



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Estudios Clásicos

Tradición clásica en *The Rape of Lucretia*
(Benjamin Britten)

Iván Medina Ruiz

Tutor: Jose Antonio Izquierdo Izquierdo

Departamento de Filología Clásica, Área de Filología Latina

Curso: 2023-2024

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. La tradición clásica en la ópera	4
1.2. Datos biográficos	7
1.2.1. André Obey	7
1.2.2. Ronald Duncan	7
1.2.3. Benjamin Britten	8
1.3. La visión de Lucrecia en las fuentes clásicas	10
1.3.1. Tito Livio	10
1.3.2. Publio Ovidio Nasón	12
1.3.3. Aurelio Agustín de Hipona	16
1.3.3.1. Biografía de San Agustín	16
1.3.3.2. Filosofía y teología de San Agustín	17
1.3.4. William Shakespeare	19
3. <i>The rape of Lucretia</i> de Benjamin Britten	21
3.1. Acto primero	21
3.1.1. Primera escena	21
3.1.1.1. Reflexiones corales y reunión de los generales en el campamento y llegada a Colacia	22
3.1.2. Segunda escena	32
3.2. Acto segundo	35
3.2.1. Primera escena	35
3.2.1. Segunda escena	46
4. Conclusión	65

1. INTRODUCCIÓN

Antes de adentrarme en el núcleo de la investigación, quiero comenzar este trabajo con un soneto de Francisco de Quevedo, en el que nos ofrece una visión alternativa de varias figuras femeninas de la antigüedad, tanto literarias como históricas, entre las que se encuentra Lucrecia, en torno a la cual va a girar nuestro Trabajo de Fin de Grado:

*No te quejes, ¡oh, Nise!, de tu estado
aunque te llamen puta a boca llena,
que puta ha sido mucha gente buena
y millones de putas han reinado.*

*Dido fue puta de audaz soldado
y Cleopatra a ser puta se condena
y el nombre de Lucrecia, que resuena,
no es tan honesto como se ha pensado;*

*esa de Rusia emperatriz famosa
que fue de los virotos centinela,
entre más de dos mil murió orgullosa;*

*y, pues todas lo dan tan sin cautela,
haz tú lo mismo, Nise vergonzosa;
que aquesto de honra y virgo es bagatela.*

[Quevedo, Francisco de.

Poesías picarescas : poesías satíricas inéditas. Ed. Llopesa, Ricardo. Visor Libros.]

Tras este festivo y misógino soneto, considero necesario dar a conocer el objetivo principal de este trabajo, que no es otro que el estudio y análisis de las fuentes, fundamentalmente clásicas, aunque no exclusivamente, que podemos observar en el libreto de Ronald Duncan, escrito para la ópera de Benjamin Britten *The rape of Lucretia*, libreto a su vez basado en la obra de teatro de André Obey *Le Viol de Lucrece*, obra a la que no hemos podido acceder.

Las fuentes clásicas presentes en dicho libreto son, fundamentalmente tres: en primer lugar, Tito Livio, que nos ofrece, en el libro I de su obra *Ab urbe condita* (57-59), el relato más extenso de la violación y posterior suicidio de Lucrecia, siendo también el autor latino que da origen a la imagen de Lucrecia como prototipo de castidad. En la estela de Livio se encuentra Ovidio, quien, en sus *Fastos* (II, vv. 685-852) sigue al historiador en la narración de la violación y suicidio de Lucrecia. Una tercera fuente clásica es San Agustín, quien, en *De ciuitate Dei*, pone en tela de juicio esa imagen de castidad que acompaña a la matrona romana. Por lo que se refiere a las fuentes no clásicas, son innumerables. Hemos seleccionado el poema de

Shakespeare *The Rape of Lucrece*, por situarse en un ámbito anglosajón (el mismo al que pertenecen Benjamin Britten y Ronald Duncan) y presentar un tratamiento del mito en el que ocupan un lugar importante las reflexiones internas de Tarquinio y Lucrecia, apareciendo asimismo reflexiones cristianas del pecado y de la culpa, lo cual encontramos también en la obra objeto de análisis.

El objetivo de este trabajo es, pues, analizar el tratamiento de las fuentes enumeradas en el libreto de la ópera de Britten, antes mencionado. Para ello, hemos optado por una metodología fundamentalmente tradicional¹, basada en el desvelo de los restos de un autor clásico en otro moderno, sin ir más allá de los meros datos objetivos.

Dicha forma de análisis de la tradición clásica, influida por el positivismo y el historicismo, puede ser tachada de excesivamente tradicional, teniendo en cuenta los numerosos acercamientos posteriores a la tradición clásica desde distintos modelos de análisis literario (intertextualidad, Estética de la Recepción, ...). Sin embargo, creemos que el modelo tradicional (representado sobre todo por la obra clásica de Highet *La tradición clásica*) responde al objetivo principal que hemos expuesto.

1.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA ÓPERA²

Una de las principales ideas que debemos tener en cuenta a la hora de introducirnos en tan dilatado tópico como es la influencia e ideas (mitología, cultura, historia, ...) del mundo grecorromano en la ópera es que debemos otorgar una menor importancia a la continuación de los géneros clásicos en el mundo post-medieval, que a la evolución y transformación de las nociones y proyecciones que han acompañado a la historia de la ópera y son fundamentales para su posterior desarrollo hasta que alcanza su máxima culminación en los siglos XIX y XX.

A pesar de todo, es necesario destacar que no es posible encontrar conexiones históricas o específicas de este género artístico con el drama clásico, destacando, incluso, que posteriormente, en el año 1600, cuando se fundó la ‘Camerata’ (grupo de poetas y músicos) bajo el patronato del conde de Florencia, Giovanni Maria dei Bardi, con el objetivo de introducir la antigua tragedia ática en la música de obras escénicas, no tenían en mente la creación de un género completamente nuevo, dando lugar a que el concepto de ‘ópera’, que, entre los siglos

¹ Para una visión sobre los acercamientos metodológicos a la tradición clásica *crf.* García-Jurado, Francisco (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

² Una información completa sobre este aspecto la encontramos en Cancik, H., Schneider, H., Landfester, M., Cancik, H., Schneider, H., & Landfester, M. (2006). *Brill's New Pauly: encyclopaedia of the Ancient World*. Classical tradition. Brill. (Págs. 14 – 20)

XVI y XVII, podía hacer referencia a cualquier tipo de obra escénica (incluso obras con fragmentos musicales más o menos extensos), no se estableciese bajo una idea unitaria de un conglomerado de varios géneros interrelacionados hasta 1860.

Así pues, este proceso de uniformización ideológica en torno a la música operística se desarrolló paulatinamente, comenzando, en el año 1600 concretamente, con el cultivo de lo que se conoce como “obra pastoral”, representación que, sobre todo, estaba destinada a las fiestas cortesanas como entretenimiento, que respondía en gran medida a los objetivos de la Camerata, puesto que se centraba en el tratamiento de tópicos antiguos o clásicos; por lo que, en un primer momento, como punto de partida en el desarrollo de este tipo de representaciones podemos destacar el drama pastoral *Dafne* (1597) de Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri, en el que, aunque actualmente se encuentra perdido, podemos vislumbrar una clara influencia del drama ático. También es posible destacar otra serie de obras pastorales de gran importancia en el desarrollo musical que terminará desembocando en la concepción actual de la ópera, como son las siguientes: los cuatro coros para una producción de la obra *Edipo Rey* de Sófocles que compuso Andrea Gabrieli en el año 1585; el tratado *Della musica scenica* que Giovanni Battista Doni (profesor de la Universidad de Florencia) compuso entre los años 1635 y 1639; *Eurídice* (Rinuccini / Peri), presentado en el año 1600 con ocasión de la boda del rey francés Enrique IV y Maria de' Medici, llegando, finalmente, a Claudio Monteverdi cuya obra *L' Orfeo* constituye el primer hito en la historia de la ópera, que supuso la fusión de los elementos de la tragedia clásica con los de la obra pastoral³ (dando lugar a un nuevo grupo terminológico para esta forma artística: *favola, tragedia, dramma in musica, ...*). También, a Monteverdi, gracias a su obra *L'incoronazione di Poppea*, se le considera el iniciador de la llamada “ópera pretexto”, que toma sus argumentos de la historia de Roma y que posteriormente sería cultivada, entre otros, por Haendel (*Julio Cesar*), Mozart (*La clamente di Tito*) o Verdi (*Attila*). A dicho género, que se sigue cultivando en nuestros días (podemos citar *Anthony and Cleopatra* de John Williams, estrenada el año pasado en el Liceo), pertenece *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten.

Además, es necesario tener en cuenta que no fue hasta el siglo XVII, concretamente en el año 1637, cuando en Venecia nos encontramos con el primer acceso público al teatro operístico.

