

Sobre conquistas y deseos: la figura de Lucrecia en *La Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo

On Conquests and Desires: The Figure of Lucretia in La Mandragola by Niccolò Machiavelli

Eugenia Mattei
Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN En el presente artículo se busca analizar *La mandrágora*, obra de teatro escrita por Nicolás Maquiavelo, y en particular el personaje de Lucrecia, protagonista femenina de la obra. Intentaremos demostrar que *La mandrágora* excede su registro literario y posee una potencia teórica-política en la cual es preciso indagar. Para ello, en un primer lugar restituiremos las referencias textuales a Lucrecia y analizaremos qué nos está diciendo Maquiavelo en torno a ella. En segundo lugar, nos abocaremos de modo breve a la leyenda romana sobre Lucrecia de Tito Livio a los efectos de poder iluminar la singularidad de la Lucrecia maquiaveliana. Por último, esbozaremos las conclusiones.

PALABRAS CLAVE pasiones; engaño; teoría política; apariencia.

ABSTRACT *The aim of this article is to analyze La Mandragola di Niccolò Machiavelli and in particular the character of Lucretia, the female protagonist of the play. We will try to demonstrate that Machiavelli's Mandragola exceeds the literary record and contains its own theoretical-political potential. For this purpose, we will first restore the textual mentions of Lucretia and analyze what Machiavelli says about her. Secondly, we will briefly focus on the Roman legend of Lucretia, as it appears in Tito Livio's account in order to illuminate the uniqueness of the Machiavellian Lucretia. Finally, we will outline the conclusions.*

KEY WORDS *Passions; Deceit; Political Theory; Appearance.*

RECIBIDO *RECEIVED* 15/11/2019

APROBADO *APPROVED* 19/6/2020

PUBLICADO *PUBLISHED* 15/7/2020

NOTA DE LA AUTORA

Eugenia Mattei, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Este artículo fue parte de mi investigación posdoctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Una parte de este artículo fue escrito en mi estancia de investigación en la Universidad de Sevilla en el año 2017.

Agradezco la lúcida lectura que realizó un revisor anónimo a este artículo y los comentarios de Lucía Pinto, Antonio Hermosa Andújar y de los miembros del Seminario de Filosofía de la Universidad de Sevilla a versiones preliminares de este trabajo. Asimismo, agradezco la colaboración de Ignacio Mancini del Centro de Documentación e Información del Instituto de Investigaciones “Gino Germani en la búsqueda bibliográfica. Las conversaciones que mantengo con Fernanda Alarcón y Javier Zoro sobre *La Mandrágora* desde hace varios años fueron fuente de inspiración para varios ejes desarrollados en este artículo.

Correo electrónico: e.mattei@conicet.gov.ar

Dirección postal: J. E. Uriburu 950, 6to piso, Of. 1. Ciudad de Buenos Aires (1114), Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5158-7161>

A lo largo de su vida, Nicolás Maquiavelo escribió no solo textos políticos, sino también poemas, sonetos, biografías noveladas y una obra de teatro, *La mandrágora*. Es algo cierto que *El príncipe* ha sido una de sus obras más conocidas y ha ocluido, en gran parte, otros textos de su autoría. Al interior de su obra, lo mismo ocurre con el tratamiento que el autor italiano realiza de diferentes personajes históricos y mitológicos. César Borgia y Moisés, por ejemplo, tuvieron un mayor tratamiento por parte de la literatura especializada que Castruccio Castracani a quien Maquiavelo le dedica un importante opúsculo.

En este sentido, *La mandrágora* no es el texto más célebre de Maquiavelo. Sin embargo, durante la vida del escritor florentino, la obra tuvo un relativo éxito. En 1518 fue representada por la Compañía de la Cuchara [*Compania della Cazzuola*] con una puesta en escena realizada por Andrea del Sarto y Bastiano da Gallo para la boda de Lorenzo II de Medici, duque de Urbino, con Madeleine con de la Tour d'Auvergne.¹ Escrita en su desierto político, esta pieza teatral de Maquiavelo pone en acto cómo habitan y se entrelazan lo trágico y lo cómico en su pensamiento. En este sentido, concordamos con Fabio Frosini (2001, pp. 23-24) en que lo notable y lo tribal, lo trágico y lo cómico no pueden medirse en modo abstracto.

Este artículo parte de la impresión de que hay una potencia de *La mandrágora* que excede su registro literario y sobre la que es necesario arrojar luz. Por un lado, porque no puede ser encasillada como un ejemplo de la *Commedia del Arte*.² Por el otro, porque también en ella, como en *El príncipe* o en los *Discursos sobre la década de Tito Livio*, Maquiavelo escribe de manera alusiva, esto es, sus conceptualizaciones aluden a problemas más generales sin nombrarlo de manera expresa. Esto se evidencia en la protagonista de la comedia pues en Lucrecia se condensan diferentes interrogantes que nos interesa indagar, a saber: ¿qué ejes teórico-políticos se hallan en una obra más literaria? ¿qué nos quiere mostrar Maquiavelo a través de la presencia de Lucrecia?

1 No obstante, como señala Francesco Bausi (2005) la única fecha segura sigue siendo el año 1519 porque en ese año es cuando aparece la copia de la comedia en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia.

2 La historia de la comedia florentina, según Guido Bonino, se divide en tres etapas: la primera, desde el origen de la república hasta la llegada de Alejandro de Médicis (1512-1527); la segunda desde 1530 hasta la mitad de 1540; la tercera, desde esos años hasta el fallecimiento de Cósimo de Medici en 1574. Asimismo, para Francesco De Sactis (2013) hay dos tipos de comedia: 1) la comedia de enredo, así llamada por el interés que nace de los desarrollos de la acción donde se busca la complejidad de los sucesos y hay intrigas; 2) la comedia de carácter, llamada así porque la acción es el medio para mostrar un carácter, es decir, comedias más pequeñas con acciones epopéyicas. *La Mandrágora* de Maquiavelo tiene estas dos propiedades.

Asimismo, el presente artículo se asienta bajo la ya clásica afirmación de la crítica maquiaveliana: *La mandrágora* como obra posee una potencia teórica política que excede a su registro literario. Es decir, en esta comedia Maquiavelo restituye un eje que se halla de modo transversal en sus textos más políticos (como *El príncipe* y los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*): las pasiones y los deseos en el modo de pensar los vínculos. En este sentido, la hipótesis de trabajo que proponemos desarrollar es la siguiente: en los usos que hace Maquiavelo de Lucrecia se hallan algunas claves para entender el tema de las apariencias, las pasiones y los deseos en la conformación de la dinámica vincular. El trabajo de Ronald L. Martínez (1988) fue fuente de inspiración para este artículo por la centralidad que el autor le otorga a Lucrecia en su análisis y por la tensión que observa entre la Lucrecia romana y la florentina. Sin embargo, nos distanciamos en aquella deriva que termina emparentando a Lucrecia con la naturaleza y la fortuna (Martínez, 1988, p.40). En nuestra lectura, Lucrecia no es un mero recipiente donde cada personaje estampa sobre ella su accionar o busca dominar. Lucrecia es un agente activo que se configura, al igual que otros personajes, a través del circuito pasional que habita en la dinámica vincular.

Aunque no participe en muchos diálogos, Lucrecia es el personaje principal de la obra. A través de ella se entretajan las acciones de los demás personajes: Calímaco quiere conquistarla; Ligurio es el operador del plan de conquista; Sostrata trata de convencer a su hija para que primero acceda a tomar la poción de la mandrágora y, posteriormente, para que tenga relaciones sexuales con un hombre desconocido; Nicias, el marido, quiere tener un hijo con Lucrecia; y el fraile es quien finalmente logra convencerla de acceder al plan.

