

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 7

2021



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

ÍNDICE

I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las γνῶμαι y las παροιμίαι en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MIRIAM

- Heros poietae*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: ¿*attractio inversa* o *attractio relativi*? 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama ático: invocacions i culte en tragèdia i comèdia 71

II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

LA LOCURA DE AMOR EN LA *LUCRECIA*
DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

THE MADNESS OF LOVE IN *LUCRETIA*
BY NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Raquel Rocamora Montenegro

Universidad de Alicante
raquel.rocamora@ua.es

Juan Antonio Cebrián Flores

Universitat de València
juanance@alumni.uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021
Artículo aceptado: 22 de noviembre de 2021

RESUMEN

Son muchos los autores que han recreado el relato de la violación de Lucrecia, que supuso, en buena medida, el derrocamiento de la monarquía y el comienzo de la república en Roma. El tema ha sido abordado a lo largo de la historia desde diversos puntos de vista, según la intención del escritor en cuestión. En consecuencia, se pueden hallar desde interpretaciones más privadas y emotivas, en las que se subraya la trama amorosa, hasta otras especialmente vinculadas con el punto de vista político y, por tanto, públicas, en tanto en cuanto afectan al conjunto de la ciudadanía romana. En el siglo XVIII español, destaca la obra dramática homónima creada por Nicolás Fernández de Moratín en 1763, la cual se centra fundamentalmente en la primera perspectiva señalada, a partir del desarrollo del tópico literario conocido como *furor amoris*, de ahí que la crítica política aparezca diluida respecto a otras composiciones que recrean este mismo suceso. En esta versión setecentista, si bien se vislumbra una cierta relación con las obras dramáticas barrocas inmediatamente anteriores, pues adquieren especial relevancia aspectos como el tratamiento del honor, también se atisba una cierta fidelidad al ideal neoclásico, lo cual se puede observar a partir del respeto por las reglas dramáticas. En las siguientes páginas, analizaremos cómo articula la trama Moratín a partir de ese amor pasional mencionado, a la vez que comentaremos en qué medida introduce el componente político-ideológico en sus versos.

PALABRAS CLAVE: *Lucrecia*, *furor amoris*, locura de amor, Nicolás Fernández de Moratín, tragedia neoclásica, teatro dieciochesco.

ABSTRACT

Many authors have recreated the story of the rape of Lucretia, which led, in good measure, to the overthrow of the monarchy and the beginning of the republic in Rome. The subject has been approached throughout history from diverse points of view, according to the intention of the writer. Consequently,

on the one hand, more private and emotional interpretations can be found, in which the love plot is emphasized. On the other hand, there are versions especially linked to the political point of view and, therefore, public, because they affect the whole of Roman citizenry. In the Spanish eighteenth century, the homonymous dramatic work created by Nicolás Fernández de Moratín in 1763 stands out. It focuses mainly on the first perspective indicated, based on the development of the literary topic known as *furor amoris*, hence the political criticism appears diluted with respect to other compositions that recreate this same event. In this version of the eighteenth century, there is a certain fidelity to the neoclassical ideal, which can be observed from respect for the dramatic rules. At the same time, a certain connection with the immediately previous Baroque dramatic works is glimpsed, since aspects such as the treatment of honor acquire special relevance. In the following pages, we will analyse how Moratín articulates the plot based on that aforementioned passionate love. Besides, we will comment how he introduces the political-ideological component in his verses.

KEYWORDS: *Lucrecia*, *furor amoris*, madness of love, Nicolás Fernández de Moratín, neoclassical tragedy, eighteenth-century theater.

1. INTRODUCCIÓN A LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA *LUCRECIA* DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Son muchas las obras en que se ha recogido el relato de la violación de Lucrecia a lo largo de la historia de la literatura¹, entre las cuales se encuentra la tragedia homónima que publicó Nicolás Fernández de Moratín en 1763². Esta pieza dramática se encuadra en la corriente neoclásica del siglo XVIII y, por tanto, como reconoce su autor en el discurso introductorio a la obra³, el contenido se articula de acuerdo con el respeto por las unidades dramáticas —acción, lugar y tiempo— y el afán moralizador, ya que dicho teatro aspiraba a educar para transformar o regenerar la sociedad⁴. Por este motivo, contó con el apoyo oficial frente al drama popular barroco, celebrado por el público y criticado por los reformadores debido a sus numerosos defectos —desconocimiento de preceptos literarios, infracción de tres unidades, mezcla tragicómica, inverosimilitud, errores de historia, cronología y geografía, presencia inadecuada del gracioso, uso de música, inmoralidad y empeoramiento de costumbres mediante ejemplos contrarios a moral y buena política, etc.—. Estos intelectuales, en su lugar, apostaron por la norma clásica, a la que añadieron una serie de matizaciones de la época relacionadas con el «buen gusto» —*ars* antes que *ingenium*, *res* antes que *verba*, *docere*, verosimilitud, invariabilidad de géneros, etc.—⁵.

1. MacCurdy (1974), Tietz (1989), Martín Puente (2010) y Torre (2017) han hecho alusión, desde puntos de vista complementarios, a la gran cantidad de textos, pertenecientes a distintas tradiciones europeas, que acogen entre sus páginas este episodio, ya sea mediante una simple mención o con un papel indiscutiblemente protagónico.

2. Esta edición será la que utilizaremos en adelante para citar versos concretos de la obra, para lo cual proporcionaremos entre paréntesis únicamente el número de página, pues los versos del manuscrito no aparecen numerados.

3. Fernández de Moratín (1763: 3-10).

4. Fernández Díaz (2012: 53) ha incidido en el papel regenerador del drama en el seno de la sociedad: «no fueron pocos los reformistas que, desde la esfera particular o bien desde el oficialismo, pensaron que la tarea de inculcar los nuevos preceptos morales, sociales y políticos también le incumbía al teatro. Para regenerar España había que remodelar antes las conciencias de sus ciudadanos. De ahí que para los reformistas borbónicos el teatro representase, antes que nada, la posibilidad didáctica de educar en los valores colectivos que interesaban a la gran empresa nacional de revitalizar España, combatiendo las supersticiones, las tradiciones irracionales o una cultura popular que mostraba tantos rasgos de conservadurismo que, finalmente, terminaba siendo un verdadero obstáculo para que los planes regeneracionistas del reformismo oficial pudieran realizarse».