³ A pesar de todos estos intentos de revivir la Antigüedad y, concretamente, la tragedia ática podemos observar una serie de diferencias entre ambos géneros de vital importancia: el antiguo coro era casi imposible introducirlo en la ópera; mientras los acontecimientos en la tragedia ocurren fuera del escenario y simplemente se transmiten y se reflexiona sobre ellos, en la ópera, la acción en el escenario es primordial; ...; además, nos encontramos con una serie de problemas relacionados con la estética (expresión de afectos en la música, forma vocal, ...).

Debemos tener en cuenta que, mientras que, en Grecia y, concretamente, en la Grecia antigua, las obras dramáticas se representaron ante la ciudadanía y fueron una institución fija de la vida sociopolítica diaria, la ópera (género, como hemos dicho, derivado del drama ático) en el siglo XVI y XVII se representaba ante un público cortesano, hasta llegar el *dramma per musica* veneciano, que integra elementos de gran diversidad de géneros (tragedia, comedia, tragicomedia, obra pastoral), y que se representa ante un público más general.

Durante este siglo, a pesar de que la tragedia clásica grecorromana continuó siendo el principal modelo y medida de sus composiciones y trabajos artísticos, su imitación presentó una serie de problemas: la mayoría de las tramas, relacionadas con los mitos de la Antigüedad (especialmente, extraídos de la obra *Metamorfosis* de Ovidio), y las figuras históricas presentaban un gran distanciamiento respecto de la tragedia clásica como consecuencia de la ruptura de alguna de sus normas escénicas, como el cambio frecuente de escenario, teniendo como objetivo satisfacer los gustos de los espectadores.

También, es necesario destacar que a mitad del siglo XVII, surgió la llamada *tragédie lyrique* (o *tragédie en musique*), dando lugar a una separación de la tradición operística con la representación *Camus et Hermione* de Philippe Quinault o Jean Baptiste Lully (1673). Esto se debe a que, a diferencia del *dramma per musica*, la lírica trágica francesa acepta los finales trágicos, dando lugar a ese efecto de catarsis en los espectadores que la tragedia clásica griega buscaba, hasta que, finalmente, con la llegada del estilo *buffo* o cómico italiano comenzó a considerar este estilo opresivo.

Posteriormente, a principios del siglo XVIII, nos encontramos con una estricta separación entre el contenido trágico y cómico, diferenciación que se retrotrae a la *Poética* de Aristóteles (en la que dicha diferenciación se establece en base, no a su contenido, sino al estatus social de sus personajes), y que da origen a una separación entre “ópera seria” (continuación directa del *dramma per musica*) y ‘ópera buffa’ (también, conocida como *dramma giocoso per musica* u ópera cómica).

También, a lo largo de este periodo, se comenzó a hacer un llamamiento al cumplimiento de las reglas procedentes de la Antigüedad, puesto que se consideraba que se estaba produciendo una degeneración de la tragedia ática. Una figura fundamental dentro de este movimiento es Christoph Willibald Gluck, quien, siguiendo al poeta y gran entusiasta de la Antigüedad, Ranieri de’ Calzabigi, es el autor de óperas como *Orfeo ed Euridice* (Viena, 1762), *Alceste* (Viena,

1767) o *Paride ed Elena* (Vienna, 1770), en las que se recupera la supremacía del texto, la obertura hace referencia a la acción principal, la trama se expone de una manera simple,...

Un hito, dentro de esa orientación de la ópera a la Antigüedad, es, sin duda, Richard Wagner (1813-1883), el cual, en su obra *La obra de arte del futuro*, consideraba la importancia de la tragedia en la composición del drama musical. Así, él consideraba que el drama debe convertirse en una ceremonia religiosa que una a todos los espectadores y celebre su comunidad cultural, expresada por una mitología compartida. Esto se ve muy claro en la tetralogía *El anillo del nibelungo*, articulada en torno a una mitología germánica, en cuya construcción no están ausentes ecos grecolatinos. De hecho, Nietzsche escribe *El nacimiento de la tragedia* para defender el drama wagneriano, al que considera heredero de la tragedia griega.

Los temas mitológicos mantienen su popularidad a lo largo de todo el siglo XIX, continuando en el XX. Cabe destacar la producción operística de Richard Strauss, compositor muy influido por Wagner y autor de una serie de óperas de temática mitológica, como *Elektra*, *Ariadne auf Naxos* o *Daphne*⁴.

1.2. DATOS BIOGRÁFICOS

Tras esta breve introducción a la tradición clásica en la ópera y lo que esta significó, considero necesario realizar un pequeño esbozo biográfico de las principales figuras que van a constituir el centro de mi análisis: André Obey, Ronald Duncan y Benjamin Britten.

1.2.1. ANDRÉ OBEY

La primera figura a la que vamos a hacer mención es André Obey, cuya obra *Le Viol de Lucrèce* es la base del libreto de la ópera *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten. Pocos datos podemos proporcionar de este dramaturgo francés, muy popular en su tiempo, cuya aportación más destacable es, precisamente, *Le Viol de Lucrèce*. Nació el 8 de mayo de 1892, en Douai (Francia) y falleció el 11 de abril de 1975, en Montsoreau, siendo en la década de 1950, los años de entreguerras, en la que desarrolla la mayor parte de su producción.

1.2.2. RONALD DUNCAN

Ronald Duncan, del que conocemos muchos más datos sobre su vida y cuyo nombre completo es Ronald Frederick Henry Dunkelsbühler, es un escritor inglés, poeta y dramaturgo que nació el 6 de agosto de 1914, en Salisbury, y cuyos padres fueron Ethel Cannon y Reginald Dunkelsbühler, que murió a causa de la epidemia de 1918. Duncan estudió en el Downing

⁴ Cfr. De Goñi Echeverría, I. (2021). Las óperas mitológicas de Richard Strauss. *Liburna* 18, 53-89.

College de Cambridge (1933) y, tras su lectura de Frank Raymond Leavis, se convirtió en un pacifista, llegando, incluso, a publicar el ensayo *The Complete Pacifist* (1936), que, posteriormente, sería reeditado. También, en el año 1938, escribió la letra de la llamada *Marcha Pacifista* para Benjamin Britten, hasta que ese mismo año fue invitado a la India por el propio Gandhi, quien había quedado asombrado por un artículo de Duncan, y mantuvo una buena relación con el hispanista Gerald Brenan⁵.

Finalmente, en el año 1944, tras haberse unido a una empresa cooperativa agrícola en Gooseham y Mead Farm, que fracasó en 1943, se enfrentó a un tribunal de objeción de conciencia con éxito.

También, es necesario hacer mención a su gran producción literaria, teniendo en cuenta que, en el año 1937, fundó, impulsado por Ezra Pound, una pequeña revista titulada *Townsmen* y a su vez destacó por la escritura de historias cortas y como periodista, llegando, incluso, a escribir el guion de la película *Girl on a Motorcycle* y publicando gracias a T. S. Eliot su poesía en la editorial independiente Faber and Faber (Londres). En cuanto a su colaboración con Benjamin Britten no se limitó a *The Rape of Lucretia*, sino que también es el autor del libreto de *Peter Grimes*, quizás su obra más emblemática.

1.2.3. BENJAMIN BRITTEN

En tercer lugar y para concluir con este apartado biográfico del trabajo, vamos a relatar algunos aspectos de la vida del célebre compositor y pianista inglés Benjamin Britten, quien nació el 20 de noviembre del año 1913, en Lowestoft, en el seno de una familia acomodada (su padre era dentista y su madre una música de gran talento), y murió en Aldeburgh, en el año 1976. Britten, que a lo largo de su formación estuvo en contacto con Frank Bridge⁶, comenzó destacando en el mundo de la música clásica ya desde su más tierna juventud, cuando publicó su obra *Simple*

⁵ Gerald Fitzgerald Brenan (1894-1987): escritor e hispanista británico que nació en Malta, el 7 de abril de 1894 y formaba parte de una familia formada por Hugh Gerald Brenan, oficial del Ejército Británico, y Helen Graham. Gerald Brenan estudió en el colegio de Winton House (Gloucestershire) y en el Radley College (Oxfordshire) y, tras un tiempo durante el cual se alejó de su familia, en el año 1914, se alistó en el ejército, hasta que, sus amigos le introdujeron en el llamado Círculo de Bloomsbury y, posteriormente, se trasladó a España, adquiriendo un gran interés por San Juan de la Cruz. Finalmente, tras la muerte de su esposa Gamel Woolsey (poetisa y novelista norteamericana), en el año 1968, se dedicó a mostrar su postura contra Franco y terminó publicando su obra *Los mejores momentos. Poemas* (1974) y *Pensamientos en una estación seca* (1978), hasta que, tras unos problemas económicos, fue trasladado a una residencia de ancianos en Gran Londres y gracias a algunos de sus admiradores terminó pasando sus últimos momentos en el Hospital Civil de Málaga, donde murió en 1987.