El personaje de Lucrecia en *La Mandrágora* ha capturado la atención dentro del campo de estudios especializados, en el cual se puede restituir tres tipos de lecturas. Primero, se encuentran aquellas aproximaciones que ven en la figura de Lucrecia la referencia alusiva de Maquiavelo a la fortuna del capítulo 25 de *El príncipe* (Ferroni, 1972; Behuniak-Long, 1989; Martínez, 1981, 2010). Segundo, se hallan aquellas interpretaciones que caracterizan a Lucrecia ocluida en los otros protagonistas de la obra, especialmente Calímaco y Ligurio (Paolucci, 1980; Sumberg, 1961; Tylus, 2000 Bausi, 2018; Lettieri, 2019).³ Ambas lecturas terminan dejando a Lucrecia en un lugar marginal, sin poder captar la capacidad creativa que tiene en el relato. Por último, se

³ El texto de Francesco Bausi es bastante significativo porque se centra en la figura de Nicias, mostrándolo como el personaje más complejo de la obra. De hecho, las pocas referencias al tratamiento de Lucrecia están relacionadas con la sociedad florentina de su tiempo y con la figura de Nicias. Agradezco al evaluador/evaluadora de este artículo por recomendarme las lecturas de Bausi y Lettieri sobre el tema que son sumamente inspiradoras.

encuentran los estudios que tratan de evidenciar la oscilación y la ambigüedad que habitan en la construcción de Lucrecia (Russo, 1975; Frosini, 2010; Pitkin 1999; Raimondi, 1988). A pesar de las diferencias que habitan entre estos autores, estos últimos estudios se destacan por dar cuenta de las ambigüedades de la figura de Lucrecia, en las cuales este artículo pretende avanzar.

Esta restitución de modo sucinta nos brinda una constelación de autores y autoras para abordar y enmarcar nuestra investigación en torno a la figura de Lucrecia. Es más, valiéndonos de estos estudios podemos afirmar que existen dos momentos en la construcción del personaje: uno de pasividad (la manipulación y conquista de Lucrecia) y otro más activo (especialmente en el final de la obra cuando Lucrecia parece engañar a su marido). No obstante, nuestro desafío se halla en poder echar luz respecto de cómo se articulan ambos momentos. Al estar más próximos de la tercera aproximación, nos interesa captar con mayor profundidad qué hay de activo en la supuesta pasividad que habita en Lucrecia.

El artículo está organizado de la siguiente manera: en primer lugar, restituiremos las referencias textuales a Lucrecia y analizaremos qué nos está diciendo Maquiavelo en torno a ella. En segundo lugar, nos abocaremos de modo breve la leyenda que Tito Livio escribió sobre la Lucrecia romana a los efectos de poder iluminar la singularidad de la Lucrecia maquiaveliana. Por último, esbozaremos las conclusiones.

La Lucrecia maquiaveliana

La mandrágora, escrita en prosa, está compuesta por un prólogo y cinco actos. Cabe destacar que Maquiavelo agrega cinco canciones a la comedia para las representaciones carnavalescas de 1526 organizadas por el presidente de la Romaña por mandato del papa Clemente VII, Francesco Guicciardini. Estas canciones fueron interpretadas por la amante de Maquiavelo, Bárbara Salutati. En un primer momento la obra fue bautizada como *Comedia di Callimaco et Lucretia* para luego tomar el nombre de una planta medicinal que era utilizada por los herboristas medievales, que veían en la raíz del vegetal una semejanza con la anatomía masculina.⁴

A diferencia de otros textos de Maquiavelo, en esta pieza teatral no se hará referencia, por lo menos de manera explícita, a principados, repúblicas o a líderes mitológicos. En un primer acercamiento a la obra solo se encuentran los personajes que se enlazan en un conflicto amoroso. Pero si leemos con

⁴ Fabio Frosini (2010, p. 20) recuerda que en el frontispicio del *editio princeps* de la *Mandrágora* que probablemente salió impresa entre 1518 y 1520 se encuentra el centauro Chirone.

mayor atención, esta primera intuición es matizada: alrededor de la presencia de Lucrecia se hallan algunos interrogantes que merecen ser iluminados respecto de cómo piensa Maquiavelo los vínculos políticos.

La comedia comienza con un prólogo. En él se solicita *la captatio benevolentia* y el silencio del público. Casi seguidamente, se describe la escena del espacio teatral, Florencia, y las características de los protagonistas: se comienza con Nicias, el marido de Lucrecia, luego con el fraile, Timoteo. Posteriormente, se hace referencia a Calímaco Guadagno como un joven recién llegado de París que posee el placer de “alegría y del honor.” Una vez que termina la escueta descripción del protagonista masculino, aparece la primera referencia a Lucrecia:

Una joven sagaz [*Una giovane accorta*]
 Fue muy amada por él [Calímaco Guadagno] [*fu da lui molto amata*]
 Y por esto,
 Como escucharés,
 Fue engañada [*e per questo ingannata*]
 y querría, que vosotras fueras engañadas como ella.
 La fábula se llama “Mandrágora”: el motivo, como
 imagino
 lo veréis representarla.
 Su autor no tiene gran fama [di molta fama];
 más si vosotros no reís,
 él estará contento de pagaros el vino.
 (Maquiavelo, 1524/2010, Prólogo).⁵

En este retrato, Maquiavelo adelanta que uno de los personajes femeninos de esta historia es una mujer sagaz. En la obra solo hay dos personajes mujeres: Lucrecia y su madre, Sostrata, los demás son cinco varones (Calímaco, el fraile, Nicias, el sirviente, Siro y Ligurio). Solo una de ellas (Lucrecia) es amada por alguien (Calímaco). Entonces, ya tenemos la principal característica de Lucrecia: *sagaz* (*accorta*). Sin embargo, casi inmediatamente, Maquiavelo afirma que Lucrecia fue engañada y quería, apelando al uso de la segunda persona del plural —ya sean lectoras o espectadoras de la obra— que las demás mujeres sean engañadas como ellas. Esta primera caracterización llama la atención: Lucrecia es perspicaz pero también resulta ser engañada. Y lo que es peor, desea que las demás mujeres sean engañadas como ella.

⁵ Utilizaremos la traducción de Nora Sforza de la editorial Colihue (Maquiavelo, 2010) y la edición italiana al cuidado de Corrado Vivanti (Machiavelli, 2005).

Al final de la cita que resaltamos, Maquiavelo dice que el autor —o sea, él— no tiene gran fama. Es cierto que adquirirá su reputación en los posteriores siglos ya sea como el representante maligno del maquiavelismo o como la salvaguarda de la tradición republicana. Sea lo que sea, este modo auto alusivo está también presente en los prólogos de otras obras más conocidas.⁶

Luego, en los dos primeros actos de *La mandrágora*, la referencia a Lucrecia solo aparece en la boca de otros personajes, ya sea de manera explícita o no. Maquiavelo no le adjudica ninguna línea más a ella. Habrá que llegar al tercer acto para poder encontrar la voz de la joven.

Es así como Lucrecia no posee muchas líneas en la obra. Sin embargo, consideramos que su protagonismo es evidente en tanto a través de ella se articulan las tres acciones más importantes de la obra. Primero, Calímaco quiere conquistar a Lucrecia; segundo, Nicias quiere tener un hijo con ella; tercero, los actores de la obra (marido, madre y fraile) buscan persuadirla para que, por un lado, tome la poción de mandrágora y, por otro, tenga relaciones sexuales con un extraño.

La primera escena de la obra se inaugura con las presencias de Calímaco —el joven enamorado que estuvo diez años viviendo en Francia y retorna a Florencia— y de Siro, el sirviente del joven. En dicha escena, Calímaco recuerda una conversación que mantuvo con Camilo Calfucci acerca de quiénes son las mujeres más bellas. Camilo le había dicho: “que aunque todas las mujeres italianas fueran monstruos una pariente suya hubiera podido salvar el honor de todas” (Maquiavelo, 2010, I. i). Esa pariente era Lucrecia, esposa de *Messer* Nicias y Camilo dedicó tantos elogios acerca de su belleza que hizo “despertar” el deseo de verla. Un diálogo entre varones fue suficiente para que Calímaco se enamore y abandone su vida apacible:

Y por esto, como sabes, vivía muy tranquilo ayudando a todos, ingeniándome para no ofender a nadie: de modo que parece ser apreciado por los burgueses, los gentilhombres, el extranjero, el ciudadano, el pobre y el rico.... Pero, pareciéndole a la *fortuna* que

6 Hacemos referencia a *El príncipe* y a los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. En el primer texto, Maquiavelo parece autorizarse a sí mismo a hablar en representación del pueblo y afirma que tratará de no sonar presuntuoso, a pesar de ser un hombre de baja e ínfima condición que se atreve a discutir temas de gobierno de los príncipes. Los *Discursos* comienzan con la dedicatoria a sus amigos: “*Perchè in quello i ho espresso quanto io so e quanto io ho imparato per una lunga practica e continua lezione, delle cose del monde* [Porque en él he manifestado todo cuanto sé y cuanto me han enseñado una larga práctica y la continua lección de las cosas del mundo].” Pero, a continuación, anuncia que estos amigos lo han forzado a escribir, tarea que por sí mismo nunca hubiera emprendido (Machiavelli, 1971, p. 75)

yo gozaba mucho de mis días, hizo que llegará a Paris un tal Camilo Calfucci. (Maquiavelo, 1524/2010, I.i, énfasis propio).

