

Hélène TROPÉ, « La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto » [Communication au XV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de oro, Université Laval, Québec, 5-8 octobre 2011], in Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna, eds.) *El teatro barroco revisitado. Textos. Lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, México, El Colegio de Puebla - Montreal, McGill University - Québec, Université Laval, 2013, p. 459-467.

## **La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco Rojas de Zorrilla y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto**

En este trabajo examinaré las versiones que, sobre el mito de Lucrecia, escribieron en el siglo XVII dos discípulos de Calderón: Fernando de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Se trata de dos obras muy distintas en cuanto a género aunque no en su significado: primero, la tragedia *Lucrecia y Tarquino*, que Rojas escribió entre 1635 y 1640 (Rojas Zorrilla, 4), y segundo, la versión paródica que de la misma ofreció Moreto en su *Baile de Lucrecia y Tarquino*, anterior a 1655 (Lobato, vol. 2, 362-372). En ambas, la historia clásica de Lucrecia se presenta como una reelaboración muy particular del mito y una reconversión subversiva del significado original de la leyenda que plasmaran Tito Livio (1, 105) y Halicarnaso (94-118) y que el romancero difundió en la España medieval y áurea (Durán, BAE, 10: 353). En el siglo XVI, hasta donde tenemos conocimiento, solo una obra de teatro recogió este tema: la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*, escrita por Juan Pastor en la primera mitad del siglo XVI (Bonilla y San Martín), en la que los elementos trágicos conviven con los propios de la farsa popular.

En su origen, la leyenda explicaba el paso de la monarquía a la república en Roma a causa de la violación de la matrona Lucrecia por Sexto Tarquino, hijo del rey Tarquino el Soberbio durante el sitio de Ardea y la conquista, a traición, de la ciudad latina de Gabia. Según esta leyenda, dicha violación llevó a Lucrecia a suicidarse para lavar la injuria y al pueblo romano, instigado por Bruto, a levantarse en armas y a rebelarse contra el tirano Tarquino, desterrándolo e instaurando un nuevo régimen político.

Esta primigenia justificación del paso de la monarquía a la república se ve sometida en la pieza de Rojas a una singular modificación e incluso subversión de su significado: el suicidio de Lucrecia pierde su valor regenerador al no escenificarse a continuación la revuelta del pueblo ni la expulsión del tirano. Incluso la misma Lucrecia afirma la inutilidad

de acudir al rey o al pueblo en busca de venganza, con lo que el deshonor solo puede lavarse a través del suicidio entendido como venganza de sí misma, equivalente a venganza de todos.

En el baile de Moreto, el tratamiento burlesco de la leyenda desemboca en una caricatura en que la risa demoledora no deja a salvo a nada ni a nadie. La vertiente política original da pie a un tratamiento que raya en lo grotesco.

Toda la cuestión gira en torno a determinar las razones de tal cambio de significado desde la leyenda hasta estas dos obras del siglo XVII. ¿Será porque, en lo que hace a la obra de Rojas, este, como opinó Gemma Gómez Rubio (433-34), gusta de jugar con el “horizonte de expectativas” de su público cortesano captando su atención con historias conocidas para luego sorprenderlo merced a una inesperada transformación de las mismas? ¿Se deberá la reorientación de ambas obras a las distintas fuentes en que se inspiraron uno y otro dramaturgo? ¿A cuestiones genéricas? ¿Por qué Rojas y Moreto trastocaron la narración clásica?

Después de examinar las características relativas al género de cada obra y dilucidar la cuestión de sus fuentes, analizaremos cómo trataron ambos dramaturgos el tema del abuso de poder por parte del tirano tanto en el ámbito privado del honor, como en el público de la política. Por fin aduciremos algunas razones que explican, en nuestra opinión, el giro sorprendente dado por Rojas y Moreto al mito de Lucrecia.

### **I. Características relativas al género de cada obra y la cuestión de sus fuentes**

*Lucrecia y Tarquino* ha sido clasificada por Ignacio Arellano (561), siguiendo a Valbuena Prat, entre las tragedias de acción clásica del poeta. Centrada en el tema de la pasión desenfrenada, la obra se dirige a un público cortesano al tanto de la leyenda y de las referencias clásicas sembradas a lo largo de la misma.