⁶ Frank Bridge (1879-1941): compositor y violista inglés, que nació en Brighton (Inglaterra) y estudió, como alumno de Charles Villiers Stanford (compositor irlandés del siglo XIX), en el Royal College of Music (Londres). Bridge fue profesor de Benjamin Britten y destacó por algunos trabajos orquestales como *The Sea* (1911), *Oration* (1930), y operísticos, como *Christmas Rose* y, sobre todo, *Moto perpetuo* (1900).

Symphony y, gracias a Bridge, conoció la Segunda Escuela de Viena, donde mostró un interés particular por la figura de Alban Berg⁷.

Posteriormente, en la década de 1930, trabajó para el cine y la radio y mostró su enorme talento musical como compositor y pianista a partir de la mezcla de elementos de distinta procedencia (Claudio Monteverdi⁸, Giacomo Puccini, Henry Purcell, ... hasta los rasgos característicos del célebre Alban Berg), destacando, especialmente, su encuentro con el tenor Peter Pears (1910-1986), hasta que, finalmente, tras el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, se trasladó a Estados Unidos, donde puso música a algunas de las obras poéticas de Arthur Rimbaud⁹ y destacando también por sus trabajos orquestales (*Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*, ...), hasta que, en el año 1941, se estrenó su *Sinfonía de réquiem*, obra que le permitió ocupar un lugar notorio dentro del mundo de la ópera. Su éxito fue tan abrumador que hasta el propio compositor Serge Koussevitzky¹⁰ le hizo un encargo, la obra *Peter Grimes*, que marcaría verdaderamente el inicio de la carrera de este músico británico. La representación de esta obra llegó a provocar en el público tanto atracción como repulsión por el personaje de Grimes y estableció el cambio y las nuevas bases de la nueva e innovadora ópera británica.

⁷ Alban Berg (1885-1935): compositor austriaco, hijo de Conrad Berg (comerciante acomodado procedente de Núremberg, que poseía una tienda de libros, obras de arte y artículos religiosos) y Johanna Braun, que perteneció a la Segunda Escuela de Viena y fue alumno de Arnold Schönberg (compositor, teórico musical y pintor austriaco del siglo XIX), aunque hay que destacar que, al principio, mostró un mayor interés por la literatura y fue su hermana Smaragda, excelente pianista, la que le introdujo en el mundo de la música francesa contemporánea; además, tras recibir una herencia (1906), pudo dedicarse a sus estudios y, a partir de este momento, se dedicó a la composición de una gran cantidad de obras musicales, entre la que destacamos la obra teatral *Wozzeck*, y fundó la “Sociedad para Ejecuciones Musicales Privadas” (dedicada a la producción de música nueva y poco apreciada).

⁸ Claudio Monteverdi (1567-1643): compositor, cantante, director de coro y sacerdote italiano, que nació en Cremona, donde realizó sus estudios musicales, junto con su maestro Antonio Ingegneri (maestro de capilla de la catedral), y composiciones, y, posteriormente, desarrolló su carrera musical (música secular y sacra) primero en la corte de Mantua y, después, en la República de Venecia, donde acabó sus días; además, entre sus más célebres composiciones, destacamos: *L'Orfeo*, *L'Arianna*, *El regreso de Ulises a la patria*, *Los Madrigales*, *Selva morale e spirituale*, ...

⁹ Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891): poeta francés simbolista, que nació en Charleville y cuya producción poética (sobre todo, durante su adolescencia y edad adulta), que influye sobre la literatura y arte modernas, la prefiguración del surrealismo y la generación beat (escritores estadounidenses de la década de los cincuenta, defensores de la libertad sexual y el estudio de la filosofía oriental), fue considerada por el propio Albert Camus como sublime.

¹⁰ Serge Koussevitzky (1874-1951): director de orquesta y contrabajista ruso, que nació en una familia judía con padres músicos y recibió una beca para el Instituto Músico-Dramático de Moscú para estudiar el contrabajo y teoría musical, lo que le permitió a los veinte años unirse a la Orquesta del Teatro Bolshói. También, en el año 1908, dirigió un concierto con la Orquesta Filarmónica de Berlín, hasta que, tras formarse una gran reputación, incluso en su propia tierra natal (Orquesta Sinfónica Estatal de Petrogrado), fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Boston (1924), comenzando su edad dorada, que duró hasta el año 1949.

Así pues, continuando con el hilo de su producción operística, podemos mencionar como algunas de sus producciones más destacadas *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd*, *The Turn of the Screw* (“La vuelta de tuerca”, en 1954), *A Midsummer Night’s Dream* (“El sueño de una noche de verano”, en 1960), *Death in Venice* (“Muerte en Venecia”, en 1973), ...

A pesar de ocupar un lugar tan destacado en la ópera, no dejó de cultivar otros géneros musicales como la música vocal (*Les illuminations*, *Serenata para tenor*, *Réquiem de guerra*, ...) y, también, destacó como director de orquesta no solo de sus propias composiciones, sino de otros repertorios tradicionales.

Finalmente, es necesario destacar, puesto que nos encontramos en el ámbito musical, que Britten, a pesar de sus pequeñas innovaciones vanguardistas, como el dodecafonismo, y de la influencia de otros músicos como Stravinsky, Mahler, ..., fue un compositor, pianista y director bastante conservador con partituras de una gran complejidad estructural y con un estilo de música principalmente tonal y que evocaba estados de ánimo en el público por medio de sus melodías, su lirismo y su eclecticismo.

1.3. LA VISIÓN DE LUCRECIA EN LAS FUENTES CLÁSICAS

Como ya hemos dicho, en el ámbito romano la creación de la figura de Lucrecia como la típica matrona romana se lo debemos a Livio. El relato liviano lo recoge Ovidio en los *Fastos* y, posteriormente, San Agustín, en *De ciuitate Dei*, en el contexto de una reflexión moral sobre el suicidio (tema candente en la época en que escribe la mencionada obra), cuestionando la *pudicitia* proverbial de Lucrecia. Vamos a exponer más pormenorizadamente estas tres versiones de la leyenda.

1.3.1. TITO LIVIO

La narración histórica que nos transmite Tito Livio y que constituye la base del resto de fuentes clásicas que transmiten esta leyenda histórica de Lucrecia comienza con la tertulia que, durante el sitio de Ardea, se entabla entre los generales, Colatino y Junio Bruto, y el príncipe Sexto Tarquinio en el campamento militar.

Forte potantibus his apud Sex. Tarquinium, ubi et Collatinus cenabat Tarquinius, Egeri filius, incidit de uxoris mentio. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 57 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#57>]

«Un día que estaban éstos bebiendo en la tienda de Sexto Tarquinio, en una cena en la que participaba también Tarquinio Colatino, hijo de Egerio, recayó la conversación sobre sus esposas [...]» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 57 6-7]

A continuación, Livio narra cómo los generales impulsados por el efecto del vino se dirigen a Colacia, donde encuentran a todas sus esposas dedicadas a las festividades y al disfrute, excepto a Lucrecia, a la que nos muestra caracterizada por la pureza y la fidelidad tanto a su marido, como a las labores propias de la mujer romana, como podemos observar en el siguiente fragmento:

Incaluerant vino; "Age sane" omnes; citatis equis avolant Romam. Quo cum primis se intendentibus tenebris pervenissent, pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in convivio luxuque cum aequalibus viderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 57 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#57>]

«El vino los había encendido. “¡Vamos ya!”, dicen todos; a galope tendido vuelan a Roma. Llegan al empezar a oscurecer; continúan hasta llegar a Colacia, y allí encuentran a Lucrecia, no como a las nueras del rey, a las que habían visto entreteniéndolo el tiempo en un suntuoso banquete, sino trabajando la lana bien entrada la noche sentada en medio de su casa rodeada por sus esclavas también en vela.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 57, 8-10]

Tras esta escena histórica que nos transmite este autor, se nos da a conocer el surgimiento de un deseo incontrolable en la figura de Sexto Tarquinio, que termina conduciéndolo a la posterior violación del objeto deseado, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 57 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#57>]

«Entonces, se apodera de Sexto Tarquinio el deseo funesto de poseer por la fuerza a Lucrecia, seducido por su belleza unida a su recato ejemplar.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 57, 10-11]

Finalmente, según avanza la historia, Livio intensifica esta imagen positiva de la esposa de Colatino acompañada de la firmeza de Lucrecia, quien únicamente cede ante la amenaza del príncipe, Sexto Tarquinio, de matarla y de situar a su lado un esclavo desnudo que testimoniase la terrible actuación de esta casta esposa, únicas palabras con las que el príncipe consigue hacerla ceder a sus placeres, y, como hemos dicho, Livio exhibe un engrandecimiento de dicha mujer romana hasta el punto de considerar su hazaña, o suicidio, clara consecuencia de su violación y la deshonra que para ella supone el yacer con un hombre diferente de su esposo, como el impulso necesario y que da lugar al nacimiento de un nuevo sistema político en Roma, la República, como se puede observar en los siguientes fragmentos:

