

## *La configuración de la tragedia en «Lucrecia y Tarquino»\**

Gemma Gómez Rubio

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA –LA MANCHA

El análisis de las técnicas y formas de expresión de la producción trágica de Rojas Zorrilla nos remite a un modelo consolidado dentro de las convenciones de la comedia nueva que intenta eludir el cansancio ante las fórmulas manidas en exceso por sus contemporáneos, con el fin de mantener el interés de un público cada vez más ávido de ser sorprendido. Para ello, incorpora elementos procedentes de la tragedia renacentista —sobre todo, el recurso a la venganza como móvil central de la trama o la incorporación a la misma de crímenes y sucesos extraordinarios—. Al tiempo, ironiza y se burla de los tópicos mismos de la comedia áurea llevándolos al extremo (e incluso al disparate) en busca de una solución original. De ahí, lo insólito de muchas de sus tragedias.

Generalmente Rojas gusta de jugar con lo que hoy llamaríamos el horizonte de expectativas de su auditorio —un público cortesano habituado al espectáculo teatral—, recurriendo a historias conocidas que atraen su atención inicialmente para

---

\* Este trabajo, como la mayoría de los que integran estas *Actas*, se enmarca en el proyecto de investigación *Géneros dramáticos de la comedia española* (BFF 2002-04092C-04), que pretende profundizar en las estructuras argumentales, motivos, técnicas y géneros de la comedia española.

dirigirla luego por caminos inesperados. Dicha operación se lleva a cabo mediante la reelaboración original de temas y argumentos y el distanciamiento de las directrices marcadas por la tradición, con el firme propósito de conducir la obra hacia un desenlace impactante e inusitado<sup>1</sup>.

Este procedimiento provoca una reinterpretación de las acciones tradicionales (ya sean mitológicas, legendarias o históricas) y un cambio en el sentido de la pieza, que rehúye la trascendencia de los acontecimientos para centrarse en los problemas concretos de los personajes. Para ello, el dramaturgo no renuncia a la creación de situaciones inverosímiles y caracteres extraordinarios. De ahí las críticas recurrentes que han despertado sus excesos en cuanto a la configuración de la trama, el gusto por las acciones violentas e impactantes, la incorporación de largos episodios burlescos a los argumentos trágicos o los extensos parlamentos y acciones secundarias que ralentizan continuamente la trama principal de los dramas.

No obstante, no todas las tragedias que figuran bajo el nombre de Rojas se ven reducidas a este esquema repetido unánimemente por la crítica. Precisamente la obra que pretendemos analizar constituye una excepción a muchos de los rasgos contenidos en la definición general que acabamos de esbozar.

### LUCRECIA Y TARQUINO

Compuesta en «la década de oro de la comedia española»<sup>2</sup>, *Lucrecia y Tarquino* revela una concepción de la tragedia basada en una medida estructuración de la trama y una elaborada dosificación de la tensión trágica mediante la incorporación constante de elementos simbólicos —muchos de procedencia clásica—, que el autor distribuye de forma matemática a lo largo del drama. A ello se unen la concisión estilística, inusual en Rojas, y la ausencia de elementos secundarios que interrumpan la acción principal.

<sup>1</sup> Véase al respecto el proceso de dramatización por el que Rojas construye tragedias como *Persiles y Segismunda*, *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar*, *Santa Isabel, reina de Portugal*, *Numancia cercada*, *Numancia destruida*, *Los aspides de Cleopatra* y *Los encantos de Medea*, que intento analizar en el artículo «Tipos de hipertextualidad en el teatro de Rojas Zorrilla», en *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, Universidad de Navarra, Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003 [en prensa].

<sup>2</sup> MacCurdy [1963: 4] sitúa la fecha de composición de *Lucrecia y Tarquino* entre 1635 y 1640, más cercana a la segunda fecha que a la primera.

Llama la atención que rasgos como los mencionados no hayan influido favorablemente en lo que a su fortuna escénica, editorial y crítica se refiere. Al margen de algunos estudios pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, la *Lucrecia y Tarquino* atribuida a Rojas ha pasado inadvertida entre los historiadores del teatro español. Sin duda, esto se debe a la ausencia de datos fidedignos sobre las representaciones de la obra, tanto en la época áurea como en los siglos siguientes, y a la escasez de ediciones que transmitan el texto. La tragedia ha llegado hasta nosotros en una única edición suelta de fines del XVII —sin indicaciones tipográficas—, de la que existen un par de ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y otro en la British Library<sup>3</sup>. El mismo Cotarelo [1911: 177] solo tenía constancia del título de esta tragedia a través del catálogo de Medel. De ahí que la primera alusión crítica a nuestra obra no se encuentre hasta el año 1947, en el que J. E. Gillet publicó un artículo general sobre las obras centradas en el tema de Lucrecia donde alude al drama de Rojas. Será MacCurdy [1958 y 1963] el primero que centre la atención sobre *Lucrecia y Tarquino* tras encontrar un ejemplar de la *suelta* conservada en la Biblioteca Nacional de España<sup>4</sup>.

Gracias a los esfuerzos de MacCurdy —su edición crítica es la única con la que contamos en la actualidad—, *Lucrecia y Tarquino* comienza a ser considerada por la crítica como una de las obras más logradas de la producción trágica de Rojas Zorrilla<sup>5</sup>. Quizá ello se deba a que presenta unas características inusuales al considerarla dentro del panorama dramático del toledano. Entre sus peculiaridades figura la ausencia de ciertos procedimientos que se le han venido criticando tradicionalmente a Rojas, tales como la inexistencia, en primer lugar, de episodios cómicos o secundarios que rompan el tono de la obra o interfieran en la acción principal y de momentos que se recreen en el horror de forma injustificada. Presenta, por otra parte, una gran dosis de clasicismo: no sólo en el aspecto temático, sino también en cuanto a los elementos constitutivos de la trama.

