



HAL
open science

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

Françoise Gilbert, Teresa Rodriguez

► To cite this version:

Françoise Gilbert, Teresa Rodriguez. De víctimas a verdugos. Dos ejemplos de heroína trágica en el teatro de Virués. Violencias de mujeres en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro, CLESO (FRAMESPA-Université Toulouse-Jean Jaurès); GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Université de Navarre), Oct 2017, Pamplona, España. hal-01974665

HAL Id: hal-01974665

<https://hal.science/hal-01974665>

Submitted on 8 Jan 2019

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.

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

Françoise GILBERT

Teresa RODRÍGUEZ

Toulouse-FRAMESPA-CLESO

Cuando en 1609 (algo tardíamente, por cierto) salen a la luz las *Obras trágicas y líricas* del capitán-poeta Cristóbal de Virués, 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” –perdonen el oxímoron- cuyo encanto invita, eso sí, 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.

Lo cierto es que en su arte dramático, Virués nos ofrece un abanico más diversificado del papel de la mujer en el universo de la tragedia, mujer que el valenciano construye 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 moral¹”, entiéndase, parafraseemos, unas inolvidables figuras de tragedia. Del protagonismo que le da Virués a la “hembra trágica” da razón algo tan obvio, ya a primera vista, como es 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*. 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 tendría que ponerse en relación con el carácter experimental del arte dramático de Virués, desarrollado en un momento (allá por 1580²) 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 particular del personaje trágico. En los

¹ A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles...*, (1961), p. 228.

² Sobre las fechas de escritura, ver la síntesis que ofrece A. Hermenegildo (2003) en su edición de LGS y Elisa Dido (pp. 16-18).

minutos que siguen, abordaremos dos de sus figuras **más terribles**, *La Gran Semíramis* y *La Cruel Casandra*. Personajes de luces y sombras, más complejos de lo que podría adivinarse a partir del título categorizador. Dos figuras en apariencia bien distintas, sacada de la Historia la una, inventada la otra, pero que presentan, como veremos, elementos comunes. Ambas 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 estos dos personajes como heroínas de tragedia.

I- LA GRAN SEMÍRAMIS

Para guiarnos a la virtud, dice el prólogo de *LGS*, los pintores immortalizan con su arte las hazañas de reyes y capitanes, dechados de virtud heroica; los poetas, por su parte, muestran en escena las miserias humanas. 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 hasta la abyección en una trayectoria sembrada de cadáveres.

La relación de Semíramis con la violencia aflora desde los primeros versos. La obra, como quizás ustedes recuerden, 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 finiseculares. Allí, en pleno campo militar asirio, llega Semíramis, a quien su esposo Menón ha mandado llamar pues él no soporta la larga ausencia. Y Menón, valiente general y fino amante, abandona a sus hombres en pleno asalto al enemigo para acudir al encuentro de su esposa. Acción esta que se prefigura como la primera victoria del amor sobre el deber, la victoria del gusto sobre lo justo cuando lo que está en juego es Semíramis. Ella, “en traje varonil” (así reza la didascalía) responde agradecida al amor 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 el suicidio de Alejandro, el príncipe de Bactra cuando ve su ciudad perdida, y por la suma de atrocidades (asesinatos, crueldad, saqueo) a la que se entregan las tropas de Nino, según reconoce con espanto el propio Menón. 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, victorioso en la guerra y correspondido en el amor.

Como toda tragedia que se precie, LGS es obra de ascensos y de caídas. Acabamos de asistir a la de Alejandro. Muy pronto también el Menón vencedor, se verá precipitado al vacío desde la posición alta que acaba de ganar en la rueda de la Fortuna. Y es que al asalto militar contra el alcázar de Alejandro sigue el asalto del rey Nino a la ciudadela, esta vez simbólica, del cuerpo de Semíramis. Las virtudes de la joven (belleza, ingenio, discreción, audacia) voltean por segunda vez la suerte de los personajes y funcionan como detonador trágico que hace pasar de la dicha al infortunio. Tales virtudes, las propias de una mujer varonil “corona para su marido³”, 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 (la pasión) avasalle sus obligaciones de gobernante. Y aunque Semíramis, en su diálogo con el rey, vence en el duelo retórico señalándole a Nino el camino que debe seguir un príncipe justo, la tiranía del amor convierte a nuestro rey 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 por perder a su mujer, Menón se suicida ahorcándose secretamente con la misma soga con la que, momentos antes, se había ahorcado el príncipe de Bactra.