Ubi obstinatum videbat et ne mortis quidem metu inclinari, addit ad metum dedecus: cum mortua iugulatum servum nudum positurum ait, ut in sordido adulterio necata dicatur. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 58 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml>]

«Al verla firme y sin ceder ni siquiera ante el miedo a morir, acentúa su miedo con la amenaza del deshonor: le dice que junto a su cadáver colocará el de un esclavo degollado y desnudo, para que se diga que ha sido muerta en degradante adulterio.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 58, 4-5]

Brutus illis luctu occupatis cultrum ex vulnere Lucretiae extractum, manantem cruore prae se tenens, "Per hunc" inquit "castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro, vosque, di, testes facio me L. Tarquinius Superbum cum scelerata coniuge et omni liberorum stirpe ferro igni [...]" [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 59 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml>]

«Bruto, mientras ellos están entregados a su dolor, extrae el cuchillo de la herida de Lucrecia y sosteniéndolo en alto goteando sangre, dice: [...] juro, y os pongo a vosotros, dioses, por testigos que yo perseguiré a Lucio Tarquinio el Soberbio, a su criminal esposa y toda su descendencia a sangre y fuego [...]» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 59, 1-2]

1.3.2. PUBLIO OVIDIO NASÓN

Publio Ovidio Nasón, nuestra segunda fuente clásica, continúa esta tradición histórica de Lucrecia en su obra *Fastos*, en la que comienza, siguiendo la obra de Livio, con la conversación que surge entre los generales en el campamento militar, tras la cual, extasiados por el efecto del vino, se dirigen a toda velocidad hacia Colacia para demostrar cuál de todas las esposas era la más pura y correcta. Sin embargo, en el caso de Ovidio nos encontramos con una mayor elaboración y desarrollo de la conversación que en Tito Livio, dejando ver que fue el propio príncipe Sexto Tarquinio el que incitó la conversación o, incluso, “discusión” entre los generales en torno a sus esposas, y Colatino el que impulsó a sus compañeros a dirigirse a Colacia.

*Tarquinius iuvenis socios dapibusque meroque 725
accipit; ex illis rege creatus ait:*

[...]

*ecquid in officio torus est socialis? et ecquid 730
coniugibus nostris mutua cura sumus?'*
quisque suam laudat:

[...]

*surgit cui dederat clarum Collatia nomen:
'non opus est verbis,
'nox superest: tollamur equis Urbemque petamus'* 735

[Ovid. *Fasti* II 725-735

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«El joven Tarquinio invita a sus amigos a comer y a beber. En medio de ellos, el hijo del rey dice: “En tanto que Ardea nos mantiene entretenidos en una perezosa guerra y no nos permite retornar las armas a los dioses de nuestros padres, ¿acaso nuestro lecho conyugal se mantiene fiel? ¿Sienten nuestras esposas el mismo amor que nosotros por ellas?” Cada uno comienza a alabar a la suya [...] Entonces, se levanta aquel a quien Colatino había dado su renombre, y dice: “Sobran las palabras. ¡Dad crédito a los hechos! Todavía es de noche. Tomemos los caballos y dirijámonos a Roma”» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 725-735]

A continuación, al mismo tiempo de la llegada de los generales y el descubrimiento de sus esposas ociosas dedicadas a los festejos, Ovidio introduce una escena que no se encuentra en Tito Livio, en la que se nos presenta a Lucrecia hilando y hablando con sus esclavas, a las que

pregunta acerca de las nuevas noticias acerca del conflicto bélico, como se puede observar en el siguiente fragmento:

*ecce nurum regis fuis per colla coronis
inveniunt posito pervigilare mero. 740
inde cito passu petitur Lucretia, cuius
ante torum calathi lanaque mollis erat.
lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant;
inter quas tenui sic ait illa sono:
'mittenda est domino (nunc, nunc properate, puellae) 745
quamprimum nostra facta lacerna manu.
quid tamen auditis (nam plura audire potestis)?
quantum de bello dicitur esse super?
postmodo victa cades: melioribus, Ardea, restas,
improba, quae nostros cogis abesse viros. 750
sint tantum reduces. sed enim temerarius ille
est meus, et stricto qualibet ense ruit.
mens abit et morior, quotiens pugnantis imago
me subit, et gelidum pectora frigus habet.'
desinit in lacrimas inceptaque fila remisit, 755
in gremio voltum deposuitque suum.*

[Ovid. *Fasti* II 739-756

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«He aquí que encuentran a las nueras del rey pasando la noche entregadas al vino y con las coronas de flores colgándoles ya por el cuello. Desde allí, a paso rápido se encaminan a casa de Lucrecia. Al pie de su lecho había unos cestos colmados de suave lana. [...] En medio de ellas Lucrecia, con cálida voz, decía así: “¡Venga, venga, jovencitas, daos prisa!Cuanto antes hay que enviarle a mi esposo este capote confeccionado con nuestras manos. ¿De qué noticias os habeis enterado? [...]” Termina por echarse a llorar, abandona el hilo tensado y reclina la cabeza sobre su pecho.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 739-756]

Ovidio, tras esta intervención de Lucrecia, introduce en la narración histórica una nueva intervención por parte de Colatino que no se encuentra en Livio y que podemos observar en los siguientes fragmentos poéticos de su obra:

*'pone metum, veni' coniunx ait; illa revixit,
deque viri collo dulce pependit onus. 760*

[Ovid. *Fasti* II 759-760

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«“Desecha todo temor: aquí estoy”, -dice su esposo. Ella revive y -dulce peso- se cuelga del cuello de su marido» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 759-760]

A continuación, se nos recrea la imagen que la esposa de Colatino produce en Tarquinio, inflamando de esta forma su deseo, pero de una forma más detallada que en la fuente base de Livio, como observamos en el siguiente fragmento:

*interea iuvenis furiales regius ignes
concipit, et caeco raptus amore furit.
forma placet niveusque color flavique capilli
quique aderat nulla factus ab arte decor:*

verba placent et vox et quod corrumpere non est; 765
quoque minor spes est, hoc magis ille cupit.
iam dederat cantus lucis praenuntius ales,
cum referunt iuvenes in sua castra pedem.
carpitur attonitos absentis imagine sensus
ille; recordanti plura magisque placent. 770

[Ovid. *Fasti* II 761-770

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Entre tanto el hijo del rey se inflama de furiosa pasión y, arrebatado por un amor ciego, se agita enfurecido. Lo cautiva la hermosura de Lucrecia, su blancura de nieve, sus dorados cabellos, la dignidad que muestra y que nada tiene que ver con lo artificioso. Lo cautivan sus palabras, su voz, y el hecho mismo de que sea una mujer a la que no se pueda corromper. Cuanta menor es la esperanza de lograrla, tanto más la desea.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 761-770]

A su vez, en los siguientes versos, Ovidio nos da a conocer una reelaboración de la narración de Tito Livio y su obra *Ab urbe condita* porque nos introduce una reflexión detallada del príncipe Sexto Tarquinio en torno a la belleza del objeto de su pasión y la justificación de sus acciones.

hos habuit voltus, haec illi verba fuerunt,
hic color; haec facies, hic decor oris erat.
ut solet a magno fluctus languescere flatu, 775
sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet,
sic, quamvis aberat placitae praesentia formae,
quem dederat praesens forma, manebat amor.

[...]

'exitus in dubio est: audebimus ultima' dixit:
'viderit! audentes forsque deusque iuvat.
cepimus audendo Gabios quoque.'