Al margen de estas peculiaridades, destacan entre sus principales características la concisión estilística, la particular forma de dosificar la tensión trágica y la estructuración de la trama a través de mecanismos diversos que conducen al clímax

<sup>3</sup> Según las noticias de MacCurdy [1963: 4] y Cruickshank [1973: 330-1].

<sup>4</sup> Al margen de esta edición no conocemos otros testimonios textuales que atribuyan la obra a Rojas.

<sup>5</sup> Véanse como ejemplo las opiniones de J. L. Alborg, que considera la obra como «una de las más notables creaciones de Rojas» [1980: 756] y Arellano que, en la misma línea, la califica como «una de las más interesantes de Rojas» [1995: 563].

trágico final. Pese a lo extraordinario que resulta encontrar estos elementos reunidos en una obra de Rojas, *Lucrecia y Tarquino* pudiera ser un ejemplo de hasta qué punto se han consolidado ciertas técnicas y recursos temáticos propios de su producción trágica y hacia dónde han evolucionado otros. De ahí que esta pieza nos sorprenda, ante todo, por la sobriedad que supone frente al resto de su dramaturgia.

Llegados aquí, revisemos detenidamente las peculiaridades y rasgos que explican las técnicas de configuración de la tragedia en *Lucrecia y Tarquino*.

#### LA DRAMATIZACIÓN DE LAS FUENTES: DEL TRATADO DIDÁCTICO A LA TRAGEDIA CLASICISTA

Tras leer detenidamente la traducción del *Tarquino Superbo* de Virgilio Malvezzi que realizó Antonio González de Rosende en 1634, no queda duda de que el autor de nuestra tragedia se inspiró directamente en los sucesos narrados por este tratado didáctico-moralizante para seleccionar la materia argumental que dramatizaría en su tragedia<sup>6</sup>.

*Tarquino Superbo* no es una obra estrictamente narrativa. Al hilo del relato de los acontecimientos que tienen lugar en Roma durante la tiranía de Tarquino el Soberbio y sus hijos, se insertan las continuas digresiones del autor contraponiendo los hábitos del tirano frente a los del buen gobernante. Por tanto, la narración es mínima y se ve continuamente interrumpida por los juicios morales del italiano, que reinterpreta los sucesos a la luz de una ideología contraria a la tiranía<sup>7</sup>.

En *Lucrecia y Tarquino* no sólo se repiten la mayor parte de episodios de la trama y la delineación de los personajes principales que aparecen en el tratado de Malvezzi, incluso el lenguaje parece llevado de la concisión y la sentenciosidad dejando en evidencia la fuerte influencia retórica de la fuente<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Si bien podemos rastrear otras fuentes de nuestra tragedia, como el romance anónimo «Dándose estaba Lucrecia...» [Durán, 1881: 564-5] o la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor, éstas sólo influyen en elementos concretos de la obra, pero no determinan la concepción del drama, como sucede con el libro de Malvezzi. Vid. Goldman [1976: 180-199] y MacCurdy [1963: 10-12].

<sup>7</sup> Así lo afirma el autor: «Mi libro, que por una parte es sátira de tiranos, es un panegírico de príncipes y, si alguna vez alabo la libertad, la comparo con Tarquino, y tengo por tan libre un buen principado como tengo por tirana una mala República» [González de Rosende, 1634: fol. 1v].

<sup>8</sup> Los mejores ejemplos de tal influencia los encontramos en tres de los parlamentos más significativos de la obra: el primero es el que Tarquino el Soberbio dirige a su hijo en la primera jornada (vv. 181-241), instándolo a usar la astucia para vencer a sus enemigos; en segundo lugar, el discurso con que Sexto Tarquino intenta persuadir a los gabinos para que lo respalden (con una estructura retórica digna de análisis) en los vv. 639-744 y, por último, el extenso romance final que Lucrecia dirige al resto de los personajes antes del suicidio (vv. 2070-2155). Aunque se trata de influencias que sería interesante analizar, aquí no contamos con el espacio suficiente.

La obra de Malvezzi se inscribe en la tradición del *speculum principis* y, por consiguiente, tiene una finalidad didáctica no contemplada en la tragedia que se atribuye a Rojas. El italiano, consciente de que el tema tratado constituía una materia tradicionalmente trágica, explicita en el prólogo su desvinculación de toda tragedia concebida para deleitar y aboga por las obras que ofrecen una enseñanza práctica:

[La historia de Tarquino] no se pinta para que deleite, antes está escrita para que enseñe [...] Si los escritores de la tragedia creyeron traer no sólo deleite a los príncipes sino utilidad también, se engañaron: ellos la vuelven más inútil cuando la hacen más deleitable [González de Rosende, 1634: fol. 2r].

Pero Rojas, que pretende más bien *delectare*, acude únicamente a Malvezzi en busca del material narrativo que desarrolla las vicisitudes político-militares de Tarquino y deja de lado otro tipo de digresiones.

Pese a la divergencia de intenciones entre Rojas y Malvezzi, parece evidente que ambos se dirijan a un mismo tipo de público: un auditorio fundamentalmente cortesano habituado a la lectura y capaz de comprender las referencias «cultistas» y las constantes alusiones a la filosofía estoica y la cultura clásica que contienen ambas obras. De ahí que Rojas no se distancie en mayor medida de su fuente, manteniendo incluso citas y referencias a los mismos autores.

