

# Desesperadas: el suicidio femenino en la tragedia española de la década de 1580

LAURA PAZ RESCALA  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

Este artículo trata el suicidio (o “desesperación”) femenino en la tragedia española de la década de 1580. Primero, se afronta el tema del honor pues en el imaginario de la época, si bien el suicidio era abominable, era legítimo dar la vida por honor en espacios codificados como el duelo o la guerra. Así, surge la cuestión del honor femenino, cuya defensa por las mismas mujeres, al no contar con dichos espacios codificados, conducía verosímelmente, en el marco de la tragedia, a la “desesperación”. Analizo una serie de personajes femeninos suicidas en obras de Cervantes, Juan de la Cueva, Lupercio de Argensola y Cristóbal de Virués. Las desesperadas son retratadas de maneras diferentes. En el caso de Argensola, se recargan de culpa; en los demás, salvo excepción, se erigen como dechados de virtud. Se trata siempre de suicidios por honor pues solo así este acto, en condiciones específicas, como que los personajes sean paganos, podía ser representable en escena.

**Palabras clave:** Siglo de Oro, suicidio, honor, tragedia, década de 1580

## Abstract

This paper examines female suicide (or “despair”) in the Spanish tragedy of the 1580s. First, it addresses the issue of honor, because in the imaginary of the time, although suicide was abominable, it was legitimate to give one’s life for honor in codified spaces such as duels or war. This raises the question of women’s honor, which, in the absence of such codified spaces, led plausibly, within the framework of tragedy, to “despair”. I analyze a series of suicidal female characters in plays by Cervantes, Juan de la Cueva, Lupercio de Argensola and Cristóbal de Virués. The despairing women are portrayed in different ways. In Argensola’s case, they are covered with guilt; in the others they are usually portrayed as paragons of virtue. It always concerns honor suicides because this is the only way this act, under specific conditions, such as the characters being pagans, could be represented on stage.

**Key words:** Golden Age, suicide, honor, tragedy, 1580s



Hay distintas teorías acerca del momento en el cual, en las lenguas vernáculas, se acuñaron, sobre las bases latinas *sui* y *-cidium*, términos como “suicidio” o “suicida”. En español, aparentemente, comenzaron a usarse en la segunda mitad del siglo XVII para designar, en tono legislativo, un crimen violento, “una forma particular de matar” (López Steinmetz, 2020)<sup>1</sup>. Esto no significa, ni mucho menos, que antes no se reflexionara sobre el acto de quitarse la vida; más allá de los nombres y de las interpretaciones, el suicidio siempre ha existido. En el Siglo de Oro, se acudía al término “desesperación”, definido en *Autoridades* como la “pérdida total

<sup>1</sup> Posteriormente, sobre todo desde el siglo sucesivo, las ideas sobre este tipo de muerte se volverían cada vez menos penalizadoras (Llanes Parra, 2008).

de la esperanza y por antonomasia se entiende de los bienes eternos". El cristianismo reprendía duramente la falta de esperanza, importante virtud teológica. El creyente, ante nada, tenía el deber de confiar en los designios divinos. Como explica Ron M. Brown (2001), en la Edad Media se había consolidado en el imaginario cristiano la dicotomía Jesús-Judas; dos maneras de morir radicalmente opuestas: la del mártir y la del asesino de sí mismo. Si pensamos en términos auriseculares, el mártir padece lleno de esperanza, se sacrifica en aras de su fe; el otro, en cambio, muere sin esperanza y bajo el signo de la culpa. La Edad Moderna hereda, por supuesto, el legado medieval, pero, Humanismo de por medio, se nutre también de la tradición clásica. Los escritores del Siglo de Oro, al pensar en la desesperación, podían acudir también al modelo de tantos héroes y heroínas grecorromanos que se quitaron la vida. Podían condenarlos, o podían perdonarlos e incluso admirarlos, aceptando la premisa de que, al ser paganos, no tenían la opción de depositar su esperanza en el Dios cristiano. De la mano de los clásicos, llega al siglo XVI una gran cantidad de heroínas trágicas que se quitan la vida de manera violenta. De hecho, si seguimos los lúcidos planteamientos de Nicole Loraux (1989), podría pensarse que el suicidio era, en la tragedia clásica, una muerte por esencia femenina. En las siguientes páginas veremos cómo algunos trágicos españoles del Siglo de Oro, en específico del último tercio del siglo XVI, representaron a mujeres que, cuando ven que han perdido o están por perder la libertad y el honor, caen en la desesperación.

## 1. HONOR Y DESESPERACIÓN

Como bien se sabe, en la España de los siglos XVI y XVII, el honor era un valor que se enaltecía como pocos otros<sup>2</sup>; tanto así que, en algunos contextos, podía considerarse legítimo ofrecer la vida misma por este motivo. Un hombre podía ir a la guerra por honor, podía batirse en un duelo o, pasando al campo de lo lúdico, tenía la oportunidad de probar su valía en torneos o en juegos de toros. Esto no pocas veces llevó a polémicas. De hecho, los certámenes lúdicos en los que peligraba la vida humana solían ser mal vistos por teólogos y moralistas. El tratado *De spectaculo* (1609) del padre Juan de Mariana es un claro ejemplo. En el capítulo 21, por ejemplo, explica:

En las *Decretales* en el cap. 2 *De tornamento*, que es del Concilio Lateranense, se veda que los soldados para hacer muestra de sus fuerzas y atrevimiento locamente se encontrasen, de donde muchas veces venían muertes de hombre y peligros de almas, lo cual todo cuadra a la fiesta de toros, de donde muchas veces mueren hombres (¿quién habrá tan deseoso de contradecir a la verdad que lo pueda negar?); y consta por común voz de todos ser ilícitos los juegos en los cuales muchas veces suceden muertes de hombres y grandes heridas. (Ed. Suárez García, 2003: 107)

Más adelante, el mismo Juan de Mariana admite que los toros y los torneos pueden ser lícitos si se encuentra maneras de que la vida no corra riesgo<sup>3</sup>. A la misma conclusión llegan otros tratadistas, como muestra José Luis Suárez García (2003).

El duelo, práctica altamente vinculada con la defensa del honor, era motivo, a su vez, de mucha polémica<sup>4</sup>. Los moralistas tampoco estaban de acuerdo con que se sacrificaran vidas – y, sobre todo, almas – de esta manera. Baste recordar cuán duramente el Concilio de Trento propone castigar a todos los implicados en un duelo, incluido el muerto, implicados sobre

<sup>2</sup> Cfr. Maravall, 1978; Arellano, 2015; Lauer, 2017.

<sup>3</sup> De hecho, como explica Jimena Gamba Corradine (2016), se sabe que, en la Edad Moderna, sobre todo desde la segunda mitad del Quinientos, los torneos se volvieron cada vez una práctica más segura y más puramente teatral.

<sup>4</sup> Su relación con la defensa del honor era tan fuerte que William J. Entwistle (1950) propuso que, en ciertos casos, las palabras "honor" y "duelo" funcionaban como sinónimos.

quienes recaería la infamia perpetua y la condena eterna<sup>5</sup>. Ponerse en riesgo de muerte por decisión propia era un pecado. El duelo, no obstante, era una usanza y, dijeran lo que dijeran los prelados, la historia y la literatura nos muestran un sinfín de personajes, bienamados y cristianos, que se presentan a desafíos para salvaguardar su honor, incluso si se les va la vida en ello. Es decir, por más que la Iglesia pensara que ciertos certámenes lúdicos y, sobre todo, los duelos atentaban contra los principios cristianos, gran parte la sociedad del Siglo de Oro no solo aceptaba estas prácticas, sino que, al menos a nivel de imaginario, las valoraba y las consideraba parte del *modus vivendi* de los mejores caballeros.