[Ovid. *Fasti* II 771-783

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«La imagen de la mujer ausente se adueña del turbado espíritu de Sexto Tarquinio; al evocarla son cada vez más las cosas que le agradan. “Así es como estaba sentada, así como iba vestida, así como hilaba su copo, así como sus cabellos, indolentes, caían por su cuello. Esta era la expresión de su rostro, estas sus palabras, este su color, esta su postura, esta la hermosura de su cara” [...] “El éxito es dudoso, pero osaré llegar hasta las últimas consecuencias -dice- ¡Ya se verá! La fortuna y los dioses ayudan a los osados. También, gracias a mi osadía tomamos Gabies.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 771-783]

Finalmente, esa castidad y pureza de Lucrecia, incrementadas tanto con su negación a la violación y al deseo que en ella pudiese producirse, como con el final suicidio que termina dando lugar al surgimiento de la República romana, pero, en la obra *Fastos* de Publio Ovidio Nasón, estas escenas, como hemos podido ir observando en los anteriores análisis, presentan una mayor desarrollo y extensión que en Livio.

surgit et aurata vagina liberat ensem
et venit in thalamos, nupta pudica, tuos;
utque torum pressit, 'ferrum, Lucretia, mecum est' 795
natus ait regis, 'Tarquiniusque loquor.'
illa nihil, neque enim vocem viresque loquendi

*aut aliquid toto pectore mentis habet;
sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis
parva sub infesto cum iacet agna lupo. 800
quid faciat? pugnet? vincetur femina pugnans.
clamet? at in dextra, qui vetet, ensis erat.
effugiat? positus urgentur pectora palmis,
tum primum externa pectora tacta manu.
instat amans hostis precibus pretioque minisque: 805
nec prece nec pretio nec movet ille minis.
'nil agis: eripiam' dixit 'per crimina vitam:
falsus adulterii testis adulter ero:
interimam famulum, cum quo deprensa fereris.'*

[Ovid. *Fasti* II 793-809

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Tarquinio se levanta, extrae su espada de la dorada vaina, y se dirige a tu habitación, recatada esposa. Cuando puso su mano sobre el lecho, el hijo del rey dice: “Tengo un arma en la mano, Lucrecia. Soy yo Tarquinio, el que te está hablando”. Ella nada responde: no tiene voz, ni fuerzas para hablar [...] ¿Qué hacer? ¿Pelear? En la pelea la mujer sería vencida ¿Gritar? En su diestra tiene él una espada que lo impediría. ¿Huir? Unas manos oprimen su pecho [...] Su enamorado enemigo la acosa con súplicas, con promesas de recompensa, con amenazas. Pero ni con s-uplicas, ni con promesas, ni con amenazas consigue ablandarla. “De nada va a servirte -dice él-. Voy a quitarte la vida valiéndome de una acusación. Yo, un adúltero, me presentaré como falso testigo de tu adulterio: mataré a un sirviente y se dirá que has sido sorprendida con él.”. Vencida por el miedo a la infamia, la joven se somete.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 793-809]

*iamque erat orta dies: passis sedet illa capillis,
ut solet ad nati mater itura rogam,
grandaevumque patrem fido cum coniuge castris 815
evocat: et posita venit uterque mora.
utque vident habitum, quae luctus causa, requirunt,
cui paret exsequias, quoque sit icta malo.
illa diu reticet pudibundaque celat amictu
ora: fluunt lacrimae more perennis aquae. 820
hinc pater, hinc coniunx lacrimas solantur et orant
indicet et caeco flentque paventque metu.
ter conata loqui ter destitit, ausaque quarto
non oculos ideo sustulit illa suos.
'hoc quoque Tarquinio debebimus? eloquar' inquit, 825
'eloquar infelix dedecus ipsa meum?'
quaeque potest, narrat; restabant ultima: flevit,
et matronales erubuere genae.
dant veniam facto genitor coniunxque coactae:
'quam' dixit 'veniam vos datis, ipsa nego.' 830
nec mora, celato fixit sua pectora ferro,
et cadit in patrios sanguinolenta pedes.*

[Ovid. *Fasti* II 813-832

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Ya había amanecido. Lucrecia estaba sentada con los cabellos desgreñados [...] Hace venir del campamento a su anciano padre y a su fiel esposo. Ambos acuden sin tardar. [...] El padre y el esposo perdonan el pecado cometido por coacción. “Pues ese perdón que vosotros me concedéis -dijo ella- yo no lo acepto”. Y al punto se atravesó el pecho con un puñal que mantenía escondido, y cae bañada en sangre a los pies de su padre.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 813-832]

Así pues, podemos concluir con que Publio Ovidio Nasón, nuestra segunda fuente clásica, en su obra *Fastos* continúa con esa visión de Lucrecia como mujer casta y pura, y a su vez con esa leyenda de Lucrecia en la que se recogen tanto las amenazas del propio Sexto Tarquinio,

príncipe de Roma, como la notoriedad que Lucrecia adquirió con su sacrificio, dando lugar al nacimiento de un nuevo modelo político en el territorio romano, la República; además, en relación con la amenaza dirigida por el príncipe a Lucrecia se puede observar una mínima innovación por parte de Ovidio, que no encontramos en la obra de Livio, fuente de este autor, al considerarse a Tarquinio como un “adúltero” (lat. *adulter*). Todas estas consideraciones e ideas se pueden testimoniar con los siguientes fragmentos poéticos:

*Inde cito passu petitur Lucretia, cuius
ante torum calathi lanaque mollis erat.
lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant;
inter quas tenui sic ait illa sono*

[Ovid. *Fasti* II 740-745

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Estaba hilando; delante del lecho estaba el canastillo y la lana blanca. Las criadas tiraban de las hebras que les pasaba junto a una luz mortecina. Entre ellas habló Lucrecia de la siguiente manera con un hilillo de voz [...]» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 740-745]

*'nil agis: eripiam' dixit 'per crimina vitam:
falsus adulterii testis adulter ero:
interimam famulum, cum quo deprensa fereris.'*

[Ovid. *Fasti* II 807-809

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«“De nada va a servirte -dice él-. Voy a quitarte la vida valiéndome de una acusación. Yo, un adúltero, me presentaré como falso testigo de tu adulterio: mataré a un sirviente y se dirá que has sido sorprendida con él”» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 807-809]

*per tibi ego hunc iuro fortem castumque cruorem,
perque tuos manes, qui mihi numen erunt,
Tarquinium profuga poenas cum stirpe daturum.*

[Ovid. *Fasti* II 841-843

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«(Bruto) pronuncia con voz amenazante estas valerosas palabras: “Yo te juro por esta sangre esforzada y pura, y por tus manes, que para mí serán una divinidad, que Tarquinio y sus hijos van a pagar su delito con el destierro.[...]”» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 841-843]

1.3.3. AURELIO AGUSTÍN DE HIPONA

Aurelio Agustín de Hipona, la tercera fuente o testimonio con el que contamos para nuestro trabajo, constituye la primera discrepancia con respecto a la imagen que la tradición histórica nos había transmitido de Lucrecia como la mujer ideal desde el punto de vista de la sociedad romana.

Previamente, es necesario dedicar un breve apartado a la filosofía y teología de San Agustín, concretamente en torno al tema que nos atañe, el suicidio, que tan candente se encontraba en esos momentos históricos.

1.3.3.1. BIOGRAFÍA DE SAN AGUSTÍN

Aurelio Agustín de Hipona (354 – 430 d.C.), teólogo, filósofo y escritor latino, constituye una de las figuras más destacadas de la historia del cristianismo y fue hijo de Patricio, un funcionario pagano al servicio del imperio, y de una mujer cristiana, Mónica. Agustín tardó largo tiempo en dedicarse a los estudios, pero se terminó centrando porque su deseo de saber era más fuerte que las posibles distracciones. Tras dedicarse al estudio de la gramática en Tagaste, estudió las artes liberales en Metauro y retórica en Cartago.

Durante su juventud, concretamente a los dieciocho años, San Agustín tuvo su primer hijo, Adeodato, y se dedicó a su afición por el teatro y los espectáculos públicos, junto con algunos robos. Esta vida terminó alejándolo de la visión e ideología cristiana en la que su madre le había educado, llegando, posteriormente, incluso a introducirse en una nueva creencia conocida como el *maniqueísmo*¹¹, donde llegó a entablar relaciones con las altas esferas de la comunidad religiosa y se dedicó a la transmisión y enseñanza de su doctrina por Cartago, Roma y Milán, hasta que, finalmente, a partir del año 379, comenzó a sentirse insatisfecho porque no encontraba todas las respuestas ansiadas.

Posteriormente, en el año 384, terminó ejerciendo como profesor de oratoria en Milán y dedicándose a la lectura y estudio de los clásicos (antiguos pensadores, filosofía neoplatónica, ...). También, en este nuevo horizonte de su pensamiento y conocimiento jugaron un importante papel los sermones de San Ambrosio, arzobispo de Milán, llegando, inclusive, a convertirle de nuevo al cristianismo dos años después, puesto que consideraba que había recibido una especie de “señal divina”. San Ambrosio lo bautizó en el año 387 y se consagró al servicio de Dios.

En el año 391, Aurelio Agustín de Hipona fue ordenado sacerdote por el anciano obispo Valerio, a quien, a finales del año 395, sustituyó como obispo de Hipona.