Como es bien conocido en la literatura de Maquiavelo, la fortuna interviene en los asuntos humanos privados o públicos. La fortuna aparece de modo disruptivo para desordenar y armar posteriormente el escenario de otro modo. En el caso del texto que estamos estudiando, la fortuna lleva a Calímaco a un nuevo mundo de riesgos. Camilo Calfucci termina siendo el agente provocador de la fortuna pues decide salir de su espacio familiar para ir hacia lo desconocido, hacia la búsqueda de Lucrecia. Y así fue: se encontró que la fama de la joven era mucho mayor, quitándole la paz interior. Y seguidamente, afirma que:

Te lo diré. En primer lugar, me es hostil la naturaleza de ella, que es honestísima y en todo ajena a las cosas del amor [*onestissima e al tutto aliena dalle cose d'amore*]; el tener el marido riquísimo, que en todo se deja gobernar por ella [*che al tutto si lascia governare da lei*], y, si no es joven, no es del todo viejo como aparece [...] (Maquiavelo, 1524/2010, I.i).

De esta caracterización se observa el modo en el cual se construye la fama de Lucrecia en dos momentos. El primero se encuentra en las elogiosas palabras que Camilo dice sobre Lucrecia hicieron despertar en Calímaco el “deseo de verla” y cómo la fortuna está presente, al igual que en la política, en las relaciones afectivas. El deseo, entonces, parece estar ligado sobre alguna idea de reputación y fama que tiene Lucrecia. En el segundo momento, se describe el desánimo que siente Calímaco luego de conocerla. El muchacho estima que no podrá conquistarla porque la “naturaleza de ella” es “honestísima” y no tiene posibilidad de corrupción. Asimismo, Lucrecia parece mandar a su marido y no estar vinculada a las cosas del amor. Esta descripción contribuye a la imagen de una mujer más fría y calculadora que matiza la imagen de mujer honesta. En toda esta escena persiste la idea de que Calímaco no solo tiene el deseo de conquistar a la joven mujer, sino que también posee la esperanza que, en definitiva, sostiene su acción de conquista. Para lograr dicho cometido, va a aparecer en la segunda escena del primer acto uno de los personajes más cómicos y estrategias de la obra: Ligurio.⁷ La siguiente referencia a Lucrecia aparece en la segunda escena en la cual se encuentran Ligurio y Nicias, el marido de Lucrecia. Éste último expresa el deseo de ser padre, resalta los buenos consejos de Ligurio sin decir cuáles son y, más adelante, dice que habló con “la mujer” haciendo referencia a Lucrecia:

7 Para algunos estudiosos de la obra (Pitkin, 1999; Russo, 1975; Raimondi; 1988; Tylus, 2000) este hombre calculador es una alusión al propio Nicolás Maquiavelo.

Messer Nicias: Creo que tus consejos son buenos, ayer por la noche hablé con la mujer: me dijo que me respondería hoy; pero a decir verdad, no lo hago gustoso. (Maquiavelo, 1524/2010, I.ii).

Siguiendo la lectura de la obra, podemos entender a qué se refiere Nicias. Descubrimos más adelante que al hombre mayor no le causa gracia alejarse de Florencia para ir otros lugares recomendados por los médicos como son San Filippo, Porretta y Villa. Las termas de Porretta se encuentran entre las más antiguas de Italia y eran conocidas porque permitían curar la esterilidad femenina.⁸ Hasta aquí Maquiavelo parece decir dos cosas. Primero, parece demostrar que entre Lucrecia y Nicias hay una dificultad para tener hijos, pero no termina de resultar claro de quien proviene el problema. Segundo, Lucrecia parece ser difícil de convencer.

En la escena III se inaugura con unas palabras que dice Ligurio:

No creo que en el mundo exista un hombre más estúpido que éste; y cómo lo favorece la Fortuna. El rico; ella, una bella mujer, prudente, educada y capaz de gobernar un reino [*bella donna, savia, costumata e atta a governare un regno*]. Y me parece que raras veces se verifica en los matrimonios ese proverbio que dice Dios los cría y ellos se juntan, porque generalmente se ve un hombre bien dotado elegir a un a bestia, y por lo contrario, a una mujer prudente tener a un loco (Maquiavelo, 1524/2010, I.iii).

En el comienzo del texto, ya observamos que se le adjudica a Lucrecia la condición de sagaz (*accorta*). Ahora en boca de Ligurio descubrimos que Maquiavelo le agrega nuevos adjetivos: la joven mujer no solo es prudente y educada, sino que también tiene la capacidad de gobernar un reino. Como mencionamos, una primera lectura de la obra, más rápida e intuitiva, podría conducirnos a concluir que en esta pieza teatral Maquiavelo no interroga sobre los principados y las repúblicas, tópicos recurrentes en sus escritos más explícitamente políticos. Es al toparnos con la cualidad gobernante de Lucrecia cuando parece que es necesario poner en suspenso dicha aseveración.

La escena III continúa con un diálogo entre Ligurio y Calímaco. Ambos conversan sobre la relación que prevalece entre Lucrecia y Nicias. Es en esta conversación donde puede observarse el posicionamiento de Ligurio como el ideólogo del plan para conquistar a la joven mujer casada. Lo primero que le advierte a Calimaco es que hay lograr que Nicias desista sobre la idea de que Lucrecia vaya a las termas:

8 Esto lo menciona Nora Sforza en sus comentarios a la obra (Maquiavelo, 1524/2010, p. 14).

Ligurio: Él es un hombre de la calidad que tú sabes, de poca prudencia, de menor ánimo y que se aleja de Florencia de mala gana; sin embargo, le ha dado coraje y finalmente me ha dicho que hará cualquier cosa; y creo que si te gusta este plan, lo pondremos en práctica, pero no sé si lograremos nuestro propósito.

Calímaco: ¿Por qué?

Ligurio: ¿Qué se yo? Tu sabes que a estos baños concurre toda clase de gente y podría ir un hombre a quien madonna Lucrecia le gustara tanto como a ti que fuera más rico que tú, que tuviese más encanto que tu: de manera que se corre el riesgo de trabajar para beneficio de otro y que suceda que los competidores hagan la cosa más difícil o que intimidando ella se entregue a otro y no a ti. (Maquiavelo, 1524/2010, I.iii).

Ligurio pone al objeto de su deseo (Lucrecia) en peligro; ella puede ser deseada por otro hombre. Por momentos, como Hamlet, Calímaco duda. No sabe qué hacer, qué partido tomar. Solo sabe que puede intentar cualquier cosa que “sea grande, o peligrosa o dañina o infama.”

En paralelo, Calímaco parece encontrarse desesperado por no saber cómo conquistar a Lucrecia. No es casualidad que Maquiavelo haga decir a este personaje en tres oportunidades de la escena III la palabra esperanza. En un mundo abstruso e incierto, repleto de contingencias, para llevar adelante cualquier acción, la esperanza es una las pasiones que permiten, en un sentido más pleno, brindar algún tipo de seguridad. Por ello, en esta situación de desazón y ansiedad en la que se encuentra Calímaco, la esperanza es lo único que parece darle tranquilidad en el proyecto de conquista. Él necesita un plan que lo “alimente de una esperanza, si no verdadera, al menos falsa.” Con el objetivo de poder conquistar a Lucrecia, Ligurio le formula su nuevo plan que consiste en que Calímaco se haga pasar como un médico formado en París. El personaje creado por la mente de Ligurio tiene que parecer letrado y, para ello, será de vital importancia el uso del latín.