Con el suicidio la situación era diferente. La explicación quizá la tengamos en el significado mismo de las palabras, en el concepto de “desesperación”. Desde este punto de vista, la condena social recaería sobre aquel que había dejado de luchar, sobre aquel que había perdido la esperanza. El desesperado era –y, quizá, sigue siendo– un ser que causaba gran malestar social. Un malestar que excedía el campo de lo religioso. El desesperado, al presentar su renuncia a la vida, cuestionaba el orden establecido. La distancia que hay entre el duelista y el suicida se da porque, al menos en apariencia, el primero no ha perdido la esperanza y aspira a vivir con su dignidad en alto. La sociedad defendía la esperanza costara lo que costara. La persona esperanzada, por más que muriera de la más terrible muerte, dejaba a los vivos el mensaje de que la vida, tal como venía propuesta, valía la pena. Así pues, la sociedad había establecido ciertos espacios en los cuales, en situaciones de extremo agravio, se podía defender el honor mancillado sin necesidad de caer en la espantosa desesperación. Si se afrentaba la patria, se podía ir a la guerra; si se afrentaba a la persona, se podía zanjar el asunto con un desafío mortal. Estos espacios, sin embargo, eran esencialmente masculinos. Los hombres podían incluso decidir morir y, para no caer en la deshonra del suicida, dejarse vencer en una instancia codificada como la guerra.

Ahora bien, ¿qué sucede en el caso de las mujeres? Ellas no podían participar ni de los duelos, ni de la guerra (y, por lo mismo, tampoco eran suyos los peligrosos juegos en los cuales los hombres enaltecían su honor). Esta diferencia es esencial a la hora de pensar la relación entre el honor y la muerte femeninos. En una situación de extremo agravio, ante la falta de espacios codificados para la defensa de su honor, es claro que para una mujer el suicidio podría resultar una opción más inmediata que para un varón. Podríamos pensar que, por esto mismo, no sorprende que, desde la antigüedad, los trágicos hayan relacionado más directamente el suicidio con lo femenino que con lo masculino.

Retornando a la temprana Edad Moderna, y adentrándonos específicamente en el caso español, cabe notar que, en tantas obras teatrales, la dama, desde el principio y profundizando el *pathos* del enredo dramático, deja sentado que moriría antes que soportar cierto ultraje, como, por ejemplo, casarse con un hombre distinto de aquel al que ha consagrado sus amores o tener que traicionar su fe. La desesperación surge casi automáticamente como la posibilidad más trágica de desenlace. De esta forma, el suicidio femenino está latente a lo largo de muchas piezas<sup>6</sup>, pero se suele esquivar tal final en el desenlace de la trama porque algo libera a las mujeres de la decisión de matarse. No podría ser de otra manera. Por lo menos no en el caso de las cristinas, que, como vimos, si se dejaban arrastrar por la desesperación, perdían toda

<sup>5</sup> Ver el capítulo XIX del “Decreto sobre la Reforma” de la sesión XXV del Concilio: “Prohibese el duelo con gravísimas penas” (“Monomachia, poenis gravissimis irrogatis, prohibetur”).

<sup>6</sup> La latencia es un concepto esencial al pensar en la manera en la que se estructuraba la trama en las obras dramáticas. Luis González Fernández define este concepto, este “sense of expectation” o “latent spectacle”, como: “a suppression of the spectacular in order to make better dramatic use of it when appropriate” (1998: 49). Si bien para este estudioso la latencia tiene que ver con una suerte de posposición de lo espectacular para que haga sus efectos también en la espera, no es tan distinto el tipo de latencia del que ahora hablamos. Aunque el suicidio no llegue a consumarse, el espectador experimenta todo su dramatismo durante el periodo de latencia: es decir, todo el tiempo en el cual todavía no se tiene certeza sobre cómo se va a resolver el enredo.

respetabilidad y condenaban su alma. En este sentido, es interesante estudiar el corpus teatral de la generación de dramaturgos de la década de 1580<sup>7</sup>, en el cual encontramos mujeres verdaderamente “desesperadas”. El teatro español de estos años se forjó, como se sabe, sobre el modelo senequista y el de la tragedia cortesana italiana, cuya influencia se expandió principalmente a través de las obras de Giambattista Giraldi Cinzio y Ludovico Dolce<sup>8</sup>. Los dramaturgos españoles – como Cervantes, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola o Cristóbal de Virués – se atrevieron a representar la desesperación femenina hasta sus últimas consecuencias y hacerla patente sobre las tablas.

## 2. LA TRAGEDIA DE NUMANCIA DE CERVANTES

La *Numancia*<sup>9</sup> de Cervantes es una pieza esencial para esta reflexión pues representa claramente las diferentes perspectivas desde las cuales los hombres y las mujeres afrontan la defensa del honor y, finalmente, la muerte misma.

Cervantes pone en escena la historia de Numancia, la ciudad íbera que resiste el asedio y el sitio del ejército romano comandado por Cipión y que *in extremis* prefiere autodestruirse antes que someterse a sus opresores. Presenciamos en esta tragedia el suicidio de una ciudad. Numancia, desde el inicio de la obra, se encuentra sitiada, pero Cipión, que llevaría dieciséis años asediando la ciudad sin poder conquistarla, decide que es momento de resolver el asunto. En el tiempo que transcurre entre la primera y la segunda jornada, se construye un pozo y un muro para cercar Numancia e impedir que entren a ella suministros de cualquier tipo. Dadas las circunstancias, los numantinos, cuya constancia había impedido que les quitaran su libertad por tantos años, comienzan a padecer el hambre. No hay muchas opciones a la vista. En la segunda jornada, los comandantes se lamentan de la penosa situación de su gente; en asamblea, los hombres deciden que, visto que están muriendo de hambre, lo mejor sería arrojar al campamento enemigo y fenecer en la contienda bélica.

Los hombres quieren morir como hombres. Según Loraux (1989), ya en la Grecia antigua, en la Atenas de las tragedias clásicas, se había establecido el siguiente paradigma: “Los hombres mueren en la guerra, cumpliendo rigurosamente con el ideal de civismo; sometida a su destino, la mujer muere en su cama – o esto, por lo menos, parece lo más verosímil –” (25). El ideal del hombre moderno, del *gentiluomo* renacentista, no se aleja de tal paradigma. La Edad Media con sus cruzados, campeadores y caballeros había colaborado a vincular de manera renovada y cristiana la masculinidad y lo bélico. El Humanismo, por su parte, había resucitado justamente a los guerreros de los que habla Loraux. Así las cosas, Cervantes presenta a los hombres de Numancia como caballeros perfectos. Ellos son valientes soldados que están decididos a morir ejerciendo el noble oficio de las armas, a través del cual, además, salvaguardarían su honor; como dice uno de los numantinos en la asamblea: “remedio a las miserias es la muerte, / si se acrecientan ellas con la vida, / y suele tanto más ser excelente, / cuanto se muere más honradamente” (vv. 53-56).