5. Con el objetivo de ahondar en los postulados de ambos grupos, léanse Saz (1956), Checa (2012) y Glendinning (2012).

Fue el dramaturgo Agustín de Montiano y Luyando quien, a mediados de siglo, inauguró esta nueva senda con la publicación de sus obras *Virginia* (1750) y *Ataulpho* (1753), dos creaciones originales que desmentían la incapacidad para escribir teatro clasicista en nuestro país y que esperaban infundir ánimo al resto de autores para que siguieran el ejemplo. Ambos dramas fueron añadidos como apéndices a sus *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750 y 1753), concebidos como respuesta al traductor francés Du Perron, quien, en el prólogo a su antología de teatro español de 1738, titulada *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol; avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, había lanzado ataques contra el cultivo del género dramático en España⁶. El deseo de rebatirlo, unido a la voluntad de reformar el país en plena época ilustrada, ocasionaron la consecuyente proliferación de tragedias escritas según la normativa neoclásica, la cual había sido apuntada ya por Luzán en su *Poética* (1737)⁷ unos años antes.

Una década después de las tragedias de Montiano, Moratín publicó su *Lucrecia*, previa a la subida al poder del conde de Aranda. Bajo el mando de este noble, se renovaron los espectáculos y se produjo una nacionalización de los temas para lograr una mayor estima del pasado español, de manera que los asuntos de la Antigüedad clásica fueron progresivamente sustituidos por otros de la historia de nuestro país, como se observa en la tragedia *Hormesinda* (1770) de Moratín, ya perteneciente a la etapa en que sobresalió la labor de este noble. Su buen hacer, según explica Pérez (2007), consistió en lograr que coincidiesen los afanes reformistas con el apoyo del poder político, pues los intelectuales manifestaron estas ideas antes y después de la etapa en que el conde estuvo al frente, por lo que este noble no formó al grupo de intelectuales, sino que los apoyó. La época de esplendor dramático gracias al apoyo estatal trajo consigo un gran número de tragedias que extendieron la ideología ilustrada, cuyo declive llegó cuando el conde fue destituido⁸. En la última década del siglo, el teatro volvió a prosperar con nuevos intentos de reforma por parte del gobierno y con alicientes para su cultivo, como la instauración de premios para componer obras según los preceptos neoclásicos, cuya decadencia aconteció hacia mediados del siglo XIX, cuando el drama romántico logró imponerse.

En el terreno dramático, Moratín escribió una comedia —*La Petimetra* (1762)— y tres tragedias —*Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777)—, por lo que puso en práctica los intentos de renovación neoclásica para luchar contra el teatro barroco que predominaba en escena. Así, las tragedias de Moratín siguen las normas luzanescas provenientes del teatro clásico francés, si bien en sus dos primeros dramas se observa todavía la presencia de ciertos elementos barrocos suavizados. Posiblemente, tras el escaso éxito de la comedia *La petimetra*, pues esta no se llevó a las tablas, decidió probar suerte con la tragedia y compuso su *Lucrecia*⁹, aunque la situación fue similar y únicamente se publicó impresa, ya que tampoco se llegó a representar¹⁰.

6. Para ampliar la información sobre dicha polémica y otras respuestas originadas en la época a causa de los comentarios del lingüista francés, consúltese Cañas (2015) y las numerosas referencias indicadas por este crítico en su artículo.

7. Una de las mejores definiciones del subgénero teatral del que hablamos la proporciona este crítico, para quien la tragedia es «una representación Dramática de una grande mudanza de fortuna, acaecida a Reyes, Príncipes y Personages de gran calidad, y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias, y peligros exciten terror, y compasión en los animos del auditorio, y los curen, y purguen de estas, y otras pasiones, sirviendo de exemplo, y escarmiento a todos, pero especialmente a los Reyes, y a las personas de mayor autoridad, y poder» (1737: 277-278).

8. Para ahondar en la influencia del conde en el desarrollo de la tragedia neoclásica, léanse Cañas (1999), Sala (2007), Pérez (2007), Fernández Cabezón (2012) y Glendinning (2012).

9. Gies (1979).

10. Esto mismo ocurrió con las tragedias ya citadas de Montiano y Luyando —*Virginia* y *Ataúlfo*—, lo cual demuestra, según opinión de Saz (1956: 119), «que la escuela neoclásica no se afirmó en los escenarios españoles.

Son distintas las razones que se han aducido para tratar de justificar este fracaso: su hijo Leandro afirmó que «el teatro tiranizado entonces por estúpidos copleros, administrado por cómicos del mas depravado gusto, y sostenido por una plebe insolente y necia, solo se alimentaba de disparates» (Fernández de Moratín, 1821: VI), lo cual se relacionaría con la explicación que proporciona Rodrigo (2005), quien cuenta que el propio Moratín creyó que no se representó por influencia de Ramón de la Cruz, cultivador de sainetes, muy del gusto popular¹¹. A diferencia de esto, algunos críticos (Caso, 1980) señalan que no se pudo llevar a las tablas por el ambiente político de 1763, vísperas del motín de Esquilache, de ahí que no fuese un momento propicio para las críticas que se insinúan en la obra. Otros (Andioc, 1987) consideran que su escaso éxito se debió al hecho de tratar un tema poco compatible con la idea de monarca que trataba de acreditar el absolutismo borbónico, aunque Pérez (2007) explica que el castigo al tirano también está presente en sus siguientes obras, que corrieron con mayor éxito, por lo que esta justificación no serviría para explicar su mala acogida. Sala (1995) opina que no se llevó a escena debido a la ausencia de reflexión sobre la patria y nuestros deberes con ella por su ambientación lejana en la Antigua Roma. Finalmente, algunos críticos han señalado abiertamente que no se llevó a las tablas por la ausencia de calidad de la obra (Gies, 1979 y Andioc, 1987).