*Lucrecia y Tarquino* desarrolla el tema de los continuos abusos de poder del tirano en todos los ámbitos en los que se mueve, ya sea el espacio público de la política o el privado del honor. Comienza la obra con el asalto de Tarquino al poder legítimo del senado romano y sus maquinaciones para hacer lo propio con el gobierno de la Gambia, y pasa después a inmiscuirse en el ámbito privado de la casa de Lucrecia. En este sentido es ilustrativa una de las opiniones de Malvezzi sobre la conducta del tirano, que resulta muy significativa a la hora de definir el tema central de ambas obras:

Los príncipes se vuelven tiranos porque no se satisfacen con mandar y quieren ser señores de las honras, de las haciendas y de las personas [González de Rosende, 1634: fol. 13v].

Esta será precisamente la actitud que, unida a la crueldad, mueva al personaje de Sexto Tarquino a lo largo de toda la tragedia de Rojas. De ahí que sus abusos sean debidos a un deseo de poder ilimitado.

Al margen de las influencias temáticas, Rojas extrae del *Tarquino Superbo* de Malvezzi la mayor parte del material narrativo de su tragedia, sobre todo en lo referente a los episodios que tratan las maniobras políticas y militares de Tarquino y en la caracterización de los personajes centrales. Sin embargo, en las dos primeras jornadas, añade escenas donde recrea episodios de la vida doméstica de Lucrecia que son producto de su propia creatividad y no proceden de Malvezzi.

Por tanto, la originalidad de nuestro dramaturgo no estriba en la creación argumental ni en el particular modo de reelaborar los temas procedentes de la fuente —como suele ocurrir en muchas de sus tragedias más conocidas: *Persiles y Sigismunda* o *Progne y Filomena*—, sino en la lograda estructuración de la trama, que alterna las escenas relativas al plano político con otras circunscritas al ámbito doméstico y al personaje de Lucrecia. Este procedimiento le sirve para proyectar los abusos políticos del personaje sobre el mundo particular de Lucrecia a través de un elaborado sistema simbólico.

Así, cuando Mercedes Maroto Camino [1997: 329-351] se extraña de que Rojas escribiera sobre un tema que le ofrecía tan pocas posibilidades de innovación —siendo un autor que gustaba tanto de sorprender a su auditorio modificando las fuentes—, olvida que sus innovaciones no son temáticas, sino estructurales. Rojas no necesitaba transformar el tema porque éste ya contenía los elementos que él precisaba para construir la historia. Sólo tuvo que despojar la narración transmitida por Malvezzi de todo aquello que no le resultaba funcional dramáticamente. Por lo demás, tenía ya los rasgos básicos de una trama que le permitía unir el tema del poder y el del honor (como en otras obras similares: véanse *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar*, *Persiles y Segismunda* y, sobre todo, *Numancia cercada* y *Numancia destruida*).

En este sentido es interesante que analicemos con detenimiento los elementos que el dramaturgo toma de la fuente y su original forma de estructurarlos.

Aunque nuestra tragedia comienza con una escena que no se corresponde fielmente con ningún episodio particular de Malvezzi, en ella se resumen las diversas acciones político-militares que Tarquino el Soberbio y su hijo llevan a cabo según la narración del italiano, incidiendo en la caracterización de los personajes, a los que atribuyen frases tomadas literalmente de la fuente. Uno de los ejemplos más claros se encuentra en la escena que muestra el sometimiento del senado romano a la tiranía de Tarquino y en el inicio de las conquistas de Gabia y Ardea. En ella apreciamos

la coincidencia entre los discursos usados por ambos autores en el momento en que Tarquino el Soberbio aconseja a su hijo Sexto el uso de la sagacidad frente a la fuerza para conquistar la Gabia. En Malvezzi leemos:

Hemos, oh Sexto, tentado en vano a los gabios con la violencia. No hay aquí más lugar que para la sagacidad: ella es el segundo instrumento de las grandezas, mientras que la fuerza es el primero [...] Parte, pues, hijo mío, a los gabios, muestra que huyes de mí, acúsame de cruel, busca su confianza, usa ardidés de compañeros, si quieres levantarte con el mando [González de Rosende, 1634: ff. 26r-28r],

mientras que el Rey aconseja a su hijo en la tragedia del toledano con estas palabras:

Sexto, la sagacidad  
nos ha de dar la victoria;  
débale esta vez la gloria  
y triunfe la majestad.  
Tú te has de entrar, cuando estemos  
a la vista de los gabios,  
fingiendo ofensas y agravios  
míos, con grandes extremos (vv. 225-228)<sup>9</sup>.

Tras los episodios de resonancia épica, el autor de la tragedia focaliza un momento de la vida cotidiana de Lucrecia insertando una escena que sirve de contrapunto a las acciones político-militares que abrían la obra. Con ello, deja de lado la dimensión política de la trama y no la vuelve a retomar hasta el comienzo de la jornada segunda<sup>10</sup>.

La construcción de dicha jornada es similar: en ella se toman de la fuente todas las alusiones referentes a las campañas militares de Sexto Tarquino versificando casi literalmente algunos fragmentos de Malvezzi (se centra en aquellos que figuran entre los folios 26r-33r). Así, aparecen incluso las mismas citas y referencias a personajes clásicos que aduce el italiano:

el consejo que dio Tarquino a su hijo es el que dio también Periandro a Trasibulo: lleva a los embajadores al huerto y allí corta con una vara la cabeza de las más levantadas dormideras [González de Rosende, 1634: fol. 32r].

---

<sup>9</sup> Las citas se hacen por la edición de MacCurdy [1963].

<sup>10</sup> No olvidemos que esta recreación de la cotidianeidad de Lucrecia es original de Rojas.