El acto dos se inaugura con la demostración de la capacidad de engaño que posee Ligurio al afirmarle a Nicias que Calímaco es el enviado divino que le permitirá cumplir su “deseo” de ser padre. Por ello, en la escena dos Calímaco asume y sobreactúa la condición de un hombre sabio, esto es, para Maquiavelo poder hablar en latín. A diferencia de la tradición clásica, Maquiavelo uso esta lengua como un recurso cómico en toda la obra. Tanto Ligurio como Calímaco dan a entender en varias oportunidades que Nicias sufre de impotencia sexual y que ese es el motivo por el cual no puede tener hijos. Por supuesto, Nicias

lo niega y afirma que Lucrecia no quiere ir a Florencia a tomar los baños que supuestamente ayudarían para que quede embarazada.

En ese contexto, interviene Ligurio y dice: “Quiero responder yo: Calímaco es cauto en demasía” (Maquiavelo, 1524/2010 II.ii) y a continuación hace referencia a las pociones que pueden lograr el embarazo. Ligurio menciona a *la mandrágora*, cuyo nombre resulta fuente de inspiración de la obra. Ya para el fin de la escena, Calímaco confirma que tiene esas pociones y logra obtener la confianza de Nicias. En las escenas siguientes, repletas de diferentes momentos cómicos, Nicias y Siro hablan de lo inteligente y sofisticado que es Calímaco.

En la escena V del acto II aparece por primera vez Lucrecia, aunque no habla. Nicias se dirige hacia ella de la siguiente forma:

He hecho todo a tu modo: esto quiero que lo hagas a mi manera. Si yo pensaba no tener hijos, más me hubiese valido tomar por mujer a una campesina antes que a ti.

Y luego dice a Siro:

Toma esto Siro: sígame. ¡Cuántas fatigas me causa esta estúpida mujer mía! Y no ha de decirse que ella no desee tener hijos, pues lo piensa más que yo pero si yo quiero que haga algo, es una historia.

Siro: Tened paciencia; con buenas palabras, las mujeres suelen ser conducidas donde uno lo desea

Nicias: ¡Qué buenas palabras! Ella me ha colmado la paciencia y me ha fastidiado. Ve, rápido, di al maestro y a Ligurio que estoy aquí. (Maquiavelo, 1524/2010 II.v).

Al parecer, siguiendo las palabras que pronuncia Nicias y las de Siro, Lucrecia no hace todo lo que desea su marido, lo cual no está muy lejos de lo que pensaba Camilo Calfucci cuando había dicho a Calímaco que el marido “se deja gobernar por ella.” Para indagar sobre este aspecto, tenemos que continuar con la lectura de las demás apariciones de Lucrecia en la obra.

En la escena VI volvemos a encontrarnos con Ligurio, Calímaco y Nicias. El primero le dice a Calímaco que es fácil hacerle creer a Nicias que la dificultad para tener hijos la tiene la mujer. Como mencionamos más arriba, Calímaco habla en latín para otorgar un estatuto a su discurso. En una de las partes más graciosa de la obra, el falso médico habla en latín para realizar una minuciosa comparación de la orina de la mujer con la del hombre. Es así como el joven enamorado convence a Nicias para que haga beber la

mandrágora a Lucrecia. Lo interesante que aparece en esta escena es una nueva caracterización de la ambigüedad de la figura de Lucrecia:

Nicias: Sin embargo, ella usa un buen edredón; pero se queda cuatro horas de rodillas recitando padres nuestros (Maquiavelo, 1524/2010 II.vii).

En esta nueva identificación, Lucrecia aparece asociada a una beata que puede quedarse rezando muchas horas. Y esta condición se acopla a otras caracterizaciones: en una Lucrecia sagaz también habitan una capaz de gobernar un reino y una honesta. En su figura se hallan oscilaciones y parece escaparse cualquier intento de definir su naturaleza.

La escena continua en la descripción de la trampa. El farsante médico le aclara a Nicias que el primer hombre con el que duerma Lucrecia morirá dentro de los ocho días. Frente a esa situación dramática, Calímaco propone a Nicias que exponga a otro hombre para que tenga relaciones sexuales con Lucrecia para que absorba el producto luego del acto sexual. Al principio Nicias parece negarse porque tiene miedo de que su mujer sea considerada una prostituta, el un “cornudo” y que lo lleven a los Ocho.⁹

La condición temerosa de Nicias habilita a que Calímaco otorgue más detalles de la solución propuesta: Primero, Nicias deberá convencer a Lucrecia para que beba el producto, luego tendrá que disfrazarse junto a Ligurio y Calímaco, para agarrar a un muchacho en el Mercado Viejo para que vaya a tener sexo con Lucrecia. Se muestra un punto de quiebre en la narración cuando Nicias dice que falta convencer a Lucrecia y que es el “último esfuerzo e importante.” El marido estima que convencer a su mujer es algo difícil y que no va a aceptar jamás. A esta altura Lucrecia parece convertirse en el contraejemplo de Nicias: no puede ser persuadida y no es posible de ser engañada como el voluble de su marido. Este momento tenso lleva a la incorporación de un actor relevante para la trama de la historia: el fraile Timoteo.

La primera escena del tercer acto comienza con el despliegue de los artilugios de persuasión de Ligurio. Estos consisten en hacer de Sostrata, la madre de Lucrecia, una pieza fundamental para llevar adelante el plan. La madre deberá buscar a su hija y llevarla al fraile. En la siguiente escena, Nicias y Ligurio hablan respecto de cómo convencer a Lucrecia:

Nicias: No es eso. Ella era la persona más dulce del mundo [*Ell'era la piu dolce persona del modo e la piu fácil*], y la más simple; pero habiéndole dicho una vecina que, si ella hacia el voto de escuchar durante cuarentenas mañanas la primera misa de la Iglesia de los

9 Gli Otto di Guardia e Balìa era una magistratura de Firenze que se ocupaba de los asuntos criminales.

Siervos, quedaría embarazada, ella hizo el voto y fue allí a unas veinte mañanas. Bien sabéis que uno de esos frailuchos comenzó a reír detrás de ella, por lo que no quiso regresar más. Es un mal que aquellos que debería dar buenos ejemplos estén hechos así. (...) Desde aquel tiempo hasta ahora ella está atenta como una liebre; y apenas se le dice algo, pone mil trabas (Maquiavelo, 1524/2010, III.ii).

Lucrecia es caracterizada en esta oportunidad como “la persona más dulce y la más simple” y, a la vez, como una mujer atenta como una liebre. En relación con esto último, no es la primera vez que Maquiavelo utiliza metáforas zoomórficas para referirse a las conductas humanas. Es muy conocido dentro de los estudios especializados las referencias a “zorra y al león en *El príncipe* como así también el poema de Asino. En nuestro caso de análisis, Lucrecia es asociada a una liebre, un animal que puede ser caracterizado, principalmente, por su rapidez. Posteriormente, el discurso maquiaveliano nos conduce al diálogo entre Ligurio y Nicias sobre el modo en que va a actuar el fraile en este enrollito. Así, Ligurio le pide dinero al marido para llevar adelante el plan y lo obliga a que se haga pasar por sordo así, de esta manera, ser él quien hable con el fraile. Ligurio parece ser, a esta altura, el gran estratega y conductor del plan. No olvidemos que, en el comienzo de la obra, el hábil estratega aconseja a Calímaco que se haga pasar por un médico que habla muy bien latín para que Nicias pueda caer en su plan. El aparecer siempre parece ser más relevante que el ser. La escena IV comienza con unas palabras del fraile que dice en soledad:

Las personas más caritativas que existen son las mujeres... y las más fastidiosas [*la piu caritative persone che sieno son le donne e le piu fastidiose*]. Quien las aleja, huye de los estorbos y de los beneficios; quien las entretiene se queda con los beneficios y los estorbos juntos. Y es cierto que no existe la miel sin las moscas. (Maquiavelo, 1524/2010, III.iv).

Luego, aparecen en escena Ligurio y Nicias. Rápidamente, el primero menciona que la hija de Camilo Calfuccio —que vivía en un monasterio porque su padre se había ido de viaje por un año— estaba embarazada. Este suceso, dice Ligurio, parece haber sucedido por descuido de las monjas o por la ligereza de la muchacha. Como la casa Calfucci puede quedar deshonrada y avergonzada, Ligurio le propone al fraile que persuada a la muchacha para que beba una pócima que la haga abortar. Si hace lo pedido, el fraile recibirá trescientos ducatos. Para sorpresa del lector, el fraile responde: “Decidme el monasterio, dame la poción y si os parece, estos dineros para poder comenzar a hacer algún bien.” La respuesta de Ligurio es mucho más elocuente: “Ahora me pareces el religioso que yo creía que eras. Tomad esta parte del dinero.”