Las mujeres observan la cuestión desde una perspectiva completamente diferente y frenan el impulso de los hombres. Si ellos pueden defender su honor en la guerra, ¿ellas qué salida tienen? ¿Las dejarán de ofrenda al enemigo para que las ultrajen de todas las formas imaginables? ¿Ellas y sus hijos serán el botín? Dice el personaje que representa a las mujeres:

Hemos sabido, y claro se parece,  
que en las romanas armas arrojaros

<sup>7</sup> La generación de escritores que Alfredo Hemenegildo ha reunido en la categoría de “tragedia del horror” (1973).

<sup>8</sup> Sobre la influencia de Dolce y Giraldi Cinzio: Luigi Giuliani, 2009; Valle Ojeda, 2011 y 2013.

<sup>9</sup> Se utiliza la edición de la *Numancia* realizada por Alfredo Baras Escolá (2016). Para una mirada panorámica acerca de distintos tipos de suicidios presentes en la obra de Cervantes se puede consultar Adrián J. Sáez (2015).

queréis, pues su rigor menos empece  
que no la hambre de que veis cercaros,  
de cuyas flacas manos desabridas  
por imposible tengo el escaparos.  
Peleando queréis dejar las vidas  
y dejarnos también desamparadas,  
a deshonras y muertes ofrecidas.  
Nuestro cuello ofreced a las espadas  
vuestras primero, que es mejor partido  
que vernos de enemigos deshonradas.  
Yo tengo mi intinción estatuido  
que, si puedo, haré cuanto en mí fuere  
por morir do muriere mi marido. (vv. 1287-1301)

La muerte a la que aspiraban los hombres, como explican las mujeres, no era tan honorable como ellos creían, pues casi se olvidan de sus esposas e hijos. Se anula la posibilidad de que los hombres mueran en el campo de batalla; se había truncado, a su vez, la opción de que todo se resolviera en un duelo entre un numantino y un romano, pues Cipión rechaza esta propuesta al principio de la tercera jornada. Por ende, se decide hacer caso a las mujeres: matarse los unos a los otros, arrojar los objetos al fuego, destruir todo hasta que no haya nada que los romanos puedan declarar suyo.

Desde que las mujeres, en la tercera jornada — poco después de que Cipión rechace el duelo — expresan su sentir y convencen a sus esposos de que la ciudad entera debe destruirse, se podría decir que la tragedia se vuelve femenina. Numancia funciona ahora como una heroína clásica que aspira a defender su libertad y su honor de las amenazas de un tirano.

Cervantes también toca en esta pieza el modelo de las esposas-madres. Convencionalmente, ellas eran seres de la casa, no del espacio público; ellas tenían que ser discretas, sumisas y dedicar su vida al cuidado. Nada más antinatural que una esposa que clame y que destruya. Nada más horroroso que los pecados de Medea o de Yocasta. Las esposas numantinas, sin embargo, toman la palabra para defender su honor y el de sus hijos, proponen que se mate a los niños, a ellas misma y que sus maridos también se quiten la vida. Numancia pierde toda la esperanza. Las mujeres son las portadoras de la desesperación. Incluso conceden a sus esposos que usen una vez más sus espadas, que se dirijan hacia la muerte armados, como les place, con tal de que las víctimas sean ellas y sus hijos. Pero Cervantes no tiñe la desesperación de Numancia con los colores de la culpa, ni mucho menos. Las desesperadas son, quién lo diría, los verdaderos baluartes de la honra. Madres y esposas reniega de la que se suponía su naturaleza, pero lo hacen por un bien mayor.

En la tragedia se concede mucho valor a Numancia, como para decirnos que a veces el acto heroico está ahí, en la dignidad con la cual se encara el final. Pero Cervantes no podía dejar las cosas así. Si no hubiera algo más, no habría sido justificable, ni siquiera teniendo en cuenta que los personajes eran paganos, que se pusiera en escena cual cosa admirable un acto de extrema desesperación. Tal vez por esto Cervantes elige Numancia, porque puede inscribir su historia trágica en una historia mayor. Esto se representa en la tragedia desde la primera jornada, en cuya última escena conversan los personajes alegóricos de España y el río Duero. España se lamenta de la triste situación de Numancia, que sería la suya propia, la de su “suelo”. Se queja, entre otras cosas, de que ella es siempre “esclava de naciones extranjeras” (v. 370). El Duero, aunque confirma los temores que España tiene acerca del padecimiento de los numantinos, le asegura que, a la larga, la valentía de este pueblo valdrá la pena. El Duero enlaza la historia de Numancia con la de los visigodos, la de los Reyes Católicos, la de Felipe II. En suma, la desesperación de Numancia sería tan admirable porque en su seno escondería

la mayor de las esperanzas: la España que los espectadores del siglo XVI llamaban patria; una España soberana y cristiana – al menos idealmente, claro. Dice el Duero:

Mas, ya que el revolver del duro hado  
tenga el último fin estatuido  
deste tu pueblo numantino amado,  
pues a términos tales han venido,  
un consuelo le queda en este estado:  
que no podrán las sombras del olvido  
oscurecer el sol de sus hazañas,  
en toda edad tenidas por estrañas. (vv. 457-464)

### 3. DOS DESESPERADAS EN LA OBRA DE JUAN DE LA CUEVA

En la obra dramática de Juan de la Cueva no llega a consumarse ningún suicidio femenino; sin embargo, resulta interesante el caso de dos personajes, muy diferentes, que caen en la desesperación: Olimpia de la comedia *El viejo enamorado*<sup>10</sup> y Virginia de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*<sup>11</sup>. La segunda muere, la primera no, pero las dos en cierto momento se dan cuenta de que ya no quieren vivir.

En *El viejo enamorado*, Liboso, al estilo del Pantalone italiano, es un viejo libidinoso y desea a la joven y hermosa Olimpia, la cual, en verdad, está felizmente enamorada de su prometido Arcelo. Liboso urde un plan para deshacer tal unión. En primer lugar, con la colaboración de sus siervos, logra engañar a Festilo, el padre de Olimpia, y lo convence de que Arcelo ya está casado con otra mujer. Festilo, visto que Liboso incluso le presenta una mujer que dice ser la esposa de Arcelo, anula el compromiso de su hija y decide entregarla en matrimonio a Liboso. Olimpia, al principio de la segunda jornada, cuando se entera de que no puede casarse con Arcelo, declara a su padre que prefiere la muerte a no estar con su amado:

OLIMPIA. Señor, solo un remedio es el que hallo  
que puede remediar mi acerba suerte,  
y este el Cielo me manda procurallo,  
si quiero reparar mi angustia fuerte.  
FESTILO. ¿Cuál es, hija?, que yo me obligo a dallo.  
OLIMPIA. A Arcelo, o, fuera dél, la acerba muerte.  
FESTILO. ¡Calla, hija, no digas tal locura!  
OLIMPIA. Esto pide mi estrema desventura. (vv. 718-725)

Festilo reprende a su hija por tales pensamientos, pero Olimpia es tajante; ante los ojos del espectador, la muerte de la dama se convierte en un posible desenlace.

La trama se desarrolla en un tiempo y un espacio cruzados por lo fantástico. Junto a personajes alegóricos –como la Envidia, la Discordia o la Razón– se hallan personajes fabulosos, como el mago Rogerio, y otros mitológicos: Lisa, furia del inframundo, y el dios Himeneo. Esto aleja la trama del universo cristiano y favorece que el tema del suicidio pueda tener protagonismo en la obra.