En sus versos se recoge una tragedia neoclásica prototípica de la etapa inicial aludida, en parte por el tema tratado, basado en un asunto romano, frente a los nacionales de las dos tragedias posteriores, y en parte por el cumplimiento de la normativa y las unidades, que se mantuvo a lo largo del siglo. El mensaje patriótico no se observa tan claramente como en otras obras, por lo que se ha señalado su valor como ejemplo moral general, a diferencia de las cultivadas durante la etapa de esplendor y apoyo estatal, orientadas a fortalecer y difundir el amor por la patria. El asunto relatado es, en concreto, la violación de Lucrecia, acaecida en el siglo VI a.C. Muchos de los autores que han relatado el episodio coinciden en sus aspectos principales: Tarquino, atraído por la belleza y castidad de Lucrecia, se propone seducirla, sin éxito, por lo que, para obligarla a ceder a sus indignos deseos, aduce una mentira que consistiría en hacer creer que esta comete adulterio con un esclavo, de ahí que matase a ambos tras haberlos sorprendido yaciendo juntos. Para que su buen nombre no quede manchado, Lucrecia termina cumpliendo la voluntad del príncipe con el objetivo de poder contar posteriormente su desgracia. Después de narrarla los hombres de su familia, se suicida clavándose un puñal, el cual es recogido por Bruto mientras jura liberar a Roma del tirano.

Atendiendo a este hilo argumental, según la intención de los autores, algunos han centrado su atención en la intriga amorosa, mientras que otros han incidido en los sucesos políticos, de ahí que se haya hablado, respectivamente, de una lectura privada frente a una pública. Según la

Y que sus mejores cultivadores pertenecían más al campo de la erudición que al del arte», Lo cierto es que, como hemos señalado, el teatro extranjerizante, concretamente afrancesado, no caló en el gusto español. En este sentido, Checa (2012: 59) ha explicado que, «si bien en los teatros de la época el drama barroco siempre estuvo presente, con mayor o menor éxito, en el terreno de la preceptiva dramática la estética neoclásica fue imponiéndose desde que Luzán publicara su *Poética* en 1737». No obstante, en una segunda etapa que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, algunos dramas neoclásicos lograron buena acogida en su representación, especialmente durante el periodo en que Aranda estuvo en el poder, cuando se llevaron a las tablas distintas obras que extendían la ideología ilustrada.

11. Sobre el poder que ejercieron estos dramaturgos habla en su primer *Desengaño al teatro español*: «Y advierta Vd. que no son los académicos de la Academia Española ni de la de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aun más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías: éstos son los jueces que en España tiene la poesía» (Fernández de Moratín, 1996: 153). En una nota a pie de página, sus editores dicen lo siguiente, apoyando la tesis de críticos precedentes: «Es probable que Moratín cuente especialmente entre esos saineteros a don Ramón de la Cruz, que atacará al autor de *La Petimtra* en su sainete *La visita del hospital del mundo*» (Gies y Lama, 1996: 153).

interpretación privada o moral, Lucrecia se convierte en un modelo de mujer casta y virtuosa, ya que no cede a la seducción del príncipe e intenta borrar su deshonor con un suicidio expiatorio, mientras que la pública o política utiliza el suicidio como motivo de reconquista de la libertad cívica y de transformación de la tiranía —sexual y políticamente perversa— en república —moral y políticamente virtuosa—¹².

La crítica no se ha puesto de acuerdo sobre su plasmación en la tragedia setecentista: algunos estudiosos han advertido únicamente la presencia de la interpretación privada, como es el caso de Tietz (1989), quien explica que no se pasa realmente de la esfera privada a la pública porque el pueblo romano no está presente en la escena final, ni hay oposición social entre el príncipe opresor y el pueblo oprimido, así como tampoco relación entre la honra perdida de Lucrecia y la falta de libertad de los romanos. Asimismo, Sala (2007) cree que el propósito moralizador está muy por encima de cualquier intención política, ya que se trata de un asunto centrado en la esfera privada —problema personal o familiar— y no tanto en la pública —problema político—, aunque cuando habla del desenlace explica que la venganza evoluciona del ámbito familiar del marido y padre al ámbito político con Bruto y Valerio, de modo que el tiranicidio restaura el orden social, moral, político y sexual. En esta línea, otros investigadores como Pérez (2001 y 2007) y Fernández Cabezón (2012) han señalado la confluencia de ambas esferas desde el momento en que el príncipe, convertido en tirano, pone el gusto personal por encima del bien público y se sirve de su poder para llevar a cabo su satisfacción, con lo que infringe los principios que deben regular su conducta en los dos ámbitos. Así, el límite entre las esferas se cruza cuando el amor deja de ser propiedad privada bajo el poder dictatorial del príncipe y la venganza pierde su dimensión individual para convertirse en pública en los últimos parlamentos.

Coincidimos con aquellos que consideran que el componente más desarrollado en la obra es el amoroso, de ahí que a continuación vayamos a analizar el concepto de *furor amoris* —«locura de amor»—, que sirve como espina dorsal para articular los sucesos. Sin embargo, también señalaremos en qué medida tiene cabida la política en los versos dieciochescos. El protagonismo que adquiere Lucrecia en la tragedia moratiniana sitúa como asunto principal el sentimental, pues, además, la pasión de Tarquino por esta mujer surge ya en el primer acto, de ahí que no extrañe que esta cuestión sea la que se desarrolle en mayor medida en los cuatro restantes. A su vez, las referencias políticas van aumentando a medida que se avanza en la trama, por lo que también gozan de cierta relevancia, especialmente al final. De esta duplicidad de temas da cuenta Sala, quien defiende que «las tragedias neoclásicas españolas tratan temas políticos, de interés cívico y patriótico, pero sus autores colocan siempre el amor en un primer plano. El asunto sentimental les permite dotar de mayores alicientes a la acción, así como mostrar los paralelismos entre el comportamiento social y el personal» (2007: 24), y eso es lo que ocurre precisamente en esta tragedia, como explicaremos a continuación.

2. PRESENCIA DEL TÓPICO LITERARIO *FUROR AMORIS* EN *LUCRECIA*

El amor que aparece en esta obra no es racional, ya que llevará a la locura e incluso a la muerte a Tarquino. Por este motivo, la línea argumental se puede resumir como la historia de la pasión de Tarquino, que se opone y choca con la virtud e integridad de Lucrecia, pues esta no se dejará doblegar por el poder y el deseo de seducción del príncipe y permanecerá fiel a su marido hasta sus últimas consecuencias, que se traducirán en su violación y posterior suicidio expiatorio. En palabras de Tietz (1989: 75), «para salvar su *honor* Lucrecia tiene que sacrificar

12. Si se desea ampliar la información sobre las dos interpretaciones mencionadas, así como conocer el título y contenido de algunas obras en que se representan sendos puntos de vista, léase Tietz (1989).

su *virtud*»¹³ debido al amor fatal y pasional ya señalado, que será, precisamente, el que analizaremos a continuación mediante ejemplos concretos.

