a dos intentos de poseer a Celia por la fuerza. En el primer intento se detectan unas reminiscencias de la historia de Tarquino y Lucrecia: ausente el Duque, el Príncipe irrumpe por la noche en la habitación de Celia, mientras ésta está desnudándose para acostarse; trata de obligarla a someterse a sus deseos. Celia sabe salvar su honor con cautela, cediendo de palabra y prometiendo futuros favores al poderoso amante. Aunque la escena sólo recuerda la parte inicial de la historia de Tarquino y Lucrecia, creo que es esta —tan famosa— leyenda clásica de violación realizada por un rey tirano la que inspiró a nuestro dramaturgo el primer intento agresor del Príncipe. Como se sabe, la «libre», aunque forzada entrega de Lucrecia a su agresor no dejaba de provocar dudas respecto a su posible «culpa»⁹. Celia parece consciente de que su ceder de palabra a la presión del Príncipe, prometiéndole favores, puede suscitar semejantes reacciones en cuanto a su integridad moral; y así explica al público: «Libertad fué el prometer / favores; mas siendo tales / los peligros, de dos males / el menor se ha de escoger» (II, p. 106). Con estas palabras la heroína

⁷ Véase mi estudio «Entre Diana y Venus: Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», en Rina Walthaus (ed.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro (Foro Hispánico, 5)*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 71-90.

⁸ Sobre este aspecto de la obra de Guillén de Castro véanse Luciano García, *op. cit.*, cap. IV; Manuel Delgado, *op. cit.*; James Crapotta, *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984.

⁹ Cfr. Rina Walthaus, *La nieve que arde o abrasa...*, cap. 2.

anticipa toda interpretación negativa de la que fue víctima Lucrecia. Una conexión más explícita con la historia de Lucrecia la expresa el Príncipe mismo, al confesar su acto a su esposa: «Desesperóme tan necia / pasión, tanto, que sin ser, / y sin Dios, venía a ser / Tarquino desta Lucrecia» (II, p. 108).

En su segundo intento de conquistar a Celia por la fuerza, el Príncipe se sirve de la táctica de otro tirano clásico preso de apetito sexual: Apio Claudio. Como éste, el Príncipe trama una acusación falsa contra su víctima y manda que ésta venga a una audiencia pública. Aquí, Costanza y su hijo Aurelino, cómplices del Príncipe, levantan falsos testimonios declarando que Celia no es hija del Duque, sino de Costanza. El Duque y Alejandro defienden a Celia contra estas falsedades y Celia misma levanta la voz para descubrir en público la violencia cometida contra ella por el Príncipe («puertas abrió en mi casa, que el violento / poder todo lo alcanza», II, p. 112). Igual que en la leyenda de Virginia, el Príncipe decide dónde «depositar» a Celia, mientras el Duque vuelva por su honor, y manda que la entreguen a Costanza y Aurelino, es decir, a sus propios cómplices. Entonces el Duque, como segundo Virginio, pide que le permitan despedirse de su hija y apuñala a ésta en público para prevenir su deshonor, denunciando la injusticia del príncipe. Aunque no se da ninguna referencia textual explícita a la leyenda de Virginia y Apio Claudio¹⁰, las analogías son obvias. No se deja de aludir incluso a las posibles consecuencias políticas de la maldad del Príncipe (II, p. 113; III, p. 115). Pero en esta comedia Guillén de Castro no va más lejos. El desenlace de la comedia afirma la autoridad real y evita cualquier alboroto político gracias al regreso del Rey de Sicilia, que desempeña su función de rey justiciero, y gracias al hecho de que Celia no había muerto del asalto. El Príncipe se arrepiente de su conducta. Contrariamente a lo que pasa en la leyenda de Virginia y conforme a las convenciones de la comedia, se da un desenlace feliz (casamiento de Celia y Alejandro; feliz unión del Príncipe y la Princesa, con lo que el orden moral y político queda restaurado).