El viejo Liboso, a pesar de haber logrado deshacer el matrimonio de Olimpia, instigado por Envidia, Discordia y Lisa, decide ir más allá y desafía a Arcelo a un duelo. Dado que es muy complicado que salga victorioso de tal contienda, pues su oponente es joven y fuerte, Liboso elabora otro plan con la ayuda del mago Rogerio. Se decide que, cuando Arcelo se presente al duelo, Lisa, junto con otras furias infernales, lo raptan y volando lo lleven a un

<sup>10</sup> Se utiliza la edición de *El viejo enamorado* realizada por Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud (2022).

<sup>11</sup> Se utiliza la edición de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* realizada por Marco Presotto (2013).

monte, donde, en traje de pastor, quedaría recluido<sup>12</sup>. Antes del duelo, Olimpia tiene ocasión de conversar con Arcelo, de manera que se entera de que en verdad él es fiel y la ama; trata de disuadirlo de asistir al desafío, pues teme por su vida, pero, naturalmente, siguiendo el código de honor establecido, Arcelo opta por ir a la contienda. El plan se ejecuta tal cual lo tenía pensado Liboso y las furias se llevan a Arcelo. Cuando Olimpia, en busca de su amado, llega al lugar del duelo, él ya no está, por lo que cree que Liboso lo mató. Olimpia cree que su peor temor se ha hecho realidad, que ha perdido a Arcelo. Este es el momento en el que cae en la desesperación. Se llena de ira y se rebela contra la vida y las leyes del mundo. Apuñala en el pecho a Liboso y decide, cumpliendo con las palabras que había pronunciado ante su padre, quitarse la vida. Dice:



Ya espiro. Esta es la hora,  
Olimpia, en que has de morir,  
para que puedas vivir  
con el que tu alma adora,  
que no es justo tener vida  
sin la vida de mi alma,  
pues gano en morir la palma  
que viviendo veo perdida.  
Este será el Himeneo,  
este el tálamo esperado,  
dar un pecho atravesado  
sacrificado al deseo.  
Recibe, piadoso cielo,  
esta alma que de mí parte  
y encamínala a la parte  
que pueda ver la de Arcelo. (vv. 2025-2040)

Justo antes de que Olimpia pueda apuñalarse, aparece ante ella la Razón y la detiene: “Olimpia, escúchame atenta / y esa desesperación / somete a mí, la Razón / que vengo a impedir tu afrenta” (vv. 2061-2064). Razón, cuando reflexiona con la dama, no le dice que la desesperación está mal en sí, es más, la comprende, pero le critica que no está siendo racional y que se está dejando llevar por la ira pues no está siquiera bien enterada de los hechos: “Oye, atenta, el caso extraño / y esa ira que te aqueja / de tu memoria la aleja / si has de remediar tu daño” (vv. 2077-2080)<sup>13</sup>. Razón cuenta a Olimpia que Arcelo no está muerto y elaboran un

<sup>12</sup> Este episodio, central en la trama, tiene reminiscencias clásicas: recuerda el duelo entre Paris y Menelao en el tercer canto de la *Iliada*. En medio de dicho duelo, intercede Afrodita y se lleva a Paris. Ambos duelos se dan entre un joven y un hombre mayor y el rescate realizado por la fuerza sobrenatural tiene como objetivo que nadie muera en la batalla. Juan de la Cueva juega con el subtexto homérico y le da un giro: esta vez se rapta al joven para salvar la vida del viejo; en la *Iliada* se rapta a Paris para salvar su propia vida. Se consulta la edición de la *Iliada* realizada por Antonio López Eire (1991).

<sup>13</sup> Los argumentos que usa la Razón para convencer a Olimpia parecen afiliarse a la postura que expresa Séneca en su tratadística cuando se refiere al suicidio. Séneca no considera que quitarse la vida sea necesariamente algo negativo, pero sí lo sería si la persona que lo hace se deja llevar por la irracionalidad o por la ira. Dice, por ejemplo, en la epístola XXIV de sus *Epístolas morales*: “Cualquier pensamiento de estos que medites, te dispondrá a soportar sin pena la vida o la muerte: porque debemos cuidar de no amar demasiado la vida, ni odiarla demasiado; y, cuando la razón nos obligue a abandonarla, no debe ser ligeramente y con precipitación. El hombre generoso y sabio no debe huir de la vida, sino salir de ella: sobre todo, es necesario cortar ese apasionado deseo de morir que se apoderó en otro tiempo del ánimo de muchas personas; porque es cosa cierta [...] que algunas veces se inclina ciegamente el alma al deseo de la muerte, de la misma manera que a otros objetos, y que esto ha ocurrido en tanto a varones esforzados y generosos y en tanto a débiles y pusilánimes” (trad. Francisco Navarro Calvo, 1884: 77). Séneca amplía este razonamiento en *De la cólera*.

plan para salvarlo. El plan, finalmente, ya en la cuarta jornada, permite que todo termine bien y que los amados puedan unirse en matrimonio.

Olimpia es casi una heroína trágica. Si Arcelo hubiera muerto, queda claro que, luego de apuñalar a Liboso, ella se habría clavado una estocada en el pecho. El desenlace feliz, el *lieto fine*, permite que Juan de la Cueva escenifique, sin temor a la censura, una heroína con impulsos suicidas. Por este motivo considero importante traer este caso a colación, porque, paradójicamente, el hecho de que Olimpia no llegue a quitarse la vida hace que el dramaturgo pueda representar en ella, sin tapujos, una mujer de fuertes convicciones, que sabe lo que desea y que prefiere la muerte antes que someterse a los injustos planes que le quieren imponer. Olimpia es retratada como una dama honorable, que deposita su esperanza en el amado que ella ha elegido y que, si le quitan dicha esperanza, está dispuesta a matar y a matarse. Ante tanta afrenta, a Olimpia no le interesa ningún código de honor masculino. Ella intenta vencer a Arcelo de no arriesgar su vida en el duelo con Liboso; asesina a Liboso, que para entonces era su prometido; y, cuando se entera de que Arcelo está vivo, se embarca con Razón en un viaje a buscarlo, sin importarle si su padre está de acuerdo o no. De hecho, Juan de la Cueva, para resolver este último asunto, crea una trama paralela en la cual Festilo, padre de Olimpia, se entera de la inocencia de Arcelo y también va a buscarlo al monte, donde todos se encuentran y, con los buenos auspicios del dios Himeneo, se preparan para la boda. Es decir, a pesar del final feliz, Olimpia no es un personaje totalmente cómico, es más bien un personaje trágico que se despoja de su tragicidad porque se le concede un final feliz<sup>14</sup>.

Al contrario, Virginia, la protagonista de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, sí es un personaje del todo trágico. Virginia, la hija del centurión Virginio, es perseguida por Apio, el decenviro, quien la desea locamente. Para lograr hacerse con ella, el mandatario hace que un sirviente suyo, Marco Claudio, la reclame como su esclava; visto que el mismo Apio ejerce la justicia en la ciudad, su plan es otorgar a su sirviente la propiedad de la dama para así, luego, él mismo poder gozar de ella. Virginio, el padre, que a la sazón se encuentra batallando en el monte Álgido, regresa a Roma para reclamar la libertad de su hija, la cual, para cuando llega su padre, se encuentra en pleno juicio. Al ver que todo el poder de la ciudad se vuelca contra ellos, Virginio hace lo impensable: mata a su hija para preservar el honor de esta.