Desde el comienzo, Tarquino exalta la conducta pecadora de las mujeres casadas romanas mientras que los hombres marchan a la guerra a luchar. A diferencia de esta actitud, según defiende Colatino, su esposa Lucrecia se caracteriza por la honestidad y la prudencia, lo cual se ve corroborado cuando ambos la visitan de manera inesperada y la encuentran llorando la ausencia de su marido. La respuesta de Tarquino cuando la observa es «Quedo absorto» (19) y, a partir de entonces, se desatará un deseo sexual incontrolable en él, atraído por su belleza y su virtud, que se vincula con el concepto de *furor amoris* —«locura de amor»—. Este tópico literario comprende la idea de la vinculación del amor a la locura y a la enfermedad, en tanto en cuanto anula el uso de la razón. Dicha enajenación conlleva una serie de peligros en el individuo que la experimenta, pues, al dejarse llevar por el deseo, no reflexiona sobre la toma de decisiones equivocadas ni sobre la desobediencia a las normas morales y legales, como veremos que le ocurrirá al príncipe.

El *furor amoris* se relaciona, a su vez, con el *amor ferus* —«amor salvaje»—, ya que en ambos está presente un componente de amor físico o pasión sexual, que se contrapone al *amor bonus* —«amor bueno»—, relacionado con el amor puramente espiritual. Si se aplica esta ambivalencia sentimental a la caracterización de los protagonistas, Lucrecia representaría el amor puro y constante por su marido, frente al deshonesto y desenfrenado, encarnado por Tarquino. Después de la sorpresa que provocan la belleza y la castidad de Lucrecia, encontramos un parlamento del príncipe en el que se reconoce herido por amor, si bien este sentimiento se tornará en lascivo e indigno deseo: «Valgame el Cielo! Que invasion de dudas,/ què furioso tropel de confusiones/ mi triste corazon han inquietado?/ de quantos pensamientos agitado,/ mi espiritu vacila! A què he venido?/ Què he visto? Què me angustia? Quien me/ ha herido/ con rayo Celestial?» (20).

A partir de entonces, Tarquino será víctima de esa pasión que le llevará a querer poseer a Lucrecia a toda costa como realidad objetual¹⁴ y que será, precisamente, la causante de su perdición y su posterior muerte, como él mismo afirma en distintas ocasiones: «[...] no huviesse venido adonde creo,/ que victima he de ser de mi deseo» (20) y, más adelante, «yo infeliz procurè ocasion de verte,/ y esta curiosidad serà mi muerte» (34). No obstante, pese a estas advertencias, la historia narrada en *Lucrecia* se aleja del tradicional *fatum* dramático, ya que el conflicto se desata por el encuentro entre el deber como príncipe —razón— y el deseo —corazón—¹⁵. Ante esta doble alternativa, el príncipe deberá escoger entre dejarse llevar por sus sentimientos desenfrenados o dejarse guiar por la razón, de ahí que la decisión recaiga en él y no en el sobrenatural hado. La problemática la resolverá la sed de lujuria que experimenta, la cual anulará su juicio y le llevará a cometer el sacrilegio que causará la caída de la monarquía.

La belleza y la virtud de Lucrecia serán los principales atractivos de esta mujer a ojos de Tarquino: «A Roma vine, y vi a Lucrecia hermosa,/ oh quanta perfeccion mirè en un punto!/ En ella vi un dechado, y un conjunto/ de toda la beldad, que el Mundo tiene,/ y aùn dudo si èl produjo tal belleza./ Rindieronme sus ojos, recogida/ estaba en sus labores divertida,/ llorando por la ausencia de su Esposo:/ me robò mi quietud, mi reposo,/ aùn mas su honestidad, que su hermosura» (21-22). Por este motivo, hará lo que esté en su mano para satisfacer sus deseos y

13. Las cursivas de la cita no son nuestras, sino que ya se encuentran presentes en el texto original.

14. Pérez (2007).

15. Coincidimos, por tanto, con Sala (1995) y Pérez (2007) al otorgar escaso protagonismo al providencialismo en el desarrollo de la obra y al responsabilizar, en cambio, a la razón —o ausencia de esta— de los personajes que la protagonizan.

utilizará todo medio necesario para ello, incluso la violencia, si la mujer no se rinde a ellos: «No hay mas remedio al grave mal que siento: nada reparo, nada me acobarda,/ al tiempo solo acuso porque tarda./ La industria, el interès, ò la violencia/ me han de ayudar, no basta resistencia/ para mi intrepidez, y mi desnudo» (22).

Atentos a esta confesión se hallan Espurio y Mevio, sus consejeros, siendo el primero su ayo y su verdadero guía moral y el segundo un mero adulator, por lo que sus consejos se orientarán, respectivamente, a tratar de que entre en razón y a infundirle ánimos para que continúe con su propósito. Así, la respuesta del primero ante el desahogo de Tarquino es la siguiente: «què dices? Quien te priva del sentido?/ Què loco frenesi te ha poseido?» (23), ejemplificando a la perfección el tópico del que hablamos. Debido a la locura y enajenación señaladas por su ayo, intentará hacerle ver que no se trata de amor, sino de pasión, uno de los vicios que deben alejar de sí los monarcas y sus descendientes: «No es eso amor, es barbaro deseo,/ y el Principe magnanimo no debe/ dexar que indigna una passion le arrastre,/ èl debe dominar à todas ellas» (24). Los consejos de Mevio irán en una dirección bien distinta, ya que sugerirá a Tarquino satisfacer sus deseos ejerciendo el poder del que goza por su condición real. Así, lo animará a que abuse de su autoridad sobre Lucrecia, pues, según justifica, le está permitido por ser príncipe: «una frágil Muger desamparada/ ha de ser tu enemigo, y tu tropheo,/ no acometio alta empresa tu deseo./ Al Principe, Señor, licito es todo/ quanto gustare» (27).