El fraile ha demostrado con su acción inmoral que puede ser partícipe del plan que Ligurio tiene para Lucrecia. Por ello, en la escena VI, Ligurio le dice al fraile que, finalmente, la muchacha abortó sola y, como tiene ahora el dinero concedido, va a necesitar otro favor; uno relacionado con Lucrecia. En la siguiente escena, el fraile le habla al público para confirmarle que sabe que fue, en efecto, engañado por Ligurio para ser parte del engaño a Lucrecia. Un engaño del engaño:

Es cierto que yo he sido engañado: sin embargo, este engaño me es útil, Nicias y Calímaco son ricos y de cada uno de ellos, por diversas atenciones, puedo sacar mucho; conviene que la cosa se mantenga en secreto porque tanto les importa decirla a ellos como a mí. Sea como sea, no me arrepiento de ello. Es bien cierto que dudo de no tener dificultades porque madonna Lucrecia es sabia y buena [*e savia e buona*]: más yo, con la bondad, la haré caer en la trampa [*ema io la giugnero in sulla bonta*]. Y finalmente, todas las mujeres tienen poco cerebro; y así, cuando se encuentra una que sabe decir dos palabras seguidas, se la elogia porque en el país de los ciegos, el tuerto es rey. Y aquí está la madre, la cual es realmente una bestia y me será de mucha ayuda para conducirla a mis deseos. (Maquiavelo, 1524/2010, III.ix).

306

Hasta aquí tenemos varios tipos de engaños perpetrados por Ligurio. El primero, y más importante, a Nicias. Ligurio le hace creer —a través de la figura del médico sofisticado encarnada por Calímaco— que bebiendo una poción Lucrecia podía quedar embarazada. También lo convence que es necesario que un hombre tenga relaciones sexuales con su mujer para que absorba el veneno y que hay que organizar un plan para hallarlo. El segundo tipo de engaño de Ligurio es al fraile. A diferencia del primero, en este hay una complicidad en el engañado. El fraile afirma que el engaño le resulta *útil*, que percibe un beneficio como si en realidad no fuera del todo engañado.¹⁰ Por fin llegamos a la escena X del tercer acto donde habla por primera vez Lucrecia. Sostrata le dice que estima el honor. Lucrecia dice:

Yo siempre he dudado de que el deseo que tiene de Messer Nicias de tener hijos nos haga cometer algún error; y por esto, cada vez que él me ha hablado acerca de esto, he sentido sospechas y recelos [io ne sono stata in gelosia e sospesa], *máxime* luego de que sucedió lo que vos sabes, por ir a los siervos. Pero de toda las cosas que se han intentado, esta me parece la más extraña: tener que someter mi cuerpo a esta infamia [*di*

10 Aquí resuena esa frase conocida del capítulo dieciocho de *El príncipe*: “el que engaña encontrará quien se deje engañar” (18.xi).

avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio] y ser la razón de que un hombre muera por violarme, [*ad essere cagine che un uomo muoia per vituperarmi*] pues yo no creería, si fuese la única mujer que quedase en el mundo y de mi debiese resurgir la naturaleza humana, que me fuera concedido un tal papel [*ché io non crederrei, se io fussi sola rimasa nel mondo e da me avessi a resurgere l'umana natura, che mi fussi simile partito concesso*]. (Maquiavelo, 1524/2010, III.x).

En el relato Lucrecia menciona la violación. Esta referencia nos trae, sin lugar a dudas, a la existencia de otra Lucrecia en la historia antigua romana. Pero antes de dirigirnos a ella, es necesario continuar con el relato. En la escena XI, el fraile y la madre conversan con la joven. El hombre eclesiástico le da la bienvenida y le dice que evaluó mucho la situación en la que ella se encuentra. La respuesta de Lucrecia es contundente: “¿Hablas en serio o bromeáis?” Luego de mostrarse atenta, vuelve a interceder el fraile y afirma:

En cuanto al acto, es un cuento que sea pecado, pues la voluntad es la que peca, no el cuerpo; y la razón del pecado es disgustar al marido, y vos lo complacéis; sentir placer y vos sentís desagrado [*Quato all'atto, che sia peccato, questo e una favola, perche la volonta e quella che pecca, non el corpo, e la cagione del peccato e dispiacere al marito, e voli li compiacete*]. Además de esto, el fin ha de ser considerado en todas cosas; vuestro fin es el de llenar una niña en el paraíso y complacer a vuestro marido. Dice la biblia que las hijas de Lot, creyendo haber quedado solas en el mundo, tuvieron relaciones con el padre; y, dado que su situación fue buena no pecaron. (Maquiavelo, 1524/2010, III.ix).

Como bien ha señalado Frosini (2010), en la Biblia no se dice que las hijas de Loto no pecan.¹¹ Entonces, lo que el fraile Timoteo hace es ir más allá de la casuística católica, poniendo al material escrito para su propia exigencia, para un aquí y ahora.

Sostrata busca persuadir a su hija al decirle: “Déjate persuadir, hijita mía. ¿No ves que una mujer que no tiene hijos no tiene casa?” [*Lásciatì persuadere, figliuola mia. Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli non ha casa?*] Para dejarla más tranquila, la madre promete que rogará por ella a Dios la oración del ángel Rafael para que la acompañe. Sostrata muestra así dos cosas: primero, su deseo de tener nietos más allá de cualquier consideración moral; segundo, incentivar a su hija a cometer el adulterio sin el cargo de consciencia.

Lo interesante es que todas estas peripecias en torno a Lucrecia evidencian que la joven resulta ser una mujer difícil de influenciar. Ya para la

11 Al respecto, véase Génesis 19.

escena XII Timoteo, Ligurio y Nicias se congradian por la situación y el fraile afirma que no hubo problema, que el plan está encaminado. Finalmente, le pide a Calímaco que busque la poción.

El anteuúltimo acto —acto IV— comienza con el discurso de Calímaco acerca del temor que le genera “la prudencia y la obstinación de Lucrecia.” A esta altura, Lucrecia ha sido calificada de múltiples maneras: como una mujer sagaz, pero que a la vez puede ser engañada y que desea engañar a las otras mujeres; una mujer bella y hostil para las cosas del amor; educada y capaz de gobernar un reino; buena y dulce; prudente, difícil de persuadir y finalmente obstinada.

En la siguiente escena, Calímaco relata su miedo y se da a sí mismo coraje: “mira a la Fortuna de frente, huye del mal, o si no puedes rehuirlo, sopórtalo como un hombre no te rindas, no te acobardes como una mujer” (Maquiavelo, 1524/2010, IV.ii). Una vez que Ligurio cuenta que Lucrecia aceptó la propuesta de acostarse con un hombre para que absorba el efecto mortal de la posición, surge el problema respecto de cómo atrapar a la persona para que se acueste con Lucrecia. Así, Ligurio plantea su estratagema: decide que el fraile se disfrace de Calímaco y que Calímaco se disfrace de un hombre desconocido para que, de esta manera, puedan simular que lo atrapan para llevarlo a la cama de Lucrecia y absorba la poción de la mandrágora. El plan se realiza a la perfección: todos se disfrazan y Nicias no reconoce al fraile, es nuevamente engañado por los artilugios de Ligurio. Los personajes se confunden: Calímaco deviene de joven aventurero que vivía en París a un médico sofisticado para luego terminar en un flautista que recorre las calles de Florencia a la espera de la captura. Las apariencias de las apariencias.