También, a partir de la caída de Roma en manos de los godos de Alarico (410), se comenzó a acusar al cristianismo de las desgracias del imperio, a lo que San Agustín respondió con una de

¹¹ Religión universal fundada en el siglo III d.C. por el profeta y sabio parto Mani (215-276 d.C.) en el Imperio sasánida. Esta religión tuvo rápidamente un gran éxito y, sobre todo, prosperó durante los siglos III y VII, y enseñaba una filosofía dualista que describe el conflicto entre un mundo de luz (bueno y espiritual) y un mundo de oscuridad (malévolo y material), tratando, en última instancia, de superar las enseñanzas del resto de religiones (cristianismo, zoroastrismo, budismo, judaísmo, ...).

sus obras más célebre, *La ciudad de Dios* (lat. *De civitate Dei*), que contiene la verdadera filosofía del cristianismo y da respuesta a todas esas acusaciones dirigidas contra esta religión.

Finalmente, los últimos años de su vida estuvieron marcados por las invasiones bárbaras del norte de África, que habían comenzado en el año 429, concretamente los tres meses de asedio de su territorio, durante los que cayó enfermo y terminó muriendo.

1.3.3.2. FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA DE SAN AGUSTÍN

Esta ideología, tanto filosófica como teológica, de San Agustín es la responsable de esa imagen negativa que este obispo ofrece en el libro I de su obra *De civitate Dei*. Esta filosofía contraria al suicidio ya se deja ver en los capítulos previos al dedicado a Lucrecia (XIX), concretamente en el capítulo XVI, titulado *La violación de las vírgenes consagradas en el transcurso de su cautividad, ¿habrá contaminado la virtud del espíritu sin consentimiento voluntario?*, y en el capítulo XVII, titulado *La muerte voluntaria por miedo al dolor o a la deshonra*.

En el primer capítulo, San Agustín nos muestra una acusación que “los infieles” hacían a las mujeres que, según estos, perdían su castidad y, por lo tanto, la virtud, que para San Agustín se basa en el vivir adecuadamente, que habían mantenido intacta hasta el momento, pero San Agustín con su célebre frase «no es la fe, no es la piedad, no es la virtud misma [...] es nuestro propio pensamiento el que de algún modo se encuentra en aprietos entre el pudor y la razón.»¹² (lat. *Hic uero non fides, non pietas, non ipsa uirtus, quae castitas dicitur, sed nostra potius disputatio inter pudorem atque rationem quibusdam coartatur angustiis.*¹³) pone de manifiesto que la persona no ha cometido pecado alguno menguando su virtud, puesto que no ha consentido dicha acción con su deseo o voluntad propia, pero que tampoco se ha podido negar porque él mismo cometería un pecado mayor.

Una vez expuesta esta idea filosófica, ontológica y teológica, este filósofo comienza a tratar propiamente el tema del suicidio y de aquellas mujeres que se suicidaron con el objetivo de evitar ser violadas. San Agustín considera que no existe ley alguna que justifique dicha acción por iniciativa propia por ninguna de las dos partes ni por parte del violador, ni de la persona violada, como bien podemos observar en el siguiente fragmento:

Nam utique si non licet priuata potestate hominem occidere uel nocentem, cuius occidendi licentiam lex nulla concedit, profecto etiam qui se ipsum occidit homicida est, et tanto fit nocentior, cum se occiderit,

¹² San Agustín. *La ciudad de Dios* I. “La violación de las vírgenes consagradas en el transcurso de su cautividad, ¿habrá contaminado la virtud del espíritu sin consentimiento voluntario?” (Trad. y Ed. S. Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero) <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>.

¹³ Augustine. *De civitate Dei* I, XVI. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>

quanto innocentior in ea causa fuit, qua se occidendum putavit. [Augustine. *De civitate Dei* I, XVII. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«Sabemos que no existe ley alguna que permita quitar la vida, incluso al culpable, por iniciativa privada, y, por tanto, quien se mata a sí mismo es homicida. Y tanto más culpable se hace al suicidarse cuanto más inocente era en la causa que le llevó a la muerte.» [San Agustín. *La ciudad de Dios* I. “La muerte voluntaria por miedo al dolor o a la deshonra” (Trad. y Ed. S. Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero) <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

Además, justifica y clarifica esta idea recurriendo a la traición cometida por Judas contra Jesucristo, al que considera que «cerró para sí todo camino de una penitencia salvadora» (lat. *paenitens nullum sibi salubris paenitentiae locum reliquit*), puesto que acabó con su vida cometiendo un doble homicidio tanto el de Jesús, como el suyo propio; por esta razón, considera aún más injustificado el suicidio en unas mujeres que, como dice en el capítulo anterior, no han cometido pecado alguno en detrimento de su pureza o virtud.

Como se puede observar, esta filosofía, enormemente influenciada tanto por la teología, como por la ideología católica, es en gran medida la impulsora de esa visión tan negativa que este escritor ofrece de la esposa de Colatino, llegando incluso, como se observa en el capítulo XIX, titulado *El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida*, a presentar dicho caso ante un ficticio jurado y condenando de esta forma a la propia Lucrecia por haber cometido un homicidio contra una mujer que lejos de ser culpable de pecado alguno, recibe un castigo menor que el de su agresor, que es quien realmente comete la violación y debe ser condenado.

Si non est illa inpudicitia qua inuita opprimitur, non est haec iustitia qua casta punitur. Vos appello, leges iudicesque Romani. Nempe post perpetrata facinora nec quemquam scelestum indemnatum inpune uoluitis occidi. Si ergo ad uestrum iudicium quisquam deferret hoc crimen uobisque probaretur non solum indemnatum, uerum etiam castam et innocentem interfectam esse mulierem, nonne eum, qui id fecisset, seueritate congrua plecteretur? [Augustine. *De civitate Dei* I, XIX. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«Si no hay lascivia cuando una víctima es violentada, tampoco hay justicia cuando una mujer casta sufre castigo. ¡A vosotros apelo, leyes y jueces de Roma! Vosotros, que después de cometerse un crimen nunca habéis permitido que el reo sea impunemente ejecutado sin que preceda condena judicial. Si alguien presentase ante vuestro tribunal este delito, y quedase probado no solamente que ha sido asesinada una mujer sin previa condena, sino que lo ha sido una mujer casta e inocente, ¿no le aplicaríais rigurosamente al autor la pena proporcionada?» [San Agustín. *La ciudad de Dios* I. “El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida” (Trad. y Ed. S. Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero) <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

Este filósofo comienza a poner en duda la castidad de la esposa de Colatino con diversos argumentos, que llegan, incluso, a hacer alusión a una posible culpabilidad judicial por parte de Lucrecia; además, este autor no hace alusión alguna a la amenaza de Sexto Tarquinio ni el paso que se da en el mundo romano desde la Monarquía a la República, llegando a considerar que

ese sacrificio, aunque realmente fuera impulsado por la honra de la mujer, no es digno de elogio alguno, como podemos observar en los siguientes apartados prosaicos:

Vos appello, leges iudicesque Romani. Nempe post perpetrata facinora nec quemquam scelestum indemnatum inpune uoluistis occidi. Si ergo ad uestrum iudicium quisquam deferret hoc crimen uobisque probaretur non solum indemnatum, uerum etiam castam et innocentem interfectam esse mulierem, nonne eum, qui id fecisset, seueritate congrua plecteretis? hoc fecit illa Lucretia; illa, illa sic praedicata Lucretia innocentem, castam, uim perpersam Lucretiam insuper interemit. [Augustine. *De civitate Dei* I, XIX. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«¡A vosotros apelo, leyes y jueces de Roma! Vosotros, que después de cometerse un crimen nunca habéis permitido que el reo sea impunemente ejecutado sin que preceda condena judicial. Si alguien presentase ante vuestro tribunal este delito, y quedase probado no solamente que ha sido asesinada una mujer sin previa condena, sino que lo ha sido una mujer casta e inocente, ¿no le aplicaríais rigurosamente al autor la pena proporcionada? Pues bien, esto es lo que ha hecho la famosa Lucrecia. Aquella, sí, aquella tan decantada Lucrecia mató a una Lucrecia inocente, casta y, para colmo, víctima de la violencia.» [San Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios* I, 2 (Trad. y Ed. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero). “El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida” <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

An forte ideo ibi non est, quia non insontem, sed male sibi consciam se peremit? Quid si enim (quod ipsa tantummodo nosse poterat) quamuis iuueni uiolenter inruenti etiam sua libidine inlecta consensit idque in se puniens ita doluit, ut morte putaret expiandum? Quamquam ne sic quidem se occidere debuit, si fructuosam posset apud deos falsos agere paenitentiam. Verum tamen si forte ita est falsumque est illud, quod duo fuerunt et adulterium unus admisit, sed potius ambo adulterium commiserunt, unus manifesta inuasione, altera latente consensione [Augustine. *De civitate Dei* I, XIX. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«¿O tal vez no se encuentra allá por haber acabado con su vida no inocente, sino consciente de su maldad? ¿Y si suponemos -cosa que sólo ella podía saber- que después del violento ataque de aquel joven, arrastrada ella de su propio placer, consintió, y su dolor fue tan grande que decidió expiarlo en sí misma con la muerte? [...] Más bien ambos cometieron adulterio: el uno con evidente irrupción, y la otra con oculta aprobación.» [San Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios* I, 2 (Trad. y Ed. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero). “El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida” <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