Mientras las dos obras se basan —de forma diferente— en el mismo asunto clásico, se divergen en la elaboración de la temática de la mujer y su honor. Según hemos visto, la *Tragedia de la muerte de Virginia* de Cueva confirma las leyes del rígido código del honor, tal vez para criticarlas implícitamente al mostrar sus tremendas consecuencias. En la comedia de Guillén de Castro, sin embargo, se observa una problematización a la vez que una humanización de tal código riguroso. El Duque, envuelto en el conflicto entre la lealtad al Rey / Príncipe y la defensa de su propio honor ofendido por éste, por un lado comparte la concepción del honor de Virginio y piensa remediar el problema imitando al romano y matando a su hija. Por otro lado, sin embargo, no deja de mostrarse padre tierno y amante, que apenas es capaz de matar a su hija (II, p. 114). A pesar de sus vacilaciones dictadas por el amor paternal, el Duque, en última instancia, hace prevalecer el honor, pero es sintomático que no llegue a matar a su hija, sino que sólo la hiera gravemente.

No es el rígido código del honor defendido por el Duque el que triunfa, sino otra concepción más humana, proclamada por la mujer sacrificada, Celia. Esta rechaza la violencia cometida por su padre en pro del honor y proclama, como única defensa válida,

¹⁰ Una vaga alusión se halla tal vez en las palabras del Duque en el acto III: «lo que yo hice como heroica hazaña; / valor fué de gentil, yo lo confieso» (p. 119; la cursiva es mía).

la firme resistencia, trasladando así la responsabilidad del honor femenino a la mujer misma. La acción y el desenlace de la comedia confirman la interpretación de Celia como justa: la protagonista no muere como Virginia, sino que sale triunfadora y —junto con otra mujer virtuosa, la Princesa— incluso es causa de la conversión del Príncipe, y, con ello, de la restauración del orden político en el reino. *Cuánto se estima el honor* resulta, pues, una afirmación de la dignidad y responsabilidad de la mujer en cuanto a su propio honor y va en contra de la deshumanización de la mujer como objeto puramente sexual y objeto depositario del honor. Mientras esta comedia adopta la sustancia de la leyenda de Virginia, al mismo tiempo destruye la ideología sobre la que ésta se funda.

No obstante esta reivindicación del cuerpo femenino en tales lances de sexualidad, violencia y honor, se observa en *Cuánto se estima el honor* otro procedimiento de sexualizar a la mujer. La castidad femenina no se idealiza sólo como alta virtud moral, sino que se explota también como elemento erótico. Mucho más que Juan de la Cueva, cuya Virginia no era sino encarnación del honor femenino amenazado, Guillén de Castro explota la carga erótica del cuerpo femenino inasequible y presenta a su heroína virtuosa y firme en unas escenas de gran sensualidad y erotismo. La escena inicial introduce a Celia ante el espejo, vistiéndose y peinándose los rizos del cabello. Paralelamente, al principio de la segunda jornada aparece desnudándose y destrenzándose el cabello. La belleza sensual y fatal de Celia se destaca también en la larga narración del Príncipe, quien relata cómo se había enamorado: la vio cuando ella iba a bañarse al mar y se desnudó los pies y parte de las piernas.

Así la imagen de Virginia, aunque sigue siendo modelo de virginidad virtuosa, va transformándose en su camino por el teatro español del Siglo de Oro. La Virginia clásica de Livio no tenía voz; el historiador no le concedió la palabra. Juan de la Cueva amplifica la caracterización e intervención del personaje con respecto a su fuente clásica. Su heroína, al principio, tiene voz para afirmar una concepción puramente tradicional y patriarcal del honor. Luego, sin embargo, queda muda y muere callada, sacrificada en el altar del honor. La Celia de Guillén de Castro, en cambio, es una mujer que levanta la voz contra sus agresores y se salva tanto de las violencias sexuales como de la victimación por el honor. Afirmando la autonomía física femenina y denunciando la matanza como rito reivindicador del honor, representa una concepción más humana y subversiva de una rígida norma social. Es ella quien triunfa. No obstante tal reivindicación, la mujer casta y firme, aunque ya no es objeto sexual pasivo y mudo, sigue siendo erotizada, o sea, percibida y presentada, ante todo, como cuerpo.