Desde el principio, la dama aparece como baluarte de castidad, en contraposición con el lujurioso Apio. Ante la impotencia de ella, el espectador de la tragedia presiente que el conflicto se resolverá con la muerte. Lo dice la misma Virginia en la primera jornada, cuando infructuosamente explica a Marco Claudio que no cederá ante los deseos de Apio:

Vuelve y di que antes del cielo  
un rayo sobre mí venga  
que tal esperanza tenga  
de mi puro y casto celo  
Que la tierra aquí se abra  
y dentro de sí me asconda  
que a su intento corresponda  
el mío en obra o palabra. (vv. 237-244)

Virginia, a lo largo de la obra, es un personaje bastante pasivo, pues, en verdad, está totalmente subyugada. Una vez que se prueban infructuosos los planes de salvarla que tiene su padre, ella pierde la última esperanza. En este sentido, a pesar de que no se suicida, puede

<sup>14</sup> Hay que tener en cuenta que estamos en una época en la cual las fronteras genéricas entre la tragedia y la comedia se van quebrando y en la cual, además, tiene mucha importancia el modelo de las tragedias a *lieto fine* de Giralddi Cinzio.

considerarse una desesperada, que, si pudiera elegir, renunciaría a su vida. La muerte que le propicia su padre se presenta como un acto de sumo amor filial.

La trama tiene como fuente principal la *Historia* de Tito Livio<sup>15</sup>, pero es curioso que Juan de la Cueva haya decidido adaptarla al teatro. El resultado, para lo que concierne esta reflexión, es que tenemos un caso de muerte femenina muy particular. Nuevamente, como en *El viejo enamorado*, la heroína está dispuesta a renunciar a su vida. Juan de la Cueva vuelve a presentarnos una suicida en potencia. Si Olimpia se libra del suicidio por el *lieto fine*, Virginia lo hace porque su padre decide darle un tipo de muerte más elevado. Virginia muere como solían morir las vírgenes en la tragedia griega: sacrificada (Loroux, 1989). El rasgo sacrificial de la muerte de la dama queda claro en la cuarta jornada. En el salto temporal de la tercera a la cuarta jornada cae el decenvirato y se nombran nuevos cónsules para la ciudad de Roma: Lucio Valerio y Marco Horacio. Ellos, con su potestad, concedores de la desgracia de Virginia y del valor de su padre, enjuician y encarcelan a Apio Claudio, quien acaba suicidándose en la cárcel. Así, el sacrificio de la virgen tiene repercusiones en el campo de lo político y, finalmente, justicia poética de por medio, conduce a la muerte del tirano.

Juan de la Cueva retrata a lo largo de su obra dramática personajes que encaran la muerte de diferentes maneras. Si bien el suicidio era un tema extremadamente delicado, más si el intento era llevarlo a las tablas, este dramaturgo encuentra la manera de retratar esta realidad sin juzgarla de manera maniquea (si nos alejáramos del campo de lo femenino, tendríamos que analizar el suicidio, retratado sin dejos de culpabilidad, de Áyax en la *Tragedia de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*). Olimpia y Virginia, avasalladas por las decisiones de los hombres, no pertenecen al mundo cristiano y ni siquiera llegan a consumir sus suicidios, sobre los cuales, sin embargo, el espectador –o el lector– está llamado a reflexionar<sup>16</sup>.

#### 4. LA ALEJANDRA Y LA ISABELA DE LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

Un caso muy diferente a los anteriores es el de las dos obras dramáticas que se conservan de Lupericio Leonardo de Argensola, quien nos presenta una serie de mujeres que, como consecuencia de sus actos, terminan sumidas en la culpa y la desesperación.

Veamos primero el caso de la *Alejandra*, obra teatral que Argensola compone en gran medida imitando la *Marianna* de Ludovico Dolce y la *Orbecche* de Giraldi Cinzio. El dramaturgo inventa la fábula, la trama, pero se sirve de ideas, imágenes e incluso fragmentos textuales procedentes de sus modelos<sup>17</sup>. Nos encontramos en los tiempos de la Antigüedad. Alejandra es la segunda esposa de Acoreo, rey de la ciudad egipcia de Menfis, y está encendida en amores por Lupericio, un fiel y valiente servidor de su marido. Lupericio, por su parte, está enamorado de Sila, la hija que tuvo el rey con su primera esposa. Rémulos y Ostilos, cortesanos, quieren derrocar a Acoreo y coronar en su lugar a Oradante, que ocupa el cargo de copero del rey, pero que en verdad sería hijo de Tolomeo, antiguo rey de Menfis a quien Acoreo habría usurpado el trono en el pasado anterior a la fábula. Rémulos, Ostilos y Oradante elaboran una serie de intrigas para alcanzar su objetivo y coinciden en que es esencial que muera Lupericio,

<sup>15</sup> Se consulta la edición de Tito Livio realizada por Luciano Perelli (1974).

<sup>16</sup> *El viejo enamorado* y la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* son dos piezas de Juan de la Cueva que, por distintos motivos, merecen ser estudiadas juntas, como ya notó Rina Walthaus (1993), quien propone que en ambas obras el mismo esquema argumental (el poderoso que inventa una acusación falsa) conduce a que las mujeres deban probar su firmeza ofreciendo incluso su propia vida.

<sup>17</sup> Remitimos al detallado estudio que realiza Luigi Giuliani sobre las influencias que nutren las obras dramáticas de Argensola. Este estudio se encuentra en la introducción a la edición que dicho crítico realiza de la *Alejandra* y la *Isabela* (2009). En específico, para el caso de la *Alejandra*, se puede consultar los acápites “Las fuentes italianas en la fábula y los personajes” y “Las fuentes italianas: las secuencias y la *elocutio*” (pp. LXVIII-LXXVII). Para el caso de la *Isabela*: “Las fuentes” (pp. CXXVIII-CXXXIII).

quien, siendo tan fuerte y virtuoso, podría impedir un atentado contra el rey. La eliminación de Lupercio supone para Oradante una ventaja más pues él también está enamorado de Sila. Las intrigas llegan a Acoreo y este acaba creyendo que Lupercio tiene armado un ejército en su contra y que es el amante de su esposa, lo cual no es cierto, pues Lupercio nunca aceptó los amores de Alejandra.