REY. Informarte quiero yo  
con la respuesta que dio  
Periandro a Trasibulo.  
Tenía tus mismos temores,  
pidió consejo y, en fin,  
entrándole en un jardín  
lleno de hierbas y flores  
respondió sin responder  
dejando en él destroncadadas  
las hierbas más empinadas.  
Dándole en esto a entender  
lo que importa la igualdad  
y que es odiosa la planta  
que se descuella y levanta  
a igualar la majestad [vv. 816-830].

Junto a los acontecimientos políticos, el autor de la tragedia hace igualmente uso de la fuente para construir otro momento básico de la acción en el que los maridos, llevados por la alegría del vino, compiten entre sí por ver quién tiene la mujer más virtuosa [fol. 40r- 42r]. En este caso, Rojas incorpora incluso las advertencias y objeciones del propio Malvezzi frente a esta ridícula competición poniéndolas en boca del personaje de Bruto:

BRUTO. Majaderos son los tres  
a pagar de mis bolsillos.  
Dejad cantar a quien canta,  
y no alabéis divertidos  
en vuestra imaginación  
lo que no ha de ser vendido.  
¿Son caballos las mujeres,  
que se alaban de castizos,  
de alentados, de briosos,  
de prestos, de corregidos,  
para venderlos mejor? [vv. 891-901].

El dramaturgo aprovecha esta escena para incorporar a la trama uno de los momentos simbólicos de la obra: los maridos acuden a Roma para que Tarquino juzgue cuál de ellos lleva razón y llegan a una fiesta que tiene lugar en palacio. Allí encuentran a todas las mujeres, excepto a Lucrecia, divirtiéndose en ausencia de sus maridos.

En este punto Rojas introduce una recreación de típica fiesta palaciega en la que no faltan ni la música ni la representación y que haría las delicias de un público que se vería fielmente representado en la obra. Es precisamente este episodio de teatro en el teatro el que proyecta sobre el plano de la ficción lo que sucederá posteriormente en la acción principal de la obra.

Más libertad respecto a la narración del *Tarquino Superbo* apreciamos en la jornada tercera, centrada casi en exclusiva en los acontecimientos que llevarán a la violación y al suicidio de Lucrecia. En esta jornada, el toledano no realiza una dramatización literal de Malvezzi sino que hace confluir en la acción los referentes reales de todos los elementos simbólicos y prospectivos que ha ido sembrando a lo largo de la obra y que conducen al desencadenamiento de la tragedia con la violación y el suicidio de Lucrecia.

Cuando parece evidente que se va a desencadenar la catástrofe, Rojas dilata la escena de la violación mediante un enfrentamiento dialéctico entre Lucrecia y Tarquino que no concluye de modo violento, pero que sustituye la tensión que debería crearse con dicha escena (que no tiene lugar ante los espectadores). Evita incluso la violencia de este hecho con el relato por el que el propio Tarquino, lejos de transmitir y recrearse en el horror, nos confiesa su crimen a través de un lenguaje eufemístico inusual en una criatura del dramaturgo toledano.

Fiel a su rechazo a la trascendencia de las acciones, el dramaturgo toledano elude todos los detalles que pongan en entredicho la responsabilidad moral de Lucrecia, frente a la versión tradicional según la cual Tarquino coacciona a Lucrecia mediante una amenaza y consigue que ella ceda a sus deseos. Sin embargo, para quitarle toda culpa, Rojas hace que Lucrecia se desmaye ante el horror que le produce la situación y no sea consciente de nada.

Tras esto, Rojas recurre por última vez a Malvezzi para elaborar el romance final en el que Lucrecia expone las razones de su suicidio ante el resto de personajes. Para ello, introduce algunas modificaciones en cuanto a los razonamientos y las motivaciones para el suicidio de la protagonista, simplificando la justificación moral de los hechos. Así, presenta a Lucrecia como la víctima inocente del malvado Tarquino, que abusa de ella aprovechando el desmayo de la dama:

LUCRECIA. [...] No porque en mí hubiese culpa,  
que en un desmayo penoso  
cadáver fui a su torpeza,  
mármol frío, inmóvil tronco [vv. 2116- 2119].

Frente a la interpretación de Rojas, Malvezzi, más fiel a la imagen tradicionalmente transmitida de Lucrecia, no presenta a una protagonista tan libre de culpa.

La tragedia de Rojas concluye con el suicidio de la dama, pero el autor deja claro que la historia no está cerrada: el gran mecanismo de la venganza debe seguir su curso, como sugiere el anuncio de una segunda parte. Materia no le faltaba para ello, ya que la obra de Malvezzi continuaba con la narración de los acontecimientos políticos provocados por los abusos de Tarquino y por la muerte de Lucrecia.

Esta alusión a la segunda parte puede deberse al interés real de Rojas por desarrollar el resto de acontecimientos que narra Malvezzi en otra tragedia (como había hecho con la historia de Numancia). No obstante, podría tratarse incluso de un modo de justificar que la acción de su tragedia se pare en este punto, dejando al público sin una parte de la historia que le era familiar (la violación de Lucrecia era el relato que justificaba la caída de la tiranía de los Tarquinos del poder romano, según la historia romana).

Junto a las líneas maestras de la acción, la delimitación de los personajes de la tragedia deben muchas de sus peculiaridades a la presentación que de ellos realiza Virgilio Malvezzi.

Uno de los más interesantes es el personaje de Bruto. De él afirma el noble italiano:

Bruto, que debajo del tirano no conoce mayor seguridad que ser despreciado (donde no es menos peligrosa una fama grande que una mala, donde la sabiduría es dañosa), recurre a la locura y, ayudado de su natural melancólico, se asegura fácilmente la disimulación, no dejando al tirano de qué temer [...porque] gran sabio es debajo del tirano el que sabe fingirse loco... más han de temer los tiranos a los hombres disimulados que a los locos [González de Rosende, 1634: ff. 36r y 38r].