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 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 disociadas. ~~En esta primera tragedia de la obra se sientan ya las bases de lo que será la tragedia siguiente.~~

La jornada segunda se centra en la emancipación progresiva de Semíramis, ya esposa de Nino y reina consorte, que se desvincula del poder masculino para hacerse ella misma con el poder, vengar con la sangre la muerte de su primer esposo y liberarse del yugo matrimonial que la une a un esposo aborrecido⁴.

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. Su 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

³ *Proverbios* 12:4.

⁴ « tiempo tendré para resencerrarme / de un cautiverio infame y afrentoso, / que ha ya diez y seis años en mí reina / con título de reina sin ser reina.” (vv; 945-48)

la distancia que media entre la joven Semíramis de la primera jornada y la reina terrible de la segunda. Al comienzo de la obra habíamos visto a Semíramis vestida de hombre para preservar su castidad por caminos y espacios de guerra al encuentro de Menón. En la segunda jornada, Semíramis vestirá nuevamente disfraz de hombre, pero como medio de hacerse con el trono y entregarse a la lujuria (escoger y “gozar” a amantes de una noche a los que ordena inmediatamente matar para preservar el secreto de su condición de mujer).

Habíamos visto también a Semíramis como fina estratega conduciendo las tropas de su esposo a la victoria. Semíramis 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 poder. 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, arrebata la copa de veneno que se le destinaba y se suicida desesperado; cierra así con su muerte el círculo que había abierto 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 esposa asesina, ocupa el trono haciéndose pasar por él. Con ello, la reina consuma 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. 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 al presentarle sus planes:

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)

Semíramis sienta así 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, v. 92). 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. ~~Inversiones que, dicho sea de paso, la joven comedia lleva también al tablado, pero en su vertiente festiva~~

Y endosa también de los hombres la ceguera del amor y el castigo. Nino le había cedido el poder por cinco días para complacerla. También ella abandona públicamente el poder para cedérselo a Ninias, el hijo de quien se ha enamorado, sin que sepamos a ciencia cierta si restaurando al heredero legítimo en el trono, Semíramis nos muestra un acto de justicia política o su capitulación al amor. Nino había pagado con la muerte y a manos de su esposa la entrega a una pasión ilegítima y culpable. También paga Semíramis, ya en la tercera jornada, los excesos de un amor culpable, y del amor culpable por excelencia (la terrible falta del incesto) y acaba como cuerpo inmolado a manos de 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. Movimiento de otra rueda, la del poder, movimiento constante pero con pocos cambios.

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, excelsa para los pintores que inmortalizan las gestas de gobernantes y guerreros, aborrecible para los poetas que indagan en la selva intrincada de las pasiones humanas. En esta ambivalencia 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. Y es en los excesos de tal ambivalencia donde se aprecia también el arte didáctico de Virués, pues en la demasía de crueldad y muerte, de pecados y virtudes que construye a la bella y heroica Semíramis la lección moralizadora de la pieza adquiere toda su eficacia. Virués, dicen los críticos, manifiesta una actitud un tanto desengañada en sus obras. Me permitirán que apunte las virtudes pedagógicas de un personaje tan excesivo como Semíramis, en su virilidad a la vez encomiable y reprehensible, desde el optimismo de Pérez de Oliva en su sobrio y mesurado *Diálogo de la dignidad del hombre*: **“Si el hombre se tiempla con las leyes de la virtud, no**

ay cosa más amable mas si se destiempla con los vicios, es aborrescible, y tanto más cuanto las faltas // más feas parecen en lo más hermoso”.

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 *LGS*, 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 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 —las afueras de Batra, Nínive y luego Babilonia—, 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 ticsoscópicos, 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 humanos⁵ —contento, sentido de culpabilidad, justicia y equidad—, pero su dilema no se resiste ante un pragmatismo maquiavélico, que acaba transformándose en puro hubris:

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,

⁵ En el acto III, vv. 1901-1903: «Amigos, socorredme, / si son vuestras entrañas / más humanas y blandas que las mías».

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 fea⁶.

(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 impedirle 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
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

⁶ Rodado Ruiz, «*Tristura conmigo va*. Fundamentos de Amor cortés», Cuenca, Ediciones de Universidad de Castilla la Mancha, 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».

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 caso, 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[da]⁷ 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).

⁷ El verso 38 tal como viene transcrito en la edición de T. Ferrer no tiene sentido sin esta sílaba, ni tiene los pies suficientes el endecasílabo suelto.