Ante estos consejos, Espurio le menciona los peligros a los que se expone si continúa con sus perversas intenciones, en un vano intento de hacerle entrar en razón: «Considera el escandalo, Tarquino,/ que à Roma vas à dâr, què dirà Roma/ al vèr que sus Matronas mas honestas,/ mientras que sus Esposos en Campaña/ al peligro la amable vida esponen,/ no se vèn libres de sufrir la injuria/ de la barbaridad de tu luxuria?» (25). No desoye el príncipe a su fiel consejero en esta única ocasión, sino que a lo largo del relato intervendrá con distintos parlamentos que sirven de premonición y de aviso de la desgracia futura, ante los cuales no prestará la más mínima atención: «Tu perdicion, Tarquino, se avecina,/ [...] què males mi recelo te predice./ No olvidará, no olvidará el castigo/ debido à tu insolencia el alto Cielo,/ èl cuidará de sostener indemne/ la libertad, y la opinion Romana,/ destruyendo tu colera tyrana» (60).

Para cumplir su objetivo, Tarquino trata de que Claudia y Fulvia, doncellas de Lucrecia, le permitan verla en privado, justificando esta solicitud con supuestos asuntos urgentes de la patria. Ante la negativa de ambas, idea una estratagema que consiste en hacer creer a todos que él ha regresado a la guerra para que el resto de hombres y acompañantes del príncipe se ausenten del hogar de Lucrecia y poder llevar a cabo su plan. Cuando todos han marchado, el príncipe regresa a Roma y, alegando haber huido de un supuesto ataque del enemigo, pide cobijo a Triciptino, padre de Lucrecia, quien lo acoge con honores. El príncipe aprovecha la oscuridad de la noche para llegar a la alcoba de esta mujer y confesarle su deseo, ante el cual reacciona con absoluto rechazo y temor: «Ay misera de mi! Què horror Tarquino!/ Què dices? Ay Esposo Colatino!» (73). Tarquino trata de seducirla aludiendo al deseo que siente por ella y a su condición real, pero Lucrecia se mantiene fiel a su esposo, de ahí que, como hemos señalado, se la considere símbolo de castidad y prudencia: «No soy, Tarquino, digna yo de tanta,/ ni tan grande fortuna, tengo Esposo,/ y en èl tengo mi amor» (74).

Ante la negativa de Lucrecia, el príncipe usará su fuerza y su poder para satisfacer sus deseos sexuales, que le nublan el juicio al tratar de abusar de una matrona patricia: «Pues yo que soy Tarquino/ mostrarè mi poder: no los alhagos/ rinden tu ingrato pecho? El rendimiento/ fino desprecias? Trocarè en violento/ furor arrebatado el amor mio:/ costarte bien caro tu desvío,/ y al impetu, y rigor de mi violencia/ inutil has de vèr tu resistencia:/ gozarè à tu despecho tu hermosura,/ y no he de tardar mucho» (75). Después de confesar su intención de forzarla, Lucrecia trata de ocultarse e incluso amenaza con quitarse la vida con un puñal, pero Tarquino le cuenta

el plan que ha ideado para dejarla de adúltera si continúa con su negativa. Finalmente, Lucrecia termina cediendo para poder narrar posteriormente su desgracia y pedir venganza.

Cuando relata lo sucedido a sus familiares, obtiene de ellos el perdón, ya que, como reconoce su marido, Tarquino ha violado su cuerpo, según el tópico del *amor ferus*, pero no ha logrado penetrar en sus pensamientos y sentimientos, que se relacionarían con el *amor bonus*, ya que Lucrecia sigue estando unida espiritual y sentimentalmente a su marido: «El cuerpo te forzo, no el pensamiento;/ ni el espíritu heroyco: por contento/ me doy, y satisfecho con su muerte» (90). A pesar de ello, Lucrecia siente que su honor ha muerto, de ahí que considere necesario suicidarse para limpiar su reputación y poder servir de ejemplo en un futuro, como pretende Moratín que ocurra con la conducta femenina aristocrática: «Mas para que no cuente el tiempo cano,/ que hubo Muger que quiso infame vida/ mas que el honor, yo dexarè cumplida/ mi obligacion: sabrán quien fuè Lucrecia,/ sabrán en quanto el pundonor aprecia,/ y hallarán con mi muerte dolorosa/ de virtud casta, y de valor heroico/ en las doctas historias verdaderas/exemplo las Matronas venideras» (89).

El tópico del *furor amoris* —«Amor es ciego./ Es loco, no repara. Es temerario» (79), como ejemplifica Tarquino a lo largo de la historia— aparece en *Lucrecia* íntimamente ligado al conocido como *ignis amoris* o *flamma amoris* —«fuego de amor»—, ya que este sentimiento se representa en numerosas ocasiones como un fuego interior abrasador que provoca una pasión ardiente en el sujeto que lo siente y que anula toda razón. Son varias las ocasiones en que encontramos estas referencias en el relato, siempre para ilustrar el deseo del príncipe: de «fuego exalaban los impuros ojos» (56) habla Fulvia cuando cuenta a Claudia las intenciones perversas de Tarquino. De un modo similar utiliza la protagonista este tópico cuando el príncipe le revela la causa de su vuelta a Roma «[...] alguna Dama/ en tu pecho encendio de amor la llama» (70), a lo que añade «No retardes/ en descubrir el fuego en que te ardes» (73), cuando este va a revelar el nombre de la mujer que le ha nublado el juicio.

Finalmente, estos tópicos se complementan con el de los *signa amoris* —«síntomas del amor»—, que consiste en describir los trastornos tanto físicos como anímicos producidos por el amor apasionado. Como no podía ser de otro modo, es Tarquino el personaje que ejemplifica estos efectos cuando habla con Lucrecia sobre sus sentimientos por ella: «[...] mi turbado alienato, mi fiel llanto,/ mi alterado semblante, mi voz flaca,/ mi tremulo mover, mi cobardia,/ mas no te han dicho, que lo que podia/ mi lengua ponderar? [...]» (72). Este estado de enajenación en que se encuentra le llevará a la perdición y causará el tiranicidio con que concluye la obra para vengar el honor de Lucrecia y, de manera simbólica, de Roma, y conseguir, así, la libertad, como explicaremos a continuación.