Rojas aprovecha esta descripción para elaborar el primer parlamento del personaje: «No es loco el que de loco se disfraza/ la vida gano en la opinión que pierdo, / fingido loco y cauteloso cuerdo» [vv. 70-72], y lo convierte en la criatura que —asumiendo las funciones del coro griego, según MacCurdy— reinterpreta continuamente la acción ante el público sembrándola de advertencias y malos presagios.

Pero lo más interesante en la configuración del reparto es la relevancia que adquiere el antagonista, frente al que queda ensombrecido el personaje de Lucrecia, que no tiene un papel tan destacado en la trama hasta la tercera jornada. En Tarquino están íntimamente relacionados su modo de proceder en lo político y en lo amo-

roso, porque concibe ambos aspectos como una relación de poder a la que subordina sus propios sentimientos. Es igualmente cruel en el amor y en la guerra y sus incursiones en ambos espacios serán descritas con el mismo léxico y las mismas imágenes. En todo ello, están una vez más las huellas evidentes de Malvezzi.

La falta de protagonismo inicial de Lucrecia se debe del mismo modo a la influencia del texto italiano: en el *Tarquino Superbo* se alude a ella en un único episodio que ilustra una vez más los abusos tiránicos de Tarquino. La misma impresión da la obra de Rojas, aunque el dramaturgo lo soluciona insertando en cada jornada una escena protagonizada por Lucrecia que basta para definir las características esenciales del personaje. Con ello, amplía la presencia de la mujer en la obra incorporando la dimensión particular de su tragedia al mundo político en el que se mueven el resto de criaturas. No obstante, la violación priva a Lucrecia de su propio nombre y del reconocimiento de sí misma.

Dejando de lado el complejo marco intertextual que envuelve a la obra, nos centraremos en sus peculiaridades en cuanto a la unidad de acción, la incorporación de la comicidad, así como de otros elementos que participan en la peculiar arquitectura de esta tragedia.

#### ESTRUCTURA Y UNIDAD DE ACCIÓN

Como hemos adelantado al tratar el tema de la obra, una de las características más relevantes de *Lucrecia y Tarquino* es la inexistencia de episodios secundarios desgajados de la acción central.

Los dos planos de la trama que muchos estudiosos aprecian en la historia<sup>11</sup> parten de una línea de acción única y están perfectamente entrelazados mediante toda una batería de elementos simbólicos dispersos a través del texto y que desempeñan una función estructurante<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *Vid.*, sobre todo, MacCurdy [1963: 15-36], Walthaus [1998: 380], Welles [1991: 625].

<sup>12</sup> El simbolismo de la obra está usado como una eficaz y recurrente técnica de estructuración que abre paso al sentido trágico con la incorporación de imágenes continuamente referidas al ámbito de la violencia, la destrucción y la sangre. Además, dichas imágenes se distribuyen simétricamente entre las dos partes que podemos distinguir en la estructura de la obra (estructura especular), de modo que cada elemento simbólico de la primera parte se conecta, en la segunda, con un referente real que completa su significado dentro del drama.

De este modo, desde las escenas iniciales de la tragedia encontramos continuamente elementos, anuncios o referencias que nos van introduciendo en la atmósfera de lo trágico y preparan para la catástrofe final. El anuncio más claro aparece en la primera jornada con la paloma muerta que cae a los pies de Colatino: reflejo evidente

Fue MacCurdy el primero en distinguir estas dos partes en nuestra tragedia (separadas por el episodio «cómico» que suponía la escena de teatro dentro del teatro que ya conocemos). Pero consideró que tal división no era únicamente formal, sino que llevaba consigo una subordinación temática de la acción político-militar que desarrolla la primera parte, respecto a la acción que desarrolla la segunda y que se centra en la tragedia individual de Lucrecia.

Para MacCurdy, el principal problema con el que se enfrentaba Rojas era cómo dramatizar una historia tan conocida como la violación de Lucrecia y mantener al tiempo la atención del espectador [1963: 15]. De ahí que nuestro dramaturgo no comience abordando directamente el tema central y haga girar los dos primeros actos en torno a motivos secundarios: el relato de la captura de Roma por Tarquino, el trato a los romanos, y que los personajes principales aparezcan tarde en la obra. Las razones de ello resultan evidentes para MacCurdy: la violación no puede suceder mucho después de que Sexto Tarquino encuentre a Lucrecia sola, ni puede transcurrir mucho entre la violación y el suicidio de Lucrecia. De este modo, como todos conocían la pasión de Sexto por Lucrecia, el dramaturgo aumenta el suspense oscureciendo el conflicto central. Por ello, Rojas crea en las dos primeras jornadas una atmósfera de conflicto inevitable mediante constantes insinuaciones de sucesos

---

de la escena final en la que Lucrecia, víctima inocente, caerá muerta a los pies de sus familiares. Será Bruto el encargado de interpretarlo para el público, mientras que asistimos al temor de Colatino por el augurio y a la indiferencia de Lucrecia (el sujeto trágico no es consciente de la amenaza que se cierne sobre él).

En este punto, aunque el conflicto que desencadenará la tragedia aún no ha sido expuesto, ya sabemos qué tipo de amenaza supone Tarquino para el resto de los personajes porque sus procedimientos y su falta de escrúpulos han sido expuestos por él mismo en su primera intervención. En ella nos relata, sin parar ante los detalles más crueles, su destrucción del senado romano. De este modo, se establece una relación entre la entrada de Tarquino en el senado y la profanación de Lucrecia que tendrá lugar en la segunda parte de la obra. Igualmente, la narración con que Colatino describe el mismo acontecimiento (el asalto al senado) está repleta de simbolismo: la descripción de la caída del muro es una referencia a lo que sucederá con Lucrecia y se usa incluso el mismo lenguaje que ella utilizará para referirse a la intrusión de su ofensor en su casa: el lenguaje de la batalla (vv. 122 y ss.).