En la escena III y IV, Calímaco interroga sobre el plan y vuelve a demostrar el temor de que algo salga mal. En la escena V llegan Nicias y Ligurio disfrazados para poder agarrar al joven, que supuestamente morirá por tener relaciones sexuales con Lucrecia, y el fraile disfrazado de Calímaco para que Nicias no desconfie de su ausencia. En la escena sexta, el fraile disfrazado dice en soledad lo siguiente: “Se me presentó este diablo de Ligurio, que me hizo poner el dedo en una trampa donde he puesto el brazo y toda la persona, y todavía no sé dónde iré a terminar. Sin embargo, me consuelo en que, cuando una cosa interesa a tantos, muchos deben ocuparse” (Maquiavelo, 1524/2010, IV.vi). La referencia a la condición luciferina de Ligurio parece una autoalusión proyectiva del propio Maquiavelo. En la escena VIII aparece Nicias disfrazado y pronuncia un monólogo en torno a Lucrecia:

¡Cuántas historias ha hecho esta loca mía (*mia pazza*)! Ha mandado a las sirvientas a la casa de la madre y al criado al campo (...) Y si la madre no le cantaba las cuarenta ella no entraba en ese lecho. ¡Que le

venga la fiebre continua! ¡Bien querría yo ver a las mujeres melindrerías, pero no tanto, pues no ha agitado la cabeza, cerebro de gata (*cervello di gatta*)! (Maquiavelo, 1524/2010, IV.viii)

Esto resulta sorprendente. Si en el acto II Nicias había caracterizado a su mujer como una beata, en el acto IV la identifica como una loca que tiene el cerebro de una gata. Como si eso fuera poco, en la escena novena, Nicias se asombra por el disfraz del falso Calímaco quien es en realidad el fraile. Ligurio lo denomina *san cuccú* —cornudo en francés— y después le dice, de forma irónica claro, que es un Santo honrado en Francia. En el trascurso de esta escena logran atrapar al verdadero Calímaco para concretar el plan.

Llegamos al último acto de la obra. En la segunda escena, todos disfrazados, sacan al joven flautista que, en realidad era Calímaco, de la habitación de Lucrecia. Nicias decía que el muchacho era feo pero que tenía un bello cuerpo. Luego de decir esto, el marido hace referencia a Lucrecia:

La estupidez de Lucrecia y cuanto mejor hubiese sido que, sin tantas vueltas, ella hubiera cedido antes. Luego hablamos del niño ¡que ya me parece tenerlo al chiquillo [*Della sciocchezza di Lucrezia, e quanto egli era miglio che sanza tanti andirivieni ella avessi ceduto al primo*]. (Maquiavelo, 1524/2010, V.ii).

Resulta gracioso el hecho que el personaje más estúpido, engañado y burlado de la obra, Nicias, habla de Lucrecia como una criatura estúpida. Más adelante, el marido dice que va a ir a su casa para levantar a su mujer para tomar parte en la ceremonia “del santo.” En la cuarta escena, Calímaco y Ligurio se encuentran para hablar sobre el plan:

Calímaco: (...) habiendo ella, además de las verdaderas razones, gustado la diferencia entre yacer conmigo o con Nicias, y entre los besos de un amante joven y los de un marido viejo, después de algún suspiro dijo: dado que tu astucia [*l'astuzia tua*], la estupidez de mi marido [*la sciocchezza del mio marito*], la simpleza de mi madre [*la semplicita di mia madre*] y la maldad de mi confesor [*la tristizia del mio confessore*] me han llevado hacer aquello que jamás habría hecho por mí misma quiero juzgar que esto viene de una disposición celeste que así lo ha querido y no soy capaz de rechazar lo que el cielo quiere que yo acepte. Por eso yo te tomo como señor, protector, guía: Tu, mi padre; tu mi defensor, y quiero que seas todo mi bien, y aquello que mi marido ha querido para una noche, deseo que sea para siempre. Él te hará, por lo tanto, su compadre e iras esta mañana a la iglesia y de allí vendrás a comer con

nosotros; y el ir y el quedarte dependerá de ti y podremos estar juntos en todo momento y sin sospecha. (Maquiavelo, 1524/2010, V.iv).

Aquí obtenemos la última pista que nos ayuda a construir la imagen de Lucrecia narrada por Maquiavelo. Según Calímaco, Lucrecia reconoce las características principales de cada uno de los personajes de la obra: la astucia (Calímaco), la estupidez (Nicias), la simpleza (Sostrata) y la maldad (Fraile). Esta capacidad de poder detectar las particularidades de cada personaje no parece de una mujer pasible de ser engañada. Asimismo, en el encuentro con Calimaco ella descubre que todo ha sido un plan, lo que queda demostrado cuando habla de la astucia del hombre.

Calimaco y Ligurio se dirigen a la iglesia porque así se lo prometieron a Nicias. En la anteúltima escena del libro, Nicias discute con Lucrecia y utiliza nuevamente una metáfora zoomórfica. Si Lucrecia era considerada como una liebre, ahora se la emparenta con un gallo porque es atrevida al responderle a su marido. En el final, Nicias dice: “Lucrecia, este (Calímaco) es quien será la razón de que nosotros tengamos un bastón que sostenga nuestra vejez” [*Costui e quello che sarà cagione che noi areno un bastone che sostenga la nostra vecchieza*]. A lo que Lucrecia responde, para sorpresa del lector, que lo quiere y que desea que sea el compadre de ambos. Las palabras de Lucrecia llaman nuestra atención: ¿le propone a Calímaco ser amantes para siempre? Pero nuestro asombro es mayor cuando Nicias en forma de gratitud, termina dándole las llaves de la habitación para que pueda volver cuando le plazca. Este final parece reafirmar algo que ya sabíamos: Nicias es el verdadero engañado. Pero no sólo esto: se comprueba además que Lucrecia es quien decide, quien hace con su marido lo que quiere. También muestra cómo Lucrecia se va definiendo en la coyuntura. Al igual que otros personajes como Borgia o Ciro, para citar los más conocidos, la joven va definiendo su accionar y sus deseos en la coyuntura misma de los acontecimientos. A lo largo de la narración, Lucrecia jamás dice de modo expreso que quería acostarse con otro hombre —o, por lo menos, nosotros, lectores, no lo sabemos— conduciéndonos a suponer que fue engañada. Lo que sí hizo de modo visible fue hacer uso de ese engaño, es sacar provecho de esa coyuntura. En definitiva, a lo largo de la obra, Lucrecia parece ir descubriendo su deseo que, al igual que las pasiones, siempre está en movimiento.

La Lucrecia romana

Todos los nombres cargan con su propia historicidad y el nombre de Lucrecia no es la excepción. La Lucrecia romana es la más afamada de las Lucrecias porque en la historia de su cuerpo hay una marca fundacional de un orden

político: en su cuerpo se encarnaron los valores cívicos y la lucha antitiránica (Martínez, 1983; Baron, 1993).

Tito Livio ha prestado atención a la presencia de Lucrecia en la historia romana. En el curso de las reflexiones sobre el inicio de la república antigua romana, Livio se detiene en ella y en su vínculo bastante tormentoso con Lucio Tarquino. El reinado de Tarquino (534 a 509 a.C) portaba el sobrenombre de Soberbio porque se burlaba de todo el pueblo latino. Ya asentado en el poder, Tarquino el Soberbio se volvió temeroso porque sabía que el haber usurpado el poder era un hecho que podía volverse en su contra y, por ello, era necesario afirmar su poder en el miedo.

En este contexto, el rey vio un presagio terrible: una serpiente se deslizó desde una columna de madera y provocó pánico y carreras en el palacio. Frente a tanta angustia y desolación, el rey decidió consultar al oráculo de Delfos. Y como no se atrevía a confiar a ningún otra la respuesta del oráculo envió a sus dos de sus hijos, Tito y Arrunte a Grecia acompañados por Lucio Junio Bruto, hijo de Raquinia hermana del rey, un joven según Livio “de carácter muy distinto al que aparentaba” (Livio, 1990, I, 57.6-8). Bruto aparentó ser tonto, dejó que el rey dispusiera de su persona y de sus bienes y ni siquiera rechazó el sobrenombre de bruto.

En el cuartel donde se planeaban las operaciones bélicas, en los momentos de recreo, los hijos del rey mataban su tiempo en los festines. Un día, Sexto Tarquino —otro de los hijos del rey— se encontraba bebiendo en la tienda junto a Tarquino Colatino, hijo de Egerio, y surgió una charla sobre sus esposas. Cada uno exaltaba la belleza de sus mujeres y enseguida se armó una discusión acerca de quién tenía la mujer más bella. Colatino toma la palabra y dice que no había que seguir discutiendo porque Lucrecia, su mujer, era la más bella y en breve se podría descubrir. Al igual que en la obra de Maquiavelo, todo comienza con la ostentación de un hombre (Colatino) sobre la belleza de una mujer que hace despertar el deseo de otro hombre (Sexto Tarquino).