Quod ergo se ipsam, quoniam adulterum pertulit, etiam non adultera occidit, non est pudicitiae caritas, sed pudoris infirmitas. Pudit enim eam turpitudinis alienae in se commissae, etiamsi non secum, et Romana mulier, laudis auida nimium, uerita est ne putaretur, quod uiolenter est passa cum uiueret, libenter passa si uiueret. [Augustine. *De civitate Dei* I, XIX. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«El hecho de darse muerte por ser la víctima de un adúltero, sin ser adúltera, no es amor a la castidad, sino debilidad de la vergüenza. [...] Como mujer romana que era, celosa en demasía de su gloria, tuvo miedo de que la violencia sufrida durante su vida la gente la interpretase como consentida, si seguía viviendo.» [San Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios* I, 3 (Trad. y Ed. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero). “El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida” <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

1.3.4. WILLIAM SHAKESPEARE

Finalmente, William Shakespeare, nuestra única fuente ajena al mundo clásico, e sitúa en una línea continuista con respecto a la consideración de Lucrecia como referente de la mujer ideal. Sin embargo, Shakespeare se centra en el mundo interno de los protagonistas de la historia, poniendo en su boca numerosas reflexiones. También introduce un diálogo entre ellos, previo

a la violación, que no está en las fuentes clásicas, pero que sí que encontramos en la ópera de Britten. Asimismo, aparecen referencias cristianas, que también encontramos en la ópera.

*[...] el vil Tarquinio
se evade de sitiarse Ardea y parte [...] a Colatia, listo
para abrasar el talle de la casta
Lucrecia, amor que Colatino exalta*

[...]

*A su llegada el pérfido señor
fue bienvenido por la fiel patricia,
se disputaban cuál la hacía más digna.
Si la virtud pujaba, enrojecía
de apuro la belleza, y la virtud
blanqueaba el rojo en plata con su luz.*

[...]

*Esta alma santa apenas si sospecha [...] Así, sin culpa ni presentimiento alguno,
le da la bienvenida al regio huésped
que no trasluce el mal que dentro cuece.*

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad.y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
“La violación de Lucrecia” (págs. 95, 99 y 101)]

También, Shakespeare continúa haciendo referencia a la amenaza que el príncipe de Roma dirige a la esposa de Colatino, pero, en este caso, nos encontramos con un giro de la misma y cómo el sacrificio de esta mujer supuso el nacimiento de la república romana y el fin de la monarquía, que fue perseguida bajo las órdenes del general Bruto; pero, a pesar de todo, nos encontramos con una pequeña innovación por parte de nuestro escritor anglosajón en relación con lo acaecido después de la violación porque en su poema Lucrecia, tras ser violada, se dedica a vislumbrar una pintura que al observarla va disminuyendo su dolor y la permite distraerse y olvidarse de sus pesares, todo ello lo podemos encontrar representado en los siguientes fragmentos poéticos:

*Mas, gracias a este tiempo que pasó
absorta en la pintura y sus imágenes,
ha ido distraendo su dolor
con el dolor de aquellos avatares
que la consuelan aún siendo irreales.
Alivia algunos, aunque no los cura,
creer que otros pasaron sus angustias.*

[...]

*»Pues en la hondura cruel de medianoche,
con gladio refulgente entró en mi alcoba
una criatura con antorcha insomne*

*que susurró: “Ven ya, dama de Roma,
sé amable con mi amor, o la deshonra
eterna recaerá en ti y en tu hogar
si tú a mi amor no quieres dar solaz.*

*»Ya que a tu esclavo menos agraciado,
si no accedieras a colmar mi antojo,
lo mataré y a ti tras de él te mato
y juraré que, al encontraros solos
en acto lujurioso, puse coto
a la abominación. Y en esta empresa,
yo cobro fama y tú vergüenza eterna”.*

[...]

*»Juremos por el Capitolino amado
y por la casta sangre mancillada,
por ese sol que nutre nuestros campos,
y por la ley que a todos nos ampara,
y por Lucrecia y su valiente alma,
y este puñal con que sangró su ser,
que vengaremos a esta esposa fiel».*

[...]

*Y tras hacerlo así sin más demora,
el pueblo en Roma dio su veredicto,
que fue el destierro eterno de Tarquinio.*

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad.y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
“La violación de Lucrecia” (págs. 207, 211, 225 y 227)]

2. THE RAPE OF LUCRETIA DE BENJAMIN BRITTEN

Después de exponer las fuentes de las que nos hemos servido para llevar a cabo nuestro trabajo, vamos a proceder al análisis del tratamiento de las mismas en la ópera de Benjamin Britten, pero no sin antes hacer referencia a la estructuración de la obra, que se divide en dos actos, en los que la trama central se ve interrumpida por las intervenciones de un coro masculino y otro femenino, que reflexionan sobre diversos aspectos que tienen que ver con dicha trama central, lo que nos recuerda a una tragedia clásica, en la que una de las funciones del coro es, precisamente, ser vehículo de todo tipo de reflexiones.

3.1. ACTO PRIMERO

3.1.1. PRIMERA ESCENA

La obra comienza con la intervención de dos coros (masculino y femenino), que hacen una reflexión político moral sobre la figura de Tarquinio el Soberbio y su decadente reinado; en dicha reflexión se introduce la primera referencia a Jesucristo, en boca del coro femenino, que dice que esta Roma tiránica dista aún cinco siglos del nacimiento de Jesucristo (no olvidemos que la fecha establecida por Varrón para el surgimiento de la República es el 509 A.C.), al que

quizás vea como símbolo del surgimiento de un nuevo mundo. A esta referencia a Jesucristo seguirán otras, siempre en boca del coro, en lugares destacados de la ópera, lo cual constituye una de las señas de identidad de la misma¹⁴. A esta intervención del coro le sigue una reunión entre los generales y Sexto Tarquinio, hijo del monarca, en la que hablan de los resultados “inspección sorpresa” realizada la noche anterior, en la que quedó patente la castidad de Lucrecia, frente a las esposas de los otros generales. La escena concluye con la marcha precipitada de Sexto Tarquinio a la casa de Lucrecia, con el fin de defender la castidad de Lucrecia de los comentarios insidiosos de Bruto y un interludio a cargo del coro masculino, en el que describe esa marcha impetuosa de Sexto Tarquinio y su pasión desatada, sirviéndose de imágenes zoológicas. Vamos a analizar detenidamente esta primera escena.

3.1.1.1. REFLEXIONES CORALES Y REUNIÓN DE LOS GENERALES EN EL CAMPAMENTO Y LLEGADA A COLACIA

Como ya hemos dicho, la ópera se abre con un diálogo entre los dos coros sobre la figura de Tarquinio el Soberbio, en el que se nos presenta una visión totalmente negativa del monarca idéntica a la que aparece en las fuentes clásicas: acceso deshonesto al trono, falta de respeto por la justicia tanto divina, como humana. Así se refieren Tito Livio y Ovidio al último rey de Roma:

Inde L. Tarquinius regnare occepit, cui Superbo cognomen facta indiderunt, quia socerum gener sepultura prohibuit, Romulum quoque insepultum perisse dictitans, primosque patrum, quos Servi rebus favisse credebat, interfecit; conscius deinde male quaerendi regni ab se ipso adversus se exemplum capi posse, armatis corpus circumsaepsit; neque enim ad ius regni quicquam praeter vim habebat ut qui neque populi iussu neque auctoribus patribus regnaret. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I 49 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml>]

«A continuación empezó a reinar L. Tarquinio, a quien sus hechos impusieron el sobrenombre de Soberbio, porque siendo yerno privó de sepultura a su suegro diciendo, además, enfáticamente, que también Rómulo había muerto sin sepultura [...] no tenía en efecto otro derecho al trono que la violencia [...] decidió no nombrar senadores [...] fue el primer rey que rompió la tradición de sus predecesores de consultar al senado en toda clase de negocios [...]» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) I 49]

*ultima Tarquinius Romanae gentis habebat
regna, vir iniustus, fortis ad arma tamen.
ceperat hic alias, alias everterat urbes*

[Ovid. *Fasti* II 687-689

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

¹⁴ De acuerdo con Holst, biógrafo de Britten, es el propio el que sujere a Duncan que introduzca elementos cristianos en la ópera para contrarrestar la violencia de su trama con una esperanza de redención *cf.*: Stroher, V. P., y Vickers, J. (Eds.). (2022). *Benjamin Britten in context*. Cambridge University Press (págs. 339 – 340).