Un episodio igualmente simbólico se introduce en la jornada segunda (de nuevo en el espacio cerrado de la casa de Lucrecia): se rompe el vaso de vidrio con que le llevaban agua a Tarquino, símbolo convencional que expresa la ruptura de la honra y cuyo significado no escapa, incluso, a los propios personajes. Según Rina Walthaus [1998: 381], «la introducción de elementos simbólicos tiene una fuerza tanto más efectiva cuanto más se conoce la historia fuente y su fuerza prospectiva es más evidente cuando se reconoce la analogía con el desarrollo de la historia».

La alusión constante a mitos clásicos para realizar símiles es interpretable en esta misma línea simbolista: así, las continuas referencias a figuras como Dido o Penélope, cuyas desventuras y virtudes eran bien conocidas por el público que asistía a la tragedia, sirve para identificar a la víctima y anunciar lo que le sucederá después.

trágicos (usando la imaginería poética de la ruina y la destrucción) y con los comentarios del personaje de Bruto, y deja los episodios centrales de la historia para el final [MacCurdy, 1963: 16].

Así, MacCurdy considera toda la primera parte como una impresionante acción secundaria, centrada en el plano político y que funciona además como emblema del fuego destructivo de la pasión frente a la razón, la virtud y la libertad. Lo que Rojas quiere manifestar con ello es que la pasión ciega, unida al poder y a un código excesivamente riguroso del honor, conduce a la destrucción y la desilusión de los personajes dramáticos [MacCurdy, 1963: 18].

No obstante, para nosotros, la unidad de acción es evidente si tenemos en cuenta que el tema de la obra está centrado en los abusos de poder de Tarquino, y no sólo en el episodio de Lucrecia. Según esto, la acción de la obra es más extensa de lo que cabe suponer por el título de la misma, que identifica sólo el momento más conocido y llamativo de la historia como forma de atraer al público.

El argumento refleja las consecuencias de los excesos de poder de Tarquino en todos los ámbitos. Así, son los constantes abusos del tirano la línea que da unidad a toda la obra, lejos de distinguir una acción principal y otra secundaria. La violación de Lucrecia, motivo central de la obra a juzgar por el título, es la encarnación del abuso de poder en el ámbito íntimo y doméstico.

Algunos críticos han intentado negar esta unidad de acción aludiendo al episodio de la fiesta palaciega como ejemplo de interludio cómico desvinculado de la trama principal. Sin embargo, no sólo no es un episodio desvinculado de la trama sino que desempeña una importancia capital en la estructuración de la obra. Funciona como un espejo en el que se refleja lo que sucederá después. Al tiempo, es el eje central que divide la estructura en dos partes y que proyecta la acción que antes se ha desarrollado en el ámbito político hacia el plano personal del mundo de Lucrecia.

Por tanto, lejos de ser poco significativo, se trata de un momento de una funcionalidad muy clara en la obra. Señala, asimismo, MacCurdy que Rojas se sirve de este interludio para incrementar el suspense, retrasando el encuentro entre Lucrecia y Tarquino [1963: 26].

*Lucrecia y Tarquino* presenta una estructuración de la trama *in crescendo* hacia la catástrofe personal, caracterizada por la complejidad y la fuerte cohesión interna. A través de diversas técnicas para mantener la intensidad trágica, la catástrofe se retrasa al máximo y se va anunciando de forma dosificada a través de la trama.

Con ello, crea en las dos primeras jornadas una atmósfera de conflicto inevitable mediante constantes insinuaciones de sucesos trágicos (sobre la imaginería poética de la ruina y la destrucción y con los comentarios del personaje de Bruto) y deja los episodios centrales para el final, lo que demuestra la medida dosificación de la tensión trágica.

En *Lucrecia y Tarquino*, como en las obras que escribió sobre la destrucción de Numancia, Rojas inserta una historia íntima y personal en el desarrollo de los acontecimientos histórico-políticos. Con ello, aúna amor y poder, dos de los temas más atractivos para el público palaciego ante el que representaba sus tragedias, al tiempo que hace depender la evolución de los acontecimientos históricos de las acciones individuales de los personajes y no del destino colectivo de las naciones.

#### LA PRESENCIA DE LA COMICIDAD

El tratamiento de la comicidad se perfila como uno de los elementos más significativos<sup>13</sup>. En muchas de las tragedias de Rojas los momentos cómico-burlescos no impregnan la historia principal y se presentan en forma de episodios al margen que, fieles a la necesidad de *variatio* del público barroco y a las convenciones de la comedia nueva, actúan como interludio relajando la tensión trágica.

Sin embargo, en *Lucrecia y Tarquino* no encontramos las intervenciones cómico-burlescas a que Rojas nos tiene habituados (véase *Progne y Filomena* como mejor ejemplo de ello). La trama es unitaria y fluye directamente hacia la catástrofe final sin episodios secundarios, cómicos o serios que la interfieran. Al contrario, Rojas consigue dar unidad a los distintos pasajes que toma de su fuente sin que la obra parezca fragmentaria.