3. COMPONENTE IDEOLÓGICO Y POLÍTICO

Pese a que, como hemos apuntado, en esta obra la política no adquiere tanta relevancia como en otras *Lucrecias*¹⁶, es conveniente analizar su papel en nuestra tragedia, así como el de la ideología que subyace, con el objetivo de desentrañar el mensaje que presumiblemente quiso transmitir su autor. Los dos asuntos que dan título a este epígrafe aparecen claramente vinculados con la trama amorosa principal, ya que la pasión de la que hemos hablado en el apartado anterior será la causante del caos político que justificará el cambio de régimen en la sociedad romana.

16. Algunas versiones francesas como *Lucrèce* (1638) de Pierre du Ryer y *Lucrèce ou Rome libre* (1792) de Antoine-Vincent Arnault poseen una gran carga ideológica y política. Si se desea ampliar los datos sobre estas dos obras, véase el análisis de Rivoire (1950), Gaines y Gethner (1994), Bruyer y Vanacker (2007) y Cebrián (2021).

Por su parte, el componente ideológico está directamente relacionado con la finalidad moral de la tragedia, de acuerdo con los principios ilustrados de la época que otorgan al arte la misión de enseñar deleitando —*docere et delectare*— para contribuir a la construcción de una sociedad perfecta —utopía ilustrada—. Estas enseñanzas se transmiten acudiendo al pasado histórico con el objetivo de buscar lecciones aprovechables para el presente a través de la corrección de vicios morales¹⁷. Flores (1763) duda del acierto en la elección del tema según el propósito de adoctrinar moralmente, ya que, según considera, el suicidio de Lucrecia no está justificado ni se concibe como admirable desde un punto de vista cristiano¹⁸, como ya lo había expuesto San Agustín¹⁹. Críticos como Gies opinan algo similar sobre el desenlace, aunque desde puntos de vista algo distintos, ya que, según este, la protagonista no estaba obligada a acabar con su vida, de ahí que afirme que «we find her more stupid than trapped in an inexorable web of tragic circumstances» (1979: 133). Sea como fuere, posiblemente la inclusión del suicidio en nuestro autor se deba al deseo de igualarse o medirse con la tragedia francesa.

Para introducir el componente ideológico en su relato, Moratín se sirve de la técnica del contraste. Así, defiende una postura y ataca otra con un objetivo claramente moralizador, que consiste en exaltar determinadas virtudes y reprender los vicios que la sociedad ha de evitar (Narciso, 2002). Por este motivo, los personajes de la tragedia, según los presupuestos ilustrados, poseen un fuerte componente simbólico, según la intención de que el espectador se identifique o no con ellos, lo cual lleva, a su vez, a un claro maniqueísmo, de ahí que resulte evidente la oposición entre las características positivas de unos —Lucrecia, Bruto, Espurio, etc.— y las negativas de otros —Tarquino, Mevio, etc.—.

Si oponemos la caracterización de los dos protagonistas, Tarquino representaría el comportamiento vicioso frente al virtuoso de Lucrecia, de ahí que el príncipe se relacione con la promiscuidad frente a la fidelidad de la mujer. En esta misma línea, el protagonista se ve dominado por una pasión deshonestas, por lo que procede alegando y ejerciendo un abuso de poder, frente a la virtud constante de dicha mujer, que trata de imponer su honradez. En palabras de Rull (1987: 130), «Tarquino es la acción, frente a la pasividad de Lucrecia, que no obstante es acción heroica, frente a la pasividad moral de Tarquino incapaz de dominar su pasión»,

Expuesta esta línea, Lucrecia representaría la virtud, la castidad y la constancia, ya que permanece fiel a su esposo, de ahí que encarne el ideal de mujer casada, poco común en la España de la segunda mitad del siglo XVIII con la práctica de actividades como el cortejo²⁰. En consecuencia, algunas descripciones que introduce Moratín de ella son «[...] una Matrona/ del amor conyugal exemplo casto» (32) y «fiel Matrona» (92), que se tornan en los calificativos «desdichada» (86), «misera» (86) e «infeliz» (86), atribuidos a sí misma cuando es violada. A Tarquino, por el contrario, se le tilda de «sobervio» (42), «infame» (87), «barbaro» (87), «vil» (90), «alevoso» (97), «cruel» (97), «lascivo» (98) y «tirano» (42, 60, 82, 89, 92, 95 y 98), ya que encarna el vicio, contrario a la conducta ejemplar que debe guiar el proceder del príncipe, que en teoría ha de saber moderar sus pasiones. Según Tietz (1989), en la obra se vislumbra un intento de disculpar a Sexto Tarquino al justificar su comportamiento no como el de un verdugo,

17. Andioc (1987), Tietz (1989), Sala (1995 y 2007) y Pérez (2007) son algunos de los críticos que han señalado esta intención moralizadora en la obra que analizamos de Moratín.

18. Como señala Cebrián (2021: 563), «el teólogo sostiene que Lucrecia no debería haberse suicidado ya que su alma era inocente y plantea la hipótesis de que si ella se suicida es con el objetivo de expiar el posible placer experimentado en el momento de la violación»,

19. Velásquez (1998).

20. Esta idea ha sido señalada anteriormente por investigadores como Andioc (1987) y Sala (1995). Si se desea ampliar la información sobre dicha práctica en el siglo XVIII para tener una idea de cuán necesario era difundir el ideal que representa la romana Lucrecia, según la opinión de moralistas, consúltese Martín Gaité (1972).

sino como el de una víctima enamorada en algunas ocasiones; al contar con Mevio como consejero, sobre quien recae el peso de guiar su comportamiento, y al reconocer su propia culpa en el desenlace, pues se muestra incluso dispuesto a aceptar la muerte expiatoria.

Otro personaje con un papel más o menos secundario, pero igualmente relevante, es Colatino, que se caracteriza por la rectitud moral, el patriotismo y el sentido de justicia, lo cual lo relaciona con Bruto, ya que se les presenta como guerreros que persiguen la libertad y que son capaces de sentenciar y juzgar a aquellos que no han obrado correctamente. Su figura es la que proporciona mayores dimensiones sociopolíticas y patrióticas, sobre todo en el desenlace, de ahí que encarne la nueva mentalidad y, en cierto modo, un pensamiento cercano al ilustrado en lo relativo a la razón y la justicia. No obstante, sus discursos no alcanzan el tono tan violento y crítico hacia la monarquía presente en las versiones francesas. Lo que sí que es significativo es que Bruto sea el personaje que cierre la tragedia del dramaturgo español con las siguientes palabras: «Vamonos, pues, y de la infame raza/ no quede al mundo grande, ni pequeño,/ y antes que las Exequias de Lucrecia/ se celebren con regio fausto, y pompa,/ no quede gota de malvada sangre,/ que no se vierta con furor violento,/ porque sirva à los siglos de escarmiento» (98-99).