Para comprobar la belleza de la mujer de Colatino, ambos se dirigen a Colacia y observan a Lucrecia que estaba trabajando en la lana. La llegada de su marido y de los tarquinos fue recibida por mucha amabilidad y el marido invitó a los jóvenes príncipes. Cuando Sexto ve a Lucrecia, se acrecienta el deseo de poseerla. Ese deseo se vuelve más potente e intenso por la castidad de Lucrecia. Después de una noche de entretenimientos, los varones regresan al campamento y pasados unos días, Sexto Tarquino a espaldas de Colatino vuelve a Colacia con un solo acompañante:

Encendido por la pasión, cuando le pareció que en torno suyo todo estaba tranquilo y que todos estaban dormidos desvaino la espada, se acercó a Lucrecia que estaba dormida y apretando el pecho con la mano izquierda dice: Silencio Lucrecia; soy Sexto Tarquino; estoy empuñando la espada; si das una voz te mato (Livio, 1900, I, 58.2-4).

Según la descripción de Livio, Lucrecia se encontraba firme poniendo resistencia frente a la muerte inminente ante un hombre que intentaba doblegar su voluntad. Sexto Tarquino buscó persuadirla diciéndole que cerca de su cadáver iba a colocar la de un esclavo degollado y desnudo para que se demuestre que fue muerta en adulterio. Con esto, Sexto buscaba mancillar su honor. Livio agrega:

El miedo al deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquino, como si hubiese sido la pasión la que habido salido triunfante, se marchó orgulloso de haber arrebatado el honor a una mujer (Livio, 1990, I, 58.4-5).

Luego del episodio violento, Lucrecia envió un mensajero para comunicarse con su padre en Roma y su marido en Árdeas y los obligó a venir a verla. Apenas reciben la noticia, Espurio Lucrecio se dirigió junto a Publio Valerio y Colatino junto a Lucio Junio Bruto con el que casualmente volvía a Roma. En la descripción sobre el encuentro de los familiares con Lucrecia, Livio hace referencia a que Lucrecia fue violada y que Colatino la encontró abatida. Al ver a su marido, Lucrecia le comenta que está mal y que por más que su cuerpo fue ultrajado, su voluntad es inocente. Esta frase nos remite al fraile Timoteo cuando persuade a Lucrecia de *La Mandrágora* de que tener relaciones sexuales con un hombre que no sea su marido no implica un pecado (III. ix). La voluntad es la que peca, jamás el cuerpo.

Volvamos a Roma. Lucrecia les cuenta que fue Sexto Tarquino, el hijo del mismísimo rey, quien ha cometido el hecho violento y que ella se absuelve a sí misma de culpa, pero no del castigo porque ninguna mujer tomará a Lucrecia como ejemplo. Entonces, ahí decide el desenlace fatal y fundacional: clavarse en el corazón un cuchillo que tenía oculto entre sus ropas. Con la tragedia de su suicidio, Lucrecia precipita una serie de eventos y obliga a los varones de la historia a tomar decisiones. La lectura de Pitkin (1999) sobre este aspecto es un poco diversa. Para ella Bruto estuvo jugando al tonto, esperando la ocasión para actuar. Esta lectura, según nuestra interpretación, le quita el rol configurador que tuvo el suicidio de Lucrecia. El accionar de Lucrecia galvaniza en la figura de Bruto, quien termina sacando el cuchillo de su herida. Bruto jura a los dioses que perseguirá al rey Lucio el Soberbio, a su criminal esposa y a toda su descendencia

y se revela, de esta manera, como el liberador de la tiranía (Martinez, 1984). Todos asombrados por las cualidades inesperadas de Bruto, lo siguen como jefe y sacan el cuerpo de la mujer violada al Foro.

A la muerte de Lucrecia sobreviene un acontecimiento e indignación populares. Como menciona Martinez (1984), al suicidarse Lucrecia logra quitar el deshonor que la habitaba y volverse un instrumento para la renovación de Roma. El discurso pronunciado por Bruto luego de la muerte de la mujer fue muy singular y sorprendente: habló de la pasión brutal que poseía Sexto Tarquino, de la violación que sufrió Lucrecia y de su muerte y de la impiedad que hizo sufrir al pueblo.

Bruto marchó al campamento de Ardea para sublevar el ejército contra el rey y finalmente el rey Tarquino fue desterrado. El destino final de Sexto Tarquino fue su muerte. Y es así como luego de años de monarquía se funda la república en los cimientos del cuerpo de Lucrecia y con el nombramiento de los dos cónsules: Lucio Junio Bruto y Lucio Colatino, vengador y viudo de Lucrecia respectivamente. Podemos entonces atrevernos a decir que Lucrecia resulta ser la verdadera fundadora, la encarnación de la virtud antigua y del primado de la ley. Con su supuesta debilidad, Lucrecia logra vengarse de Sexto y con su suicidio, su cuerpo vehiculiza la transformación de un mundo social, el nacimiento de un nuevo orden político.

Hasta aquí la Lucrecia de Tito Livio parece operar como fuente de inspiración y a la vez como contrapunto para la Lucrecia de Maquiavelo. Por un lado, como hemos tratado de demostrar, la Lucrecia toscana tiene varias afinidades con la de Tito Livio: ambas son portadoras de una gran belleza; ambos relatos comienzan con la ostentación de un hombre sobre la belleza de su mujer que despierta el deseo de otro hombre por poseerla; y, por último, en los cuerpos mismos de las Lucrecias se producen disputas. Por otro lado, la Lucrecia de Maquiavelo se separa con la de Tito Livio. A diferencia de su homónima, la Lucrecia maquiaveliana se muestra más imperfecta, mucho más corrupta y menos culposa. Como bien señala Pitkin (1999) *La mandrágora* resulta ser la versión inversa de la narración romana porque la expectativa del nacimiento de un niño se da todavía en un mundo corrupto. Ni en la concepción del niño ni en el accionar de su progenitora se busca cambiar el mundo. Más bien hay una aceptación del mundo tal cual es y hay un reconocimiento de las múltiples moralidades que se encuentran en el relato. Por el contrario, la Lucrecia romana encarna en su cuerpo la fundación de un nuevo orden: a partir de su tragedia y de su propia virtud, se instituye un orden completamente nuevo, la república romana (Martinez, 1988). Asimismo, sus destinos son diversos: por un lado, está una Lucrecia más sacrificial que busca

reivindicar su propio honor; por el otro, una Lucrecia que acepta el mundo tal cual es, con sus fallas y corrupciones y trata de encontrar respuesta algún deseo pasional que habita en ella (Martínez, 1988, p.20). Maquiavelo invertiría la máxima de Marx: la historia de Lucrecia se dio primero como tragedia y luego como comedia.

En suma, el nombre clásico de Lucrecia que remite a la fundación de uno de los más grandes órdenes políticos de todos los tiempos es reconfigurado por Maquiavelo para darle un novedoso sentido, más irreverente y blasfemo. Usando el mismo nombre de un arquetipo histórico, es una forma a través de una obra de teatro, de polemizar con la autoridad encarnada en la figura de Tito Livio. Asimismo, recordemos el uso cómico del latín, lengua que encarnaba el estatus de la autoridad.

Este ejercicio de comparar las Lucrecias nos ha servido a los fines de nuestro artículo para lo siguiente: primero, porque suma evidencia para demostrar que la Lucrecia que construye Maquiavelo resulta ser más compleja. Comparada con la Lucrecia de Tito Livio, la de Maquiavelo posee más capas y es menos culposa; segundo, porque muestra que la obra de teatro de Maquiavelo es un texto político porque está discutiendo con la tradición de la fundación de Roma. Así como en otros textos discute con la tradición —para citar un ejemplo, en *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Maquiavelo toma al historiador romano para hacer su propia lectura innovadora y moderna de los órdenes políticos, de la religión y de lo que es la política—, esta es su Lucrecia moderna, muy distinta de la Lucrecia antigua (Strauss 1978; Lefort, 2010; Volco, 2016). Una figura que, al igual que el príncipe maquiaveliano, resulta más difícil de categorizar, es más incómoda, como la propia modernidad.