En la reducción de la función que la comicidad desempeña en esta tragedia juega un papel fundamental la falta de entidad de la figura del gracioso. El que más claramente parece desempeñar el papel de gracioso es Fabio, criado de Lavinia, que solo hace acto de presencia como acompañamiento en algunas escenas de la pieza donde su función está restringida a la de mensajero. Es, sobre todo, en la segunda jornada donde

---

<sup>13</sup> Debido a ello, MacCurdy considera que la obra ha sido censurada y está incompleta. Cree que los episodios cómicos, al menos, han sido recortados [1963: 26]. Pero dada la escasez de testimonios textuales que así lo acrediten u otro tipo de pruebas, no podemos afirmarlo. Él ve en la brevedad de la obra una de las principales causas para creer en la censura de la misma.

desempeña la función de gracioso en el marco de la fiesta palaciega, cuando representa el papel de bufón en la comedia «de repente» que transcurre en la corte<sup>14</sup>.

Aunque es difícil ubicarlo, el personaje de Bruto resulta un candidato poco conveniente para desempeñar las funciones del gracioso. Sus intervenciones no redundan en comicidad alguna. Se trata de un personaje omnipresente en la obra y también omnisciente, a juzgar por las anticipaciones de la acción que realiza frente al auditorio. Se finge loco y desde su fingimiento juzga la obra con una ironía cruel en ocasiones. Para MacCurdy [1963] es un personaje que sustituye al coro de la tragedia griega y un elemento más del clasicismo que impregna la obra.

Hay un tercer personaje, aún menos relevante que Fabio en la obra: se trata de Pericles, uno de los gabinos a los que Tarquino perdona la vida y que se convierte en su confidente. No obstante, su participación está restringida al tercer acto y no incide en la comicidad de la obra.

Por tanto, la figura del donaire está bastante desdibujada en nuestro drama, con lo que Rojas huye de una de las convenciones fundamentales de la comedia nueva y reparte las funciones habituales del gracioso entre varios personajes, en detrimento de la comicidad de la obra.

Muchos críticos aluden al episodio de teatro dentro del teatro que ya hemos comentado como uno de los interludios cómicos que Rojas acostumbra a insertar en sus tragedias. Sin embargo, nada tiene ello que ver con los extensos episodios cómicos que, a modo de entremés, encontramos en obras como *Progne y Filomena*.

Aunque se trata de una escena muy interesante, que simboliza lo que sucederá en la acción principal de forma paródica, no se centra en el incremento de la comicidad en la obra. La comedia «de repente» que se representa en este momento se basa en el episodio mitológico del juicio de Paris entre las tres diosas y es un reflejo de la competición que tendrá lugar inmediatamente después entre Tarquino, Colatino y Acronte, por la virtud de sus mujeres<sup>15</sup>. Por tanto, lejos de ser un interludio

<sup>14</sup> Sus dos apariciones más significativas se sitúan entre los vv. 322-375 (Jornada I), donde invita a Lucrecia a una fiesta en nombre de su ama Lavinia. No vuelve a aparecer hasta los vv. 1001-1064 (Jornada II), donde interviene como actor en la fiesta de palacio. En ambas intervenciones la comicidad del personaje es muy limitada: en los vv. 347-356 intenta un juego de palabras conceptuoso en torno al género de las palabras *fiesta* y *festín*, mientras que los comentarios pretendidamente cómicos de su papel en la representación palaciega están enmarcados en un plano ficcional distinto al de la acción principal. Al margen de esto, sus contadas líneas no recurren a la comicidad sino a un estilo sentencioso que actúa como contrapunto de Bruto.

<sup>15</sup> Aquí y en otros momentos de la tragedia son significativas las relaciones que se establecen entre la historia de Tarquino y algunos episodios clave de la guerra de Troya.

cómico, su importancia estructural y simbólica es evidente: ralentiza la acción y la hace reflejarse sobre sí misma; no está desvinculado de la trama principal sino que es un punto de inflexión en la misma. Al tiempo, sirve para incorporar un elemento muy del gusto del auditorio: es la representación de una fiesta palaciega en la que el público asiste a una representación, del mismo modo que debían estar haciendo los espectadores de Rojas en aquel preciso instante.

#### OTRAS PARTICULARIDADES

En cuanto al tiempo dramático, es interesante cómo se incrementa la intensidad de la escenas a medida que nos vamos acercando al final de la acción: la extensión de las mismas es decreciente. Las escenas iniciales contienen largos parlamentos y son extensas. Al llegar a la tercera jornada aumenta el ritmo dramático mediante la rápida acumulación de escenas cortas que se superponen hasta la escena del suicidio, con lo que se incrementa la intensidad dramática. Estas escenas cortas e intensas de la tercera jornada se han sucedido con rapidez hasta llegar al momento del desenlace, donde se reúnen todos los personajes para presenciar en escena el suicidio de Lucrecia, el momento más patético de la obra.

El espacio simbólico presenta dos variedades: el espacio cerrado y doméstico de la casa de Lucrecia frente al espacio abierto de la batalla. Tarquino impone su poder en ambos planos espaciales. Ningún lugar, abierto o cerrado se le resiste: se introduce en unos y otros mediante la fuerza o el engaño.

La obra carece asimismo de cualquier episodio de hiperdramatismo [Julio, 2000] representado en escena: incluso la escena de mayor intensidad, la que más expectativas ha despertado para el espectador a lo largo de la obra, no se representa en escena sino que se relata con un lenguaje bastante eufemístico. El único episodio horrible es la muerte final de Lucrecia y posee un carácter efectista muy marcado. La catarsis y el miedo del auditorio está garantizado.

En cuanto al estilo también podemos encontrar diferencias marcadas frente al enrevesamiento habitual en muchos parlamentos, aquí está más depurado y no aparecen las largas comparaciones tópicas con que se recrea el autor constantemente en sus obras.

Lucrecia y Tarquino está escrita en un lenguaje más depurado, carece de los extensos parlamentos y monólogos basados en metáforas encadenadas referidas al

ámbito de lo natural o plagados de silogismos irresolubles que tanto entorpecen el razonamiento de los personajes. En su lugar, encontramos un lenguaje que tiende a lo sentencioso.