Acoreo decide deshacerse de Lupercio. En la tercera jornada, un nuncio narra detalladamente el suplicio de este, a quien le extirpan el corazón palpitante, le cortan los brazos y lo decapitan. La muerte, por ser tan sangrienta, sucede fuera de escena. Si bien nos encontramos en tiempos paganos, Argensola da a Lupercio un final lleno de reminiscencias del tormento de los mártires cristianos. Retornaré al tema del martirio más adelante, al hablar de la *Isabela*. La muerte de Lupercio desencadena una serie de sucesos terroríficos en Menfis, incluyendo el suicidio de las dos protagonistas femeninas. Alejandra se entera de lo sucedido de una manera espantosa. El rey hace que, sin saberlo, la reina se lave en la sangre de su amado y luego le descubre los restos de su cuerpo. Alejandra pronuncia los parlamentos más potentes de la obra delante de los restos de Lupercio:

¿Qué culpa tiene – ¡Ay, que muero! –  
Lupercio de mi afición?  
Yo le quise, y con razón.  
Yo le quise bien, y quiero.  
¿Por qué, rey, la muerte diste  
a quien tan bien te ha servido?  
Que yo la culpa he tenido  
pero la pena este triste.  
Alma, que dejaste aquí  
tu cuerpo despedazado,  
si tu enojo se ha placado,  
digo, el que fue contra mí,  
no estés pidiendo venganza  
a los dioses soberanos,  
que yo con mis propias manos  
pienso hacella sin tardanza.  
Vosotras, Furias, ¿qué hacéis  
que no os entráis por mis venas?  
Entrad y dejallas llenas  
del veneno que tenéis.  
Lobo sangriento, ¿qué miras?  
Cielos, rasgaos con mi llanto.  
¿Dioses, por qué tardáis tanto?  
Lloved aquí vuestras iras. (vv. 1415-1426)

Alejandra está ahogada en culpa. Tal como la retrata Argensola, por haber deseado a Lupercio, carga con toda la responsabilidad de lo sucedido. Ella es más dura en su juicio contra sí misma que contra su esposo. La muerte del inocente, en aras del honor y la justicia, debe ser vengada. Alejandra se erige como su vengadora y, al mismo tiempo, se propone como quien debe sufrir la venganza. Dirige toda su furia de vengadora enamorada hacia su propia persona. Se augura la peor de las muertes. Alejandra, para cuando pronuncia el parlamento citado, ya ha perdido toda la esperanza, ya ha renunciado a la vida. Ella tiene tanta culpa y tanta rabia que ni siquiera le importaría si en la venganza de Lupercio colapsara el mundo entero. Para ella ya no hay mundo.

Y pues que los celestiales  
niegan también su favor,  
salid del eterno horror,  
negros dioses infernales.  
¿Por qué no tiembla este suelo?  
¿Por qué las piedras no saltan?  
¿Qué es esto, que todos faltan  
y no llueve sangre el cielo? (vv. 1447- 1454)

Alejandra expresa claramente sus ansias de muerte, pero, guiado por el odio, Acoreo no permite siquiera que ella se quite la vida en libertad. Al fin y al cabo, algo de honor podría brotar de una muerte inspirada por el arrepentimiento y el amor. Así pues, el rey ordena que Alejandra se suicide. Un sirviente lleva a la reina tres instrumentos para que acate tal mandato: una soga, un puñal y un vaso de veneno. Ella debe elegir uno o, caso contrario, el sirviente tiene la obligación de ejecutarla. Alejandra, con la furia que lleva dentro, en principio decide utilizar el puñal y clavarse una estocada, pero le tiembla el brazo. Resulta que en verdad sí teme el dolor y la muerte. Tambalean sus certezas anteriores. Decide tomar el veneno, luego opta por la soga, que sería muerte más veloz, aunque, vistos sus devaneos, finalmente vuelve al veneno y lo bebe porque es lo más sencillo<sup>18</sup>. Ella misma se sorprende de su temor a la muerte:

¿Todos no somos mortales?  
¿No muere el dolor también?  
Luego la muerte es gran bien,  
pues es final de los males.  
¡Más, ay, qué poco aprovecha  
disfrazalla con tal nombre!  
Al fin no hay quien no se asombre,  
triste muerte, de tu flecha.  
Muchos te llaman reposo  
y dicen que te desean,  
mas cuando tus puertas vean  
ninguno será animoso. (vv. 1535- 1546)<sup>19</sup>

Alejandra finalmente muere marcada por la desesperación, la culpa y la cobardía. La suicida carga un pecado triple.

En la misma obra, también se suicida Sila. Recordemos que Lupercio no estaba enamorado de Alejandra, sino de Sila, que le correspondía y quien, por su parte, también era deseada por Oradante. El complot de Rémulos, Ostilo y Oradante conduce, finalmente, a la muerte de Acoreo. Oradante sube al trono y se convierte en un tirano igual o más cruel que su antecesor. La ciudad de Menfis está inmersa en la violencia pues el nuevo rey quiere acabar con cualquier indicio de traición. Sila, como le había pasado a Alejandra, se llena de rabia y ansias de venganza. Ella también quiere vengar a Lupercio. Así, rechaza a Oradante y se revela contra él. Le anuncia en reiteradas ocasiones que preferiría la muerte a sus amores: “acaba de teñir tu

<sup>18</sup> Nicole Loraux (1989), en su citado texto sobre el suicidio femenino en la tragedia griega, trata también sobre los instrumentos, más o menos dignos, que empleaban las mujeres para suicidarse. La muerte más elevada, por ser la más varonil, sería la de la espada, mientras que la soga y el veneno no serían tan dignas. Argensola juega aquí con el imaginario clásico, en el cual la elección del instrumento de muerte era muy importante.

<sup>19</sup> Según explica Luigi Giuliani (2009), el monólogo de Alejandra antes de su muerte estaría directamente influenciado por las palabras de Edipo en las *Phoenissae* de Séneca (XC), además de componerse, como otras partes de la obra, de la “yuxtaposición de fragmentos de distinta procedencia” (XCI).

espada fiera, / que más la triste muerte que a ti quiero: / no pares al fin de la carrera" (vv. 2155-2157)<sup>20</sup>. Finalmente, Sila asesina a Oradante con una daga y luego decide quitarse ella misma la vida.

Como le había pasado a Alejandra, Sila, al caer en la desesperación, siente tanta rabia que imagina incluso la destrucción de la ciudad de sus desgracias, la caída de todo en el abismo. Clama: "¡Oh sol, que das tu luz a los humanos! / No calientes a Menfis la maldita / ni goce de tus rayos soberanos" (vv. 2230- 2233). Versos que no pueden sino recordarnos a Alejandra cuando se preguntaba porqué no temblaba el cielo, saltaban las piedras o llovía sangre. Sila también sabe que después de su dolor y de su crimen no hay más vida para ella: "¡Oh Furias infernales! Ya me incita / el dolor a morir: pues, Sila, muere, / que de gran sujeción la muerte quita. / El cielo riguroso ya no quiere / que Sila viva alegre en esta vida / y así no será bien que más espere" (vv. 2233-2238).

Sila no tiene mucho tiempo para reflexionar acerca de su muerte, pero sabe que no quiere utilizar la daga ya manchada por la sangre del traidor<sup>21</sup>. Se encuentra en un piso superior y escucha que por las escaleras están subiendo los soldados del difundo rey, por ende, decide arrojarla desde lo alto encima de ellos y así morir matando<sup>22</sup>. Sila no quiere ser ejecutada, quiere defender su honor y morir en plena venganza. Así lo dice:

Primero dejarán los soberanos  
de ser quien son, que Sila un paso tuerza,  
ni deje torpe fama a los humanos.  
Esfuerza, triste Sila, esfuerza, esfuerza:  
en tanto que esta vida es tuya, dala:  
que si no, la darás después por fuerza.  
Aquí por esta parte hay una escala,  
y la gente a gran priesa va subiendo,  
y el fuego desta parte llama exhala:  
aquí quiero arrojarme, pues cayendo  
encima de la gente fementida  
yo moriré a lo menos ofendiendo.  
Dejadme, tristes lazos de la vida. (vv. 2248-2260)

Si bien Sila, en principio, es una víctima inocente, desde el momento en el cual asesina al rey comienza a cargarse de culpa. Quiere defender su honor, pero en este intento se vuelve una rebelde contra la vida, homicida y desesperada.