Ahora bien, las fuentes de Rojas no fueron las de la Antigüedad clásica (Tito Livio y Halicarnaso), sino que siguió de cerca el *Tarquino superbo* de Virgilio Malvezzi (1632), un tratado didáctico-moral escrito en la línea de los *espejos de príncipes* que Francisco Bolle Pintaflor tradujo al castellano en 1635. Ha sido muy bien estudiada la deuda de Rojas respecto al tratado del italiano (Gemma Gómez Rubio, 436-443), tanto en la selección de episodios como en la construcción de los personajes y hasta en su lenguaje, conciso y sentencioso, y no tenemos por qué volver sobre ello; en cambio nos parece más discutible la diferencia de intenciones que Gemma Gómez Rubio atribuye a Malvezzi y Rojas: según ella, el primero tendería a enseñar y el segundo a deleitar, pero limitarse a esta intención lúdica oculta la importante dimensión política e ideológica de la obra, que abordaré más adelante.

La primera pregunta que me corresponde contestar por ahora es la siguiente: ¿fue esta última fuente la responsable de tal subversión de la leyenda? La respuesta es negativa. Lo que me interesa subrayar no son las evidentes semejanzas entre Rojas y Malvezzi, en especial en las escenas referidas a las maniobras políticas y militares de Tarquino, sino todos aquellos añadidos a la obra del italiano, las escenas en que el público presencia momentos de la vida de Lucrecia que, al destacar su virtud e inocencia, sirven de contrapunto a la imagen negativa de Tarquino, en especial a su sed ilimitada de poder que lo conduce sucesivamente a asaltar al senado romano asesinando a todos (menos a Bruto por creerlo loco), a conquistar la ciudad de Gabia mediante la traición y la alevosía y, por si fuera poco, a violar a la matrona romana.

En cuanto al *Baile de Lucrecia y Tarquino* (Lobato, vol. 2, 360-372), su editora moderna, María Luisa Lobato (vol. 1, 26) opina que fue escrito hacia 1655 con motivo de una festividad vinculada a la familia real. Se trata de un baile, es decir, “un intermedio literario compuesto de recitación, música, canto y baile” (Merino Quijano, vol. 1, 175) en el que se entremezclan diálogo y danza. En esta versión paródica de la célebre leyenda, es el género el que dicta en parte el tratamiento que se da al mito clásico: se trata de un baile burlesco, que no puede ser sino paródico. Además, la pieza participa de la *ensalada*, en la que un autor alterna versos propios con otros ajenos (Lobato, vol. 1, 180-181). Uno de los resortes de la comicidad estriba en que la pieza está escrita en redondillas cuyos dos primeros versos, compuestos por Moreto, desarrollan el argumento mientras que los dos siguientes son conocidísimos versos sueltos de romance (o incluso de otros bailes), cuya relación lógica con lo que precede o sigue es, en su mayor parte, muy débil, dando la impresión cómica de una sarta continua de disparates a menudo irreverentes o que remiten más de una vez al mundo degradado del hampa. Valga como ejemplo el principio mismo de la obra: “Tras Lucrecia, a su pesar, / Tarquino, que su amor traza, / ‘allá va a buscar la caza / a las orillas del mar’. / Viendo que huye su violencia, / esto la dice el tirano, / ‘con el sombrero en la mano / y acatada reverencia’”. Los versos 3 y 4 de cada redondilla proceden, respectivamente, del romance de “Valdovinos y el marqués de Mantua” y del de “Bernardo del Carpio”.

## **II. Tratamiento del tema privado del honor en ambas obras**

Una diferencia importante distingue la tragedia del toledano no solo de su fuente italiana sino también de las fuentes clásicas (Romanos, 143). Sabido es que Tarquino coaccionó a Lucrecia amenazándola con matarla y una vez muerta con poner junto a ella el cadáver de un esclavo suyo para simular un adulterio infamante. Ante semejante amenaza

ella prefirió ceder ante su agresor y lavar después la injuria suicidándose. Ahora bien, en la tragedia de Rojas la violación tiene lugar fuera del escenario y el público solo se entera de lo que ha ocurrido a través de la narración que Sexto Tarquino, arrepentido, hace a su criado Pericles. Sobre todo – y esto me parece determinante – el autor insiste especialmente en la total inocencia de la mujer, a quien la horrenda situación provoca un desmayo. Gracias a esto se obvia la cuestión, tan debatida en los siglos anteriores, de la posible culpabilidad parcial de Lucrecia y la polémica agustiniana en torno a las razones de su suicidio.