## CONCLUSIÓN

El análisis de *Lucrecia y Tarquino* que hasta aquí hemos esbozado nos lleva a replantearnos o bien el concepto de tragedia que tradicionalmente se viene aplicando a Rojas o bien su autoría de la obra.

En el primero de los supuestos nos encontramos con una pieza que reúne en sí misma peculiaridades suficientes para ser considerada uno de los dramas más logrados de Rojas. No es una tragedia tan desmesurada como muchos detractores del toledano podrían esperar: presenta una uniformidad de tono que se aleja bastante de los excesos de *Progne y Filomena*, en cuanto a la mezcla de lo trágico y lo burlesco se refiere, o *Morir pensando matar*, con la incorporación del horror más exagerado.

A esta uniformidad en el tono de la obra se suman la medida estructuración de la trama y la unidad en el desarrollo de la acción, características que nos revelarían una de las tragedias mejor construidas de Rojas.

Pero precisamente son estas características las que pueden llevarnos a intuir que *Lucrecia y Tarquino* no es obra del toledano, a lo que contribuye el hecho de que no contemos con más ediciones del XVII que figuren bajo el nombre de nuestro autor.

Sin embargo, aunque el análisis de la autoría escapa a las dimensiones de este trabajo, si consideramos que *Lucrecia y Tarquino* es obra de Rojas, estaríamos ante el drama donde se dan, de la forma más depurada, las técnicas más relevantes de su teatro. Entre ellas sobresale la fuerza que cobra la estructuración de la trama, una de las características más destacadas de su dramaturgia y que podemos comprobar a través de su producción trágica: desde las más tempranas tragedias (véanse *Persiles y Sigismunda*, *La traición busca el castigo*, *Progne y Filomena*, *Numancia cercada* y *Numancia destruida*...) vemos un esfuerzo singular por lograr una estructuración original y muy calculada. Esto se manifestaría de forma paradigmática en la tragedia que hemos analizado, que podría situarse en la última etapa de la producción dramática de Rojas.

A ello se unen otras técnicas como la configuración del *dramatis personae* siguiendo un esquema típico que conduce al maniqueísmo radical, lo que convierte

a las criaturas de la tragedia de Rojas en dechados de virtud o monstruos de maldad que no pueden ser de otro modo, como sucede en la obra que hemos analizado.

La métrica y la versificación de *Lucrecia y Tarquino* es otro de los elementos que coinciden con los usos más típicos de Rojas: así, en esta tragedia no apreciamos gran variedad métrica más allá de romances, redondillas, silvas de pareados y alguna que otra décima.

Estos aspectos hacen que no podamos negarle a Rojas la autoría de *Lucrecia y Tarquino* de forma apresurada y dejan la puerta abierta a un estudio más exhaustivo del corpus dramático que tradicionalmente se le ha venido atribuyendo.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALBORG, Juan Luis [1991]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Historia de la literatura española. Época barroca*, Gredos, Madrid, 2ª ed. (reimp.), pp. 738-780.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio [1995]: «Rojas Zorrilla», en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, pp. 549-577.
- BUSQUETS, L. [1991]: «*Lucrecia y Tarquino* o el conflicto entre el fin y los medios», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX, pp. 977-1004.
- COTARELO y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Imp. de la Revista de Archivos, Madrid.
- CRUICKSHANK, D. W. [1977]: «Rojas Zorrilla's *Lucrecia y Tarquino*: The date and printer of the first known edition», en *Modern Language Notes*, XCII, nº 2, pp. 329-331.
- DURÁN, Agustín [1881], *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneira, Madrid, vol. 2.
- GILLET, Joseph E. [1947]: «Lucrecia-necia», en *Hispanic Review*, XV, pp. 120-136.
- GOLDMAN, Rachel [1976]: *The Lucretia legend from Livy to Rojas Zorrilla*, tesis doctoral inédita, The City University of New York.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma [en prensa]: «Tipos de hipertextualidad en el teatro de Rojas Zorrilla», en *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, Universidad de Navarra, Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003.
- GONZÁLEZ DE ROSENDE, Antonio (trad.) [1634], *El Tarquino soberbio del marqués Virgilio Malvezzi*, Francisco de Ocampo, Madrid.

- JULIO GIMÉNEZ, Teresa [2000]: «El hiperdramatismo en Rojas Zorrilla», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de los XXII Jornadas de teatro clásico* (Almagro, 13-15 de julio de 1999), Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, Almagro, pp. 179-207.
- MACCURDY, Raymond [1958]: *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- [1963]: «Introducción» a su edición de F. de ROJAS ZORRILLA, *Lucrecia y Tarquino*, Universidad de New Mexico Press, Albuquerque/New Mexico, pp. 1-39.
- [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne Publishers Inc., New York.
- [1974]: «On the use of Rape of Lucrecia», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80ª aniversario*, Barcelona, pp. 297-308.
- [1979]: «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», en *Hispania* (California), LXII, pp. 255-265.
- MAROTO CAMINO, Mercedes [1997]: «'Ya no es Lucrecia, Lucrecia': Woman and 'limpieza de sangre' in Rojas Zorrilla's *Lucrecia y Tarquino*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXI, nº 2, pp. 329-351.
- WALTHAUS, Rina [1998a]: «Dos tragedias de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: *Progne y Filomena* y *Lucrecia y Tarquino*», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, pp. 370-381.
- WELLES, Marcia [1991]: «Rojas Zorrilla's *Lucrecia y Tarquino*: 'The Taming of Lucretia': Or, the Staging of Perverse Desire», en *Romance Languages Annual*, 3, pp. 622-629.