La forma en la cual se representa la muerte femenina en la primera tragedia de Argensola tiene continuidad en la segunda, la *Isabela*. Nos ubicamos en la ciudad árabe de Zaragoza, más o menos a finales del siglo I d.C. Isabela es una fiel cristiana. Alboacén, el rey moro, la desea, pero ella está comprometida con su fe y con Muley, caballero árabe que ha decidido convertirse al cristianismo y adoptar el nombre de Lupercio. La trama principal de la obra conduce al martirio y muerte de Isabela y de Muley-Lupercio, quienes arden juntos en la hoguera. Isabela, que desde el principio de la obra afirma que prefiere la muerte antes que ceder a las

<sup>20</sup> O, poco antes: "Y, pues por gloria tuviste / esas sangrientas hazañas, / ven, arranca estas entrañas / y aqueste corazón triste. / Acábame de sacar / desta vida trabajada, / entrando tu fiera espada / donde no pudiste entrar" (vv. 2096-2103).

<sup>21</sup> "No quiero que esta daga humedecida / me rompa el amoroso pecho blando / porque en sangre traidora está teñida" (vv. 2239 - 2241).

<sup>22</sup> Lo más probable es que, para la puesta en escena de esta parte, Sila se encuentre en el segundo piso del tablado y que escuche los ruidos de los soldados viniendo desde dentro. De esta manera, Sila puede lanzarse hacia ellos en el simple gesto de desaparecer del escenario. Con su muerte se da fin a la trama y se vacía el escenario hasta que entra el personaje alegórico de la Tragedia para cerrar la representación.

demandas de Alboacén<sup>23</sup>, se erige como la antítesis de Alejandra. Ambas eligen la muerte, pero de maneras radicalmente opuestas. Alejandra es culpable, Isabela es inocente. Una no logra defender su honor ni siquiera con la muerte, la otra deja alto su honor de mujer y el de su pueblo cristiano. Una demuestra cobardía ante la muerte, la otra no tambalea ni un instante. Una se suicida, la otra padece martirio. Ambas se enamoran de un Lupercio y ambas conducen a su amado a la muerte: pero Alejandra es el camino de la ruina, pues su Lupercio no quería morir, no tenía una razón superior por la cual inmolarse y su ejecución, si bien tiene la violencia de un martirio, no termina de serlo; al contrario, Isabela conduce a su Lupercio a la salvación eterna, a la religión verdadera, por la cual se sacrifica y, a diferencia de su homónimo, se convierte en un auténtico mártir. Argensola, en la contraposición entre Isabela y Alejandra, nos recuerda la dicotomía Jesús-Judas de la que he hablado antes. La mártir muere inocente y esperanzada en un bien supremo; la suicida muere culpable y sin esperanza alguna.

En la *Isabela* corre una trama paralela que termina con el suicidio del personaje de Aja, hermana de Alboacén. La muerte de Aja se construye de manera muy similar a aquella de Sila. Aja está enamorada de Muley y cuando este muere se colma de tanta rabia y ansias de venganza que asesina a su hermano. Comienza a cargarse de culpa. Para colmo, Aja, antes de que Muley muriera, había pedido a Adulce, rey de Valencia que estaba enamorado de ella, que salvara la vida de Muley. Adulce, en un acto de amor, decide salvar a su rival y, al no poder hacerlo, se quita la vida. Aja acaba siendo responsable también de la muerte de este personaje que, literalmente, se desvive por ella. Cuando Selín, el siervo de Adulce, le narra la muerte de su señor, ella le responde: “[...] de mayores/ males soy también la causa” (vv. 2448-2449). Luego, Aja narra al siervo cómo asesinó a su hermano y le pide que la mate:

Yo soy quien te quitó tu señor caro,  
cuya temprana muerte vengar debes;  
yo soy quien te quitó tan buen amparo:  
por mí contigo son tus dones breves;  
muévete por tu daño sin reparo,  
ya que por sus miserias no te mueves:  
con esta misma daga fraticida  
me puedes acortar la torpe vida. (vv. 2526-2533)

Selín no acepta ser el asesino de la bella dama, pero le sugiere que ella misma se quite la vida: “tú te puedes romper el duro pecho” (v. 2541). Finalmente, Aja se arroja a un lago.

En las obras de Argensola, el suicidio es la única forma que Alejandra, Sila y Aja encuentran para preservar algo de honor luego de haber perdido todo lo que amaban; sin embargo, su honor, a diferencia del de Isabela, está manchado por la culpa. Argensola era un moralista y, a diferencia de Cervantes o Juan de la Cueva, no estaba dispuesto a conceder mucho valor a ningún suicidio, por más que las heroínas que lo cometen se hallaran extremadamente afrentadas. Las desesperadas, como vimos, a pesar de ser víctimas, se recargan cada vez de más culpa. De hecho, en la *Isabela*, la principal función dramática de Adulce es la de recargar de culpabilidad a la suicida, pues, por lo demás, el rey de Valencia podría

<sup>23</sup> En más de un lugar de la obra *Isabela* se compara con Santa Engracia de Braga: la virgen lusitana que, según cuenta la historia, sufrió martirio en Zaragoza bajo el gobierno de Daciano. Dice Isabela: “Que no temo yo la muerte, / donde la gloria se gana, / ni tendré por menor suerte / que la virgen lusitana / hallar al tirano fuerte” (vv. 565-569). Más adelante repite su disposición al martirio: “Que yo sin espectáculo presente, / cuando fuese mi muerte necesaria / padeceré las penas obediente, / — ¿obediente?, ¿qué dije?, voluntaria — y por el bien común de nuestra gente, / y daño de la pérfida contraria / una muerte, mil muertes y, si puedo, / muchas más pasaré sin algún miedo (vv. 822-829).

desaparecer de la trama. De la misma manera, la única función dramática de las personas que Sila decide arrasar con su propio cuerpo al final de la *Alejandra* es apartarla de su rol de víctima y hacer que muera de agresora. Alejandra, por su parte, desde el principio de la obra es culpable por desear incastamente a Lupercio, pero esa culpa se extrema desproporcionadamente.

## 5. CONCLUSIONES: DIDO Y LA ESPERANZA TRAS LA DESESPERANZA

El valenciano Cristóbal de Virués también ofrece protagonismo al suicidio femenino en una de sus tragedias: la *Elisa Dido*. Esta es una composición particular dentro de la producción del dramaturgo, ya que, como se señala en el prólogo de la edición madrileña de sus *Obras trágicas y líricas* (Madrid, Alonso Martín, 1609), se intenta seguir el modelo clásico muy de cerca, por lo que se estructura en cinco actos y se mantiene los coros, elemento en extinción en el teatro de la época. Virués opta por alejarse de la estela virgiliana y propone, siguiendo la tradición de las *Historia Philippicae* de Justino, una Dido completamente virtuosa<sup>24</sup>. La reina de Cartago se suicida para salvar su honor y a su pueblo. Ella había prometido a su fallecido esposo, Siqueo, que nunca estaría con otro hombre; pero, para proteger a su gente de las amenazas de Yarbas, rey de la vecina Mauritania, debe aceptar casarse con él. Yarbas, como presente de bodas, envía a Dido una espada, un cetro, una corona y un anillo. Ella utiliza la espada para traspasarse el pecho, y muere en una estancia, rodeada de símbolos nupciales, significando su compromiso eterno con Siqueo y con su gente<sup>25</sup>. Yarbas, cuando se encuentra con el cuerpo exánime de su prometida, al principio enfurece y la juzga, pero, luego de leer la carta que ella deja explicando las razones de su muerte, la admira, tanto que decide mantener la paz que le había prometido. Dido pasa a ser considerada salvadora de Cartago e incluso a ser adorada como diosa. Virués, con sus cinco actos y sus coros, nos transporta a la antigüedad y es en este viaje en el tiempo que decide recuperar, sin tapujos, la figura de la desesperada más honorable. La muerte de Dido está estrictamente relacionada con el honor, en ella no hay rastro de culpa. Su suicidio, además, es un acto político que, si recordamos lo dicho por Loraux, podríamos considerar profundamente femenino: Dido no acepta la guerra, sino que consigue lo mejor para sus súbditos a través de su propia muerte.