En el *Baile* de Moreto se degrada la trágica leyenda (Balbín, 80-116). Para empezar, los personajes ya no son romanos de la antigüedad, sino contemporáneos de la obra y a los protagonistas se añade otro personaje, una dueña burlona y satírica quien aconseja a Tarquino que conquiste a la dama ofreciéndole dinero, consejo que argumenta acudiendo a dos conocidos refranes: “Todo lo puede el amor, / todo lo alcanza el dinero” (vv. 35-36). Así se envilecen los elevados personajes clásicos y sus motivos. Lucrecia está lejos de defender su honor a toda costa como en la leyenda: frente a la obra de Rojas, en que la mujer se desmaya quedando así eximida de cualquier culpa, en el *Baile* la romana – transformada en zagala por la gracia de dos versos de romance (Dueña: “Guarda corderos, zagala; / zagala, no guardes fe”, vv. 43-44) –, se resiste al principio, escudándose en el amor que profesa a su marido pero no tarda en vacilar cuando Tarquino le ofrece oro. La histórica violación se transforma en un furtivo beso en la mano (vv. 54-56) y Lucrecia recrimina a Tarquino por no haberle ofrecido un coche. En pocas palabras, Moreto recoge todos los tópicos degradantes de la época sobre las mujeres livianas y pedigüeñas. Al final, Lucrecia se da una puñalada para lavar su honor y, a punto de morir, sugiere grotescamente a la dueña y a otra mujer que celebren su muerte bailando el “*grigirigay*”, variante de la danza populachera del *guiriguirigay* (Merino Quijano, vol. 1, 191).

### **III. Tratamiento del tema del abuso de poder en el ámbito político**

En la tragedia de Rojas, la historia legendaria de Lucrecia se transforma en una tragedia conservadora en que no se cuestiona la legitimidad del poder del tirano, incluso después de cometida la violación. Por tanto, desaparece por completo el alcance político de la leyenda cuya finalidad era explicar el paso de la monarquía a la república. El propio suicidio se desvirtúa pues la representación termina sin que este hecho desempeñe su papel, que no es otro que provocar la rebelión contra el tirano. Toda la obra viene a ser una condena de Colatino, el marido imprudente, incluso por boca de Bruto, el supuesto loco, cuyas intervenciones se asemejan a las del coro en la tragedia griega.

La enseñanza moral se reduce a que una mujer deshonrada no merece seguir viviendo, a que nadie salvo ella misma puede lavar su afrenta y que es inútil pedir justicia ni al rey ni al pueblo que quedarían expuestos a mayores calamidades. Y si bien Rojas anuncia una segunda parte que nunca escribió, “prometiéndole al auditorio [...] la venganza de su esposo”, todo se queda en que no hay revuelta posible contra el déspota.

En el baile de Moreto, la parodia de la vertiente política de la leyenda es absoluta: el pueblo romano está representado por Colatino y un vejete, burlón trasunto este último del padre de Lucrecia. Ambos llevan a cabo una venganza grotesca. Acusan a Tarquino de la violación y este se defiende echándole la culpa de todo a ella (v. 136: “¿Yo? No tal. “Dígalo ella”). Con total anacronismo, interviene un alguacil y, entre todos, matan a puñaladas al opresor. Ni falta hace decir que dicho apuñalamiento carece por completo de significado político. Colatino le exige a Tarquino un casamiento en la muerte con su esposa y todo se acaba con un tono popular, el *trébole*, con el que el sentido trágico de la historia se convierte en cómico.

Para terminar, quisiera subrayar que en la obra de Moreto puede haber influido el cambio de interpretación de la leyenda ocurrido a raíz de las reflexiones de San Agustín sobre la posible culpabilidad de Lucrecia, a la que considera “cómplice en el hecho” por haber cedido ante Tarquino sacrificando su honestidad, lo que pudo ser el verdadero móvil de su suicidio (24-31). Posteriormente, el suicidio pasó a ser condenado y Lucrecia adquirió una imagen totalmente diferente, como manifestara la irreverente rima que se difundió en la literatura áurea: *Lucrecia-necia* (Gillet, 1947). En la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*, escrita en la primera mitad del siglo XVI, lo mismo que en el romancero, lo que se ensalzó fue sobre todo el valor ejemplar de Lucrecia que, siendo adúltera a su pesar, decide morir para servir de ejemplo (Tropé).