La mayoría de la crítica ha señalado tradicionalmente un fin más moral que político en la obra, ya que la trama se reduce a una problemática privada que, solo en el desenlace, parece vincularse con el aspecto público. La habitual discusión político-revolucionaria²¹, se sustituye por un debate psicológico y moral, de ahí que Sala (1995: 298) afirme que «se diluye bastante la crítica al absolutismo», Sin embargo, no por ello es un aspecto completamente desatendido por Moratín, pues la lujuria y la tiranía del monarca provocarán la reacción de algunos patricios, que, justificando su doble faceta de violador y tirano, lo acabarán matando.

La muerte de Lucrecia, que acontece como consecuencia de la violación del príncipe, tiene una doble función en la obra: por un lado, es instrumentalizada como medida para derrocar la monarquía, ya que, según explica Pérez (2001: 132), su suicidio «es el precio que la sociedad paga por liberarse del tirano, que se quiere un bien superior al de la vida individual», mientras que por otro pretende servir de ejemplo de conducta femenina para la aristocracia, de acuerdo con los atributos ya mencionados. A su vez, esta mujer funciona como alegoría de la patria, ya que su violación simboliza la de los derechos del hombre (Sala, 1995) y la de la propia Roma (Gies, 1979), motivo por el cual su muerte actuó como detonante para denunciar la tiranía y legitimó la instauración de la república, como se observa, aunque brevemente, al final de la obra con el tiranicidio.

Los peligros en los que puede desembocar la monarquía son introducidos por Moratín, en parte, mediante la figura de Espurio, pues será el encargado de tratar de hacerle ver al príncipe la inconveniencia de que su gobierno se torne en tiranía, ya que puede ocasionar una rebelión: «què males mi recelo te predice./ No olvidará, no olvidará el castigo/ debido à tu insolencia el alto Cielo./ èl cuidará de sostener indemne/ la libertad, y la opinion Romana,/ destruyendo tu colera tyrana» (60). Además, el autor incide, a partir de este personaje, en la necesidad de rodearse de consejeros leales y sinceros, al servicio de la patria, a la vez que vitupera a los aduladores. En este sentido, conviene recordar que la idea de buen consejero es crucial en la monarquía absoluta, ya que representa la capacidad del monarca de elegir servidores y asesores que desempeñen su función de manera óptima para el buen funcionamiento del país. Por tanto, de acuerdo con Tietz (1989), no se trata de una obra antimonárquica que opte por la república, sino que se realiza una crítica a la tiranía desde el respeto por la figura del rey y el sistema de gobierno vigente en el siglo XVIII en España. Aunque no se duda de la forma monárquica, sí

21. Piénsese, por ejemplo, en la *Lucrecia*, de Joan Ramis i Ramis, o en *Lucrece ou Rome libre* (1792), de Antoine Vincent Arnault, cuyo título permite deducir la relevancia que adquiere el componente político en ella.

se apunta a un replanteamiento de las características que esta debe tener. Al hablar sobre la corriente dramática neoclásica en que se inscribe nuestra tragedia, Pérez (2001) explica que estas obras no cuestionan la institución *per se*, a la cual le tienen respeto, sino que reflexionan sobre sus características y sus posibles deslices hacia la tiranía como advertencia sobre los rasgos que ha de tener o, por el contrario, evitar.

En este sentido, Pérez (2001: 131) ha señalado la presencia de una crítica a la figura del tirano, pues, según defiende, «he ahí hacia donde se desliza el monarca que se convierte en tirano: a poner el gusto y placer personal —o el capricho— por encima del bien público y, más en concreto, por encima del bienestar de los vasallos, y a utilizar la fuerza del poder para llevar a cabo la satisfacción de ese gusto, mezclando las esferas pública y privada e infringiendo los principios que deben regular su conducta en los dos ámbitos», pues Tarquino falla tanto en la dimensión privada, con su comportamiento denigrante hacia Lucrecia, como en la dimensión pública, traicionando la seguridad y confianza de la ciudadanía romana. En relación con otras versiones de *Lucrecia*, en la de Moratín no aparece el padre de Sexto, el último rey de Roma —Tarquino el Soberbio—, cuya ausencia es remarcable en la medida en que el autor intenta concentrar los vicios de la monarquía, ya señalados, únicamente en Sexto Tarquino.

Asimismo, según Narciso (2002), se deja entrever un conflicto político entre la nobleza de sangre y la nobleza de estirpe, que no es desarrollado ampliamente a lo largo de los versos, sino que aparece simplemente sugerido en ciertos parlamentos y actuaciones. Asimismo, se apunta a cuestiones de diferencia de clases entre los patricios y los plebeyos, sobre todo en lo relacionado con la rectitud moral. El teatro de época neoclásica al que pertenece *Lucrecia* trató de regenerar y racionalizar la sociedad estamental española, pero sin intención de subvertirla y de cuestionar el papel de las clases privilegiadas, que también debían intervenir para convertir a España en una nación honorable y virtuosa.

4. CONCLUSIONES

En *Lucrecia* se observa la convivencia de tres asuntos fundamentales —patria, honor y amor—, la cual se da a partir de la confluencia del tema histórico romano que recoge el episodio de la violación de Lucrecia, el relato del consiguiente suicidio expiatorio de la protagonista para servir como ejemplo y las consecuencias de la desobediencia de Tarquino para con sus deberes como príncipe, que causarán el fin de la monarquía y el inicio de la república romana. De estos tres asuntos, el que parece cobrar más importancia en la tragedia que hemos analizado es el último, el amor, ya que la trama gira en torno a la pasión que siente Tarquino por la esposa de Colatino, lo cual supondrá su perdición.