La muerte y glorificación de Dido se pueden poner en escena porque, si bien la heroína –en el sentido aurisecular– pierde la esperanza, su partida, en verdad, es esperanzadora, pues es fuente de vida para Cartago. Esto mismo sucede con otras de las honorables desesperadas sobre las que se ha hablado en este artículo. La destrucción de Numancia implica, ya lo vimos, la esperanza de una España soberana; la muerte de Virginia, por su parte, propicia el fin de la tiranía de Apio Claudio y el inicio de una época de justicia en Roma. El caso de Olimpia es diferente ya que, si bien el honor de la dama nunca se pone en duda y se valora su determinación, sí se juzga su ímpetu: la ira que le nubla la razón. Lo mismo pasa, con dosis mucho más altas de culpabilidad, con las desesperadas de Argensola, las cuales son honorables, sobre todo Sila y Aja, pero se dan a la muerte cuando ya han cometido atrocidades y se hallan enajenadas por la ira.

En cualquier caso, las desesperadas de las que se ha tratado, lúcidas o enajenadas, inocentes o culpables, tenían muchos motivos para morir y eso hace que sea aceptable la puesta en escena de sus suicidios, en condiciones específicas, naturalmente, pues era crucial que no

<sup>24</sup> Rinaldo Froldi (2003) estudia este tema. Según explica, Virués se distanciaría también de la manera en la cual los trágicos cortesanos italianos retrataban a Dido, la cual había sido motivo de varias composiciones: *Dido in cartagine* (Alessandro Pazzi de Medici, 1524); *Didone* (Giraldi Cinzio, escenificada en 1541 y publicada en 1543) o *Didone* (Ludovico Dolce, Venecia, 1546). Es interesante notar, a su vez, que a partir de la misma corriente interpretativa que enaltece la figura de Dido, Argensola llama Isabela (variación de Elisa) a su heroína.

<sup>25</sup> Como se dijo al tratar sobre la muerte de Alejandra y la tradición clásica, la espada era un instrumento de muerte comúnmente aceptado como digno.

fueran cristianas. Se trata de muertes por honor: de muertes que, en el fondo, transmiten un mensaje de vida; un mensaje sobre cómo se debería vivir, sobre los valores que defender, etc. Por eso están en sintonía con la época: se trata de la esperanza detrás de la desesperanza.

El suicidio del melancólico, de quien renuncia a la vida sin motivo aparente, es lo que no se llega a poner en escena en la tragedia áurea española. La desesperación del triste es el pecado capital, el más rotundo apartamiento de la vida terrenal y celestial, pero ese no es el tema de este artículo.

### Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (2015) "Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- ARGENSOLA, Leonardo Lupercio de (2009) *Tragedias*, Luigi Giuliani, ed., Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BROWN, Ron (2001) *The art of suicide*, Londres, Reaktio Books.
- CERVANTES, Miguel de (2016) *Tragedia de Numancia*, Alfredo Baras Escolá, ed., en *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española.
- CUEVA, Juan de la (2022) *El viejo enamorado*, Mercedes de los Reyes, María del Valle Ojeda y Antonio Raynaud, eds., Sevilla, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- (2013) *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, en *Tragedias*, Marco Presotto, ed., Valencia, Universidad de Valencia.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (1847) Ignacio López de Ayala, trad., Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indár.
- ENTWISTLE, William (1950) "Honra y duelo", *Romanistisches Jahrbuch*, 3, pp. 404-420.
- FROLDI, Rinaldo (2003) "La *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués: literatura y teatro", en Olivia Navarro y Antonio Serrano, eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII* (1999), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-elisa-dido-de-cristbal-de-virus---literatura-y-teatro-0/html/ff2d23e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-elisa-dido-de-cristbal-de-virus---literatura-y-teatro-0/html/ff2d23e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html) (3 de enero 2024).
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2016) *Caballería, diplomacia y ficción entre España e Italia "El monte de Feronia"* (1563), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GIULIANI, Luigi (2009) "Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola", estudio introductorio a las *Tragedias*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (1998) *The physical and rhetorical spectacle of the devil in th Spanish Golden Age 'comedia'*, tesis doctoral, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973) *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- HOMERO (1991) *Ilíada*, Antonio López Eire, trad. y ed., Madrid, Cátedra.

- LLANES PARRA, Blanca (2008) "Suicidarse en el Madrid de los Austrias ¿Muerte por desesperación?", en Tomás Montecón Movellán, ed., *Bajtín y la historia de la cultura popular*, Santander, Universidad de Cantabria.
- LAUER, Robert (2017) "Revaloración del concepto del honor en el teatro del Siglo de Oro", *Hipogrifo* 5.1, pp. 293-304.
- LORAUX, Nicole (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Ramón Buenaventura, trad., Madrid, Visor.
- LÓPEZ STEINMETZ, Lorena (2020) "Acerca del vocablo *suicidio*: preexistencia del acto humano de darse muerte respecto de la posibilidad de su nominación", *Boletín de Filología* LV.1, pp. 461-470.
- MARAVALL, José Antonio (1978) "La función del honor en la sociedad tradicional", *Ideologies and Literature* 2.7, pp. 9-27.
- OJEDA CALVO, María del Valle (2011) "Perspectivas de estudio del teatro del último tercio del siglo XVI", *Edad de Oro* 30, pp. 209-245.
- (2013) "Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI", *Critica letteraria* 159-160, pp. 645-673.
- SÁEZ, Adrián J. (2015) "Un 'pecado tan malo y feo': variaciones cervantinas sobre el suicidio", *Íbero* 82, pp. 202-217.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1884) *Epístolas morales*, Francisco Navarro y Calvo, trad., Madrid, Luis Navarro.
- (2004) *De la cólera*, Enrique Otón Sobrino, trad., Madrid, Alianza.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis (2003) *Teatros y toros en el Siglo de Oro español. Estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada, Universidad de Granada.
- TITO LIVIO (1974) *Storie. Libri I-V*, Luciano Perelli, ed., Turín, UTET.
- VIRUÉS, Cristóbal de (2003) *Elisa Dido*, Alfredo Hermenegildo, ed., Madrid, Cátedra.
- WALTHAUS, Rina (1993) "Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués", en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, vol. V, Amsterdam, Rodopi, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujeres-castas-y-mujeres-fatales-en-el-teatro-de-juan-de-la-cueva-y-cristobal-de-virues/> (31/12/2024).