Si bien esa versión vejatoria de la leyenda pudo llevar a Moreto a tratar paródicamente el tema en el *baile*, es notable que Rojas, representando a Lucrecia desmayada en el momento de la violación, desplazó la vieja cuestión moral de la culpabilidad de la dama hacia otros terrenos, en especial hacia el político. Como bien ha observado Loreto Busquets (988), en esta obra se reflejan los manidos debates políticos de la época sobre la justificación de la violencia, del engaño y de la simulación para conseguir el poder y conservarlo. Tarquino encarna el príncipe maquiavélico por excelencia, fuerte y poderoso, cuyos mismos vicios y virtudes manifiestan la potencia de aquellos hombres nacidos para el mando. Así, sabe adaptar los medios a sus fines y aprovecharse de las circunstancias para alcanzar el poder. En lo privado, es bastante hábil como para alejar a

Colatino y despejar su camino hacia Lucrecia. El único fallo del príncipe son sus remordimientos. Lucrecia se suicida sin que por ello estalle ninguna rebelión. Bruto, que en la leyenda instigaba la revuelta, aparece en la tragedia del toledano como un loco cuerdo, inofensivo e intemporal, que sabe las verdades y las dice como augurios, sin amenazar en ningún momento el orden establecido.

La obra integra aquel modelo de obras (como *La estrella de Sevilla* o *El duque de Viseo*) donde se representa en acción la impotencia de la víctima frente a la violencia del poder que permanece incólume (Ruiz Ramón, 266). De ahí que los versos conclusivos de Bruto (“Cese el llanto, empiece el ocio, / y tenga fin la tragedia, / casta vida y amor loco / de Lucrecia y de Tarquino”) puedan ser considerados el culmen de la inversión del significado original de la leyenda: en lugar de exhortar a la rebeldía inducen a la resignada aceptación del príncipe, en aras de la razón de estado. La monarquía absoluta se legitima, imposibilitando que el pueblo intervenga en el gobierno o se oponga a su soberano, cuya voluntad se supone expresión de la de sus súbditos.

### **Obras citadas**

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. 4ª edición. Madrid: Cátedra, 2008.

BALBÍN, Rafael de. “Tres piezas menores de Moreto, inéditas”. *Revista de Bibliografía Nacional* (Madrid), 3 (1942): 80-116.

BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo. “Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega”. *Revue Hispanique* (New York), 17 (1912): 437-454.

BUSQUETS, Loreto. “*Lucrecia y Tarquino* o el conflicto entre el fin y los medios”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 39 (1991), núm. 2: 977-1004.

DURÁN, Agustín. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (2 vols), Madrid, Atlas, 1945, BAE, 10 y 16.

GILLET, Joseph E. “Lucrecia-Necia”, *Hispanic Review* (Philadelphia), 15 (1947) : 120-136.

GÓMEZ RUBIO, Gemma. “La configuración de la tragedia en *Lucrecia y Tarquino*”. *Espacio, tiempo y género en la comedia española* (Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003). Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 433-451.

HALICARNASO, Dionisio de. *Historia antigua de Roma*, libros 3-4. Trads. Elvira Jiménez y Ester Sánchez. Madrid: Gredos, 2002: 94-118.

- LIVIO, Tito. *Historia de Roma desde su fundación. Libros 1-3*. Trad. José Antonio Villar Vidal. Barcelona, RBA, Biblioteca Gredos, 2008.
- LOBATO, María Luisa (ed.). *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. 2 vols. Kassel: Edition Reinchenberger, 2003.
- MALVEZZI, Virgilio. *Tarquino el soberbio*. Trad. Francisco Bolle Pintaflor. Madrid: En la Imprenta del Reino, 1635.
- MERINO QUIJANO, Gaspar. *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- MORETO, Agustín, “Baile de Lucrecia y Tarquino”. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Ed. María Luisa Lobato. Vol. 2. Kassel: Reinchenberger, 2005. 360-372.
- ROMANOS, Melchora. “La reconversión de la tragedia en los dramas de la antigüedad clásica de Rojas Zorrilla”. Eds. Frederich A. de Armas, Luciano García-Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008. 131-151.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Lucrecia y Tarquino*. Ed. Raymond R. MacCurdy. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1963.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. “La figura del poder en el teatro español del siglo XVII”. *Littérature et politique en Espagne au Siècle d’Or*. Ed. Jean-Pierre Étienne. Paris: Klincksieck, 1998. 259-268.
- TROPÉ, Hélène. “La figura de la romana Lucrecia en la *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad de Lucrecia*” de Juan Pastor (primera mitad del siglo XVI”. in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI* (Irene Romera Pintor, Josep Lluís Sirera, eds.), Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011, p. 305-336.