A modo de conclusión

Cuando indagamos sobre la figura de Lucrecia en *La mandrágora*, nos encontramos con dos cosas: por un lado, con su capacidad de mutar; por otro lado, como menciona Frosini (2010), la existencia de Lucrecia está en las palabras de los demás personajes porque de ella se habla desde el principio al final de la obra. En los momentos que está ausente, sigue manteniendo una funcionalidad: mostrar un carácter activo y uno pasivo (Frosini, 2010). A diferencia de la lectura que hacen otros comentaristas, en la supuesta pasividad de Lucrecia nosotros encontramos acción. Es decir, Lucrecia no es un mero receptáculo donde cada personaje imprime sobre ella su accionar. Asimismo, al alejarnos de aquellas interpretaciones que observan en Lucrecia el arquetipo de la fortuna, podemos visibilizar una disposición activa más creativa y, en

consecuencia, dar cuenta cómo el modo vincular se construye de un modo bidireccional y dinámico.

Como esperamos haber demostrado a lo largo de nuestro trabajo, las distintas perspectivas que se tiene de ella son múltiples y diferentes: Calímaco la define como bellísima (I. 1.17) y honesta (I.1. 23); para Ligurio es capaz de gobernar un reino y es prudente (I.iii.); para Nicias es una beata que puede recitar cuatro padres nuestros (II.vi), pero después la llama loca y que tiene el cerebro de una gata (IV.viii). Finalmente tenemos al fraile Timoteo que dice que es sabia y buena (III.ix). Todas estas distintas percepciones y caracterizaciones que se hacen de ella configuran las acciones de los demás actores. Lucrecia, ya sea en su pasividad o en su actividad, configura la dinámica relacional.

En el comienzo de este artículo habíamos dicho que *La mandrágora* tiene una potencia teórica-política que excede su registro literario. En efecto, en la representación de Lucrecia se pone nuevamente en evidencia un elemento fundamental en los textos más políticos de Maquiavelo: las variadas y contradictorias caracterizaciones que se hacen de Lucrecia confirman que no hay en Maquiavelo una idea sustancialista de la naturaleza; más que ser hay un aparecer. Como en el caso de Borgia o de cualquier otro liderazgo, no hay una construcción de lo que es bueno o malo en el accionar. En todo caso, es una configuración que se da en la materialidad del aquí y ahora.

Asimismo, a diferencia de otras lecturas, pudimos observar un rol activo y configurador en Lucrecia. Esto parece evidenciar lo que persiste en la empresa maquiaveliana: los vínculos (ya sean públicos o privados) se construyen a través de una lógica pasional y no son unidireccionales. Al igual que el pueblo romano o florentino que no es algo totalmente pasivo e inerte en el cual el príncipe imprime su forma, Lucrecia en su supuesta pasividad configura los modos de actuar y los imaginarios de los demás actores. Es decir, hay algo creativo en su accionar.

En definitiva, la Lucrecia maquiaveliana no es simplemente la imagen de la fortuna porque es mujer y huidiza. Con su accionar y con las representaciones que se hacen de ella, Lucrecia más bien muestra que los vínculos, ya sean políticos o eróticos, no son fijos ni unidireccionales, sino que en su dinámica bidireccional siempre está la posibilidad de transmutar las pasiones. Así, la Lucrecia de Maquiavelo parece mostrar una alquimia con las diversas pasiones.

Referencias bibliográficas

- Baron, Hans (1993). *En busca del humanismo cívico florentino: ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno* (M. A. Camacho Ocampo, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bausi, Francesco (2019). La rabbia e l'orgoglio. Machiavelli personaggio della Mandragola [La rabia y el orgullo. Maquiavelo personaje de la Mandrágora]. En Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello (Eds.), *La commedia italiana. Tradizione e storia* [La comedia italiana. Tradición e historia] (pp. 94-107). Bari, Italia: Edizioni di Pagina.
- Bausi, Francesco (2005). *Machiavelli* [Maquiavelo]. Roma, Italia: Salerno.
- Behuniak-Long, Susan (1989). The significance of Lucrezia in Machiavelli's *La Mandragola* [El significado de Lucrecia en *La Mandrágora* de Maquiavelo]. *The Review of Politics*, 51(2), 264-280.
- De Sanctis, Francesco (2013). *Storia della letteratura italiana* [Historia de la literatura italiana]. Milán, Italia: Bur.
- Feroni, Giulio (1972). *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del cinquecento* [Mutaciones y coincidencia en el teatro de Maquiavelo y otros ensayos sobre la comedia del mil quinientos]. Roma, Bulzoni.
- Frosini, Fabio (2001). *Contingenza e verità della politica. Due studi su Machiavelli* [Contingencia y verdad en la política. Dos estudios sobre Maquiavelo]. Roma, Italia: Kappa.
- Lefort, Claude (2010). *Maquiavelo: lecturas de lo político* (P. Lomba, Trad.). Madrid, MD: Trotta.
- Lettieri, Gaetano (2019). Il Cantico dei cantici chiave della Mandragola: Callimaco figura del papa mediceo, voltando carta tra lettera erotica e allegoria cristologico-politica [El cántico de los cánticos clave de la Mandrágora: Calimaco, una figura del papa Medici, convirtiendo su carta entre una carta erótica y una alegoría cristológica-política]. En Andrea Guidi (Ed.), *Niccolò Machiavelli Dai 'castellucci' di San Casciano alla comunicazione politica contemporanea* [Nicolás Maquiavelo de los "castillitos de San Casciano a la comunicación política contemporanea] (pp. 43-100). Roma, Italia: Vecchiarelli Editore.
- Livio, Tito (1990). *Historia de Roma desde su fundación* (J. A. Villar Vidal, Trad.). Madrid: Gredos.

- Machiavelli, Niccolò (1971) *Tutte le opere [Obra completa]* (Mario Martelli, Ed.). Firenze, Italia: Sansoni. (Trabajo original publicado en 1532).
- Machiavelli, Niccolò (2005). *La mandragola* (Corrado Vivanti, Ed.). *Opere*. Torino, Italia: Einaudi. (Trabajo original publicado en 1524).
- Maquiavelo, Nicolás (2010). *Textos literarios* (N. H. Sforza, Trad.). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Martinez, Ronald (1983). The pharmacy of Machiavelli: roman Lucretia in “Mandragola” [La farmacia de Maquiavelo: la Lucrecia romana en La Mandragora]. *Renaissance Drama*, 14, 1-43.
- Martinez, Ronald (2010). Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater [Cómico y trágico: Maquiavelo y las tradiciones del teatro del Renacimiento]. En John M. Najemy (ed.), *The Cambridge Companion to Machiavelli* [El manual de Cambridge a Maquiavelo] (pp. 206-22). New York, Estados Unidos: Cornell University.
- Paolucci, Anne (1980). Livy’s Lucretia, Shakespeare’s ‘Lucrece’, Machiavelli’s ‘Mandragola’ [La Lucrecia de Livio, de Shakespeare y de Maquiavelo]. En de Maristella Panizza Lorch (Ed.), *Il teatro italiano del Rinascimento* (pp. pp. 619-35). Milán, Italia: Comunità.
- Pitkin, Hanna (1999) *Fortune is a woman. Gender and politics in the thought of Niccolò Machiavelli* [La fortuna es mujer. Género y políticas en el pensamiento de Nicolás Maquiavelo]. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago.
- Raimondi, Enzo (1988). *Politica e commedia. Il centauro disarmato* [La política y la comedia. El centauro desarmado]. Bolonia, Italia: Il Mulino.
- Russo, Luigi (1975). *Machiavelli uomo di teatro e narratore* [Maquiavelo hombre de teatro y narrador]. Roma-Bari, Italia: Laterza.
- Sforza, Nora Martinez, Hebe (2010). Prólogo. En Nicolás Maquiavelo, *Textos literarios*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Strauss, Leo (1978). *Thoughts on Machiavelli* [Meditación sobre Maquiavelo]. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago.
- Sumberg, Theodore (1961). La Mandragola: an interpretation [La mandrágora: una interpretación]. *The Journal of Politics*, 23(2), 320-340.

Tylus, Jane (2000). Theater and its social uses: Machiavelli's Mandragola and the spectacle of infamy [El teatro y sus usos: La Mandragora de Maquiavelo y el espectáculo de la infamia]. *Renaissance Quarterly*, 53(3), 656-686.

Volco, Agustín (2016). Política, religión y fundación en Maquiavelo: Una lectura a partir de los orígenes de Roma. *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 5(9), 285-310.