El ejemplo de locura de amor que representa el vicio del heredero es extrapolable a la sociedad del siglo XVIII desde el momento en que se deja corromper y llevar por sus sentimientos deshonestos —*furor amoris*—, frente al racionalismo que intenta imponer su fiel consejero y que defiende, a su vez, la Ilustración. Así, el fin utilitario de la obra queda justificado al situar como personaje principal a un gobernante nefasto, cuyos defectos quedan resaltados. Se trata, en definitiva, de un contraejemplo de comportamiento político y moral, ya que el príncipe especialmente ha de huir de las pasiones —lujuria, en este caso— y potenciar las virtudes.

Frente a esto, Tarquino, como se ha explicado, prioriza el placer personal o capricho por encima del bien público, de ahí que hierre tanto en la dimensión privada, violando a Lucrecia, como en la pública, traicionando a todo un pueblo. Pese a la crítica que se introduce al mal gobierno, no se trata, como se ha explicado, de una obra antimonárquica, ya que en la época era la única forma de gobierno que se contemplaba, sino que simplemente se advierten de los peligros en los que puede degenerar la corrupción moral. El tiranicidio queda justificado como

medio para restablecer el orden político, ético y social roto debido al abuso de poder ejercido por el príncipe, convertido ya en tirano, extremo al que la sociedad dieciochesca no debe llegar.

5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andioc, R. (1987). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (2.^a ed.). Castalia.
- Bruyer, T. y Vanacker, J. (2007). «Che dire di te, Lucrezia?: parodies italiennes et françaises du mythe de Lucrèce a la Renaissance et à l'âge baroque», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 69(2), pp. 327-350.
- Caso González, José Miguel (1980). «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de literatura*, 42(84), pp. 5-18.
- Cañas Murillo, J. (1999). «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25(1), pp. 115-131.
- Cañas Murillo, J. (2015). «Pedro Calderón de la Barca en la polémica sobre Du Perron del siglo XVIII: Nasarre, Montiano, García de la Huerta», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 21, pp. 141-162.
- Cebrián Flores, J. A. (2021). «Lucrecia en la Bastilla», en S. Flores Borjabad y R. Pérez Cabaña (eds.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción* (pp. 562-578). Dykinson, S.L.
- Checa Beltrán, J. (2012). «La preceptiva dramática», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 59-78). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Fernández Cabezón, R. (2012). «La tragedia neoclásica española», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII: homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 95-110). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Fernández de Moratín, L. (1821). «Vida del autor», en N. Fernández de Moratín, *Obras póstumas* (pp. I-LIV). Imprenta de la Viuda de Roca.
- Fernández de Moratín, N. (1763). *Lucrecia*. Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad.
- Fernández de Moratín, N. (1996). *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (D. T. Gies y M. Á. Lama, eds.). Castalia.
- Fernández Díaz, Roberto (2012). «Absolutismo borbónico y teatro en la España del setecientos», en J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII* (pp. 45-57). Edicions de la Universitat de Lleida.
- Flores y La Barrera, J. M. de (1763). «Reseña de Lucrecia», *Aduana crítica*, 2(12), 99-128.
- Gaines, J. F. y Gethner, P. (1994). «Introducción», en P. Du Ryer, *Lucrece* (pp. 1-6). Librairie Droz.
- Pérez Magallón, J. (2007). «Introducción», en N. Fernández de Moratín, *Teatro completo* (pp. 9-116). Cátedra.
- Gies, D. T. (1979). *Nicolás Fernández de Moratín*. Twayne Publishers.
- Gies, D. T. y Lama, M. Á. (1996). «Edición, introducción y notas», en N. Fernández de Moratín, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras* (pp. 9-219). Castalia.
- Glendinning, N. (2012). *Historia de la literatura española 4. El siglo XVIII* (F. Rico, dir.). Ariel.
- Luzán, I. de (1737). *La poética, ó Reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Francisco Revilla.
- MacCurdy, R. R. (1974). «On the uses of the rape of Lucrecia», en J. M. Sola-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani (eds.), *Estudios literarios de hispanitas nortamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario* (pp. 297-308). Ediciones Hispam.

- Martín Gaité, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid. Siglo XXI de España Editores.
- Martín Puente, C. (2010). «La historia de Lucrecia en prosa y en verso», en J. Luque Moreno, M. D. Rincón González e I. Velázquez (coords.), *Dvlces camenae: poética y poesía latinas* (pp. 1359-1370). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Narciso García-Plata, R. (2002). «Nueva aproximación al estudio del recurso del contraste en la tragedia neoclásica: los personajes», *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, 327-343.
- Pérez Magallón, J. (2001). *El teatro neoclásico*. Ediciones del Laberinto.
- Pérez Magallón, J. (2007). «Introducción», en N. Fernández de Moratín, *Teatro completo* (pp. 9-116). Cátedra.
- Rivoire, J. A. (1950). *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*. Éditions Gilbert.
- Rodrigo Mancho, R. (2005). «La derrota de los pedantes (1789) de Leandro Fernández de Moratín y la difusión del neoclasicismo en España», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 10, 185-202.
- Rull Fernández, E. (1987). «Lucrecia, tragedia de Nicolás Fernández de Moratín», en *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)* (pp. 127-134). Taurus.
- Sala Valldaura, J. M. (1995). «Lucrecia, la primera tragedia de Nicolás Fernández de Moratín», en VV.AA., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González* (pp. 295-306), vol. 2. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- Sala Valldaura, J. M. (2007). «Entre la historia y la poesía: las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín», en N. Fernández de Moratín, *Tragedias* (pp. 7-154). Crítica
- Saz Sánchez, A. del (1956). «La tragedia y la comedia neoclásicas», en G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas* (pp. 109-165), IV, 1ª parte. Editorial Vergara.
- Tietz, M. (1989). «La figura de Lucrecia la romana vista por la Ilustración alemana y española», en F. Niewöhner y M. R. Mate Rupérez (coords.), *La ilustración en España y Alemania* (pp. 71-94). Anthropos.
- Torre Oliva, C. de la (2017). «The Rape of Lucretia: de heroína clásica a contralto contemporánea», *Revista ITÁLICA*, 2(3), pp. 45-62.
- Velásquez, Óscar (1998). «Un caso de conciencia: Lucrecia y las vírgenes cristianas en la *Ciudad de Dios*, de San Agustín», *Teología y Vida*, 39, pp. 288-294.