TARQUINIUS
Celia was not found at all,
Flavius is still searching for her!

JUNIUS
And Maximus found his wife Donata
had been served by some Sicilian actor!

TARQUINIUS
Sophia's silver chastity belt was worn
by her coachman as a collar!

[...]

TARQUINIUS
Why should you complain?
We found Lucretia safe at home.

JUNIUS
The only wife who stood the test.

TARQUINIUS
And Collatinus has won the bet.
And Junius is a cuckold a cuckold's a cock
without a crow and Junius is a cuckold!

JUNIUS
(angrily)
So are you, too, Tarquinius since you have made
the whole of Rome your brothel.
My wife's untrue, but so is yours.
For you unmarried can only know
the constancy of whores.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO MASCULINO
Anoche, algunos generales fueron a Roma para
ver si sus mujeres permanecían en sus casas.

JUNIUS
María fue descubierta en un baile de máscaras.

TARQUINO
A Celia no hubo manera de encontrarla...
¡Flavius aún la está buscando!

JUNIUS
Maximus encontró a su esposa, Donata,
¡en la cama de un actor siciliano!

TARQUINO
El cinturón de castidad de Sofia fue hallado en el
cuello de su cochero... ¡como si fuera un collar!

[...]

TARQUINO
¿De qué te quejas?

Encontramos a Lucrecia en tu hogar.

JUNIUS

La única esposa que aprobó el examen.

TARQUINO

Y Collatinus ha ganado la apuesta.

¡Y Junius es un cornudo, un gallo descreestado!

¡Junius es un cornudo!

JUNIUS

(enojado)

¡También tú lo eres, Tarquino,

desde que has convertido a Roma en tu burdel!

Mi esposa es infiel, pero también lo son las tuyas.

Puesto que, siendo soltero,

sólo conoces la fidelidad de las prostitutas.

Encontramos, además, un cambio en la ubicación temporal. Tanto Livio como Ovidio hablan de una cena en la tienda de Sexto Tarquinio, durante la cual comienzan a hablar de sus esposas, defendiendo cada uno la castidad de la suya. En el apasionamiento de la conversación, deciden ir a Roma y a Colacia para comprobar *in situ* sus afirmaciones mediante una visita sorpresa. Duncan sitúa esta reunión después de dicha visita de inspección.

Los resultados de la visita de inspección aparecen en las fuentes clásicas: mientras que las otras esposas pasan la noche en fiestas, Lucrecia aparece hilando:

I. TITO LIVIO:

Quo cum primis se intendentibus tenebris pervenissent, pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in convivio luxuque cum aequalibus viderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt. Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 57 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#57>]

«Llegan al empezar a oscurer; continúan hasta llegar a Colacia, y allí encuentran a Lucrecia, no como las nueras del rey, a las que habían visto entreteniéndolo con sus amigas en un suntuoso banquete, sino trabajando la lana bien entrada la noche sentada en medio de su casa rodeada por sus esclavas también en vela.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) I 57, 9-10]

II. PUBLIO OVIDIO NASÓN:

*ecce nurum regis fuis per colla coronis
inveniunt posito pervigilare mero. 740
inde cito passu petitur Lucretia, cuius
ante torum calathi lanaeque mollis erat.
lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant;
inter quas tenui sic ait illa sono:
'mittenda est domino (nunc, nunc properate, puellae) 745
quamprimum nostra facta lacerna manu.*

[Ovid. *Fasti* II 739-746

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«He aquí que encuentran a las nueras del rey pasando la noche entregadas al vino y con las coronas de flores colgándoles ya por el cuello. [...] Al pie de su lecho había unos cestos colmados de suave lana. Bajo una mortecina luz las criadas hilaban los pesos de lana que se les había asignado. En medio de ellas Lucrecia, con cálida voz, decía así: “¡Venga, venga, jovencitas, daos prisa! Cuanto antes hay que enviarle a mi esposo este capote confeccionado con nuestras manos.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 739-746]

Las consecuencias de esta visita sorpresa constituyen, como ya hemos visto, el tema de la reunión de Sexto Tarquinio con los generales. De nuevo, Duncan, frente a la concisión de las fuentes clásicas (tanto Livio como Ovidio dicen que la nuera del rey pasaba el tiempo en fiestas), describe prolijamente esas fiestas, como ya hemos señalado. En esta descripción encontramos numerosos anacronismos: bailes de máscaras, un cinturón de castidad rodeando el cuello de un cochero (en Ovidio, se nos dice que encuentran a la nuera del rey *fusis per colla coronis*. Creemos que el poeta latino puede ser la fuente de este fragmento, cambiando las *coronae* por el cinturón de castidad).

En esta escena, destacan dos personajes: Sexto Tarquinio y Bruto, de los que Duncan ofrece visiones contrapuestas a las tradicionales. Por una parte, frente a un Bruto considerado tradicionalmente como un prototipo del *uir* romano, Duncan describe a éste con tintes negativos: egoísta, envidioso, enfrentado inicialmente con el esposo de Lucrecia por sus diferentes visiones sobre ésta (Bruto cree que Lucrecia no es tan casta como aparenta), si bien luego se reconcilian:

JUNIUS
The wound in my heart, Collatinus,
will drive me to despair.
I ask your forgiveness for being malicious
when you are so proud of Lucretia's virtue

(aside)
Or good luck!
(Collatinus offers Junius his hand)

COLLATINUS
Dear friend!

JUNIUS
Collatinus!

[TRADUCCIÓN ...]

JUNIUS:
La herida inferida a mi corazón, Collatinus,
me lleva a la desesperación.
Te pido perdón por mi envidia al ver cuan
orgulloso estás tú de la virtud de Lucrecia.

(*aparte*)

¡O de tu buena suerte!
(*Collatinus ofrece a Junius su mano*)

COLLATINUS:
¡Querido amigo!

JUNIUS:
¡Collatinus!
(*se abrazan*)

Dicha visión de la castidad de Lucrecia hace que se enfrente, no sólo con su esposo, sino con su futuro violador, Sexto Tarquinio, a quien Duncan presenta de una manera muy diferente a la tradicional. En primer lugar, nos encontramos con un Tarquinio menos primario que en las fuentes clásicas (este rasgo nos lo encontramos en el poema narrativo de Shakespeare, en el que el dramaturgo inglés nos presenta una figura más compleja psicológicamente y más reflexivo sobre las consecuencias de sus actos), que defiende de manera casi caballeresca el honor de Lucrecia, frente las insinuaciones maliciosas de Bruto:

JUNIUS
Women are chaste when they are not tempted.
Lucretia's beautiful but she's not chaste.
Women are all whores by nature.

TARQUINIUS
No, not Lucretia!

JUNIUS
What?...
Already jealous of her honour?
Men defend a woman's honour
when they would lay siege to it themselves.

TARQUINIUS
I'll prove Lucretia chaste.

JUNIUS
No, that you will not dare! That you will not dare...
Good night, Tarquinius.

[TRADUCCIÓN ...]

JUNIUS:
Las mujeres son castas cuando nadie las tienta.
Lucrecia es hermosa pero no es casta.
Las mujeres por naturaleza, son unas ramerás.

TARQUINO:
¡No, Lucrecia no!

JUNIUS:
¿Qué?...

¿Estás celoso de su honor?
Los hombres defienden el honor de una mujer
cuando quieren atentar contra él.

TARQUINO:
Demostraré que Lucrecia es casta.

JUNIUS:
¡No, no te atreverás! No te atreverás...
Buenas noches, Tarquino.

A continuación, se nos muestra a un Tarquinio sometido a Lucrecia, a la manera de los amantes de la poesía elegíaca romana, o de los enamorados del llamado “amor cortés”, como podemos observar en los siguientes versos:

TARQUINIUS
There goes a happy man!

JUNIUS
There goes a lucky man!

TARQUINIUS
His fortune is worth more than my Etruscan crown.

JUNIUS
But he is subject to your crown!

TARQUINIUS
And I am subject to Lucretia.

[TRADUCCIÓN ...]

TARQUINO:
¡Ahí va un hombre feliz!

JUNIUS:
¡Allí va un hombre afortunado!

TARQUINO:
Su felicidad vale más que mi corona etrusca.

JUNIUS:
¡Pero él está sometido a tu corona!

TARQUINO:
Y yo estoy sometido a Lucrecia.

En este diálogo entre Junio Bruto y Tarquinio, se anuncian los objetivos y metas de este, la propia Lucrecia, que pueden intuirse en el poema de William Shakespeare *The Rape of Lucrece*:

*Frotando así la espada en una piedra,
consigue sacar chispas con que atiza
la cera de una antorcha y a esa estrella*

*polar que guía el ojo en su lascivia
le dice estas palabras alusivas:
"Si pudo arder el frío pedernal,
también Lucrecia al fin se encenderá".*

[...]

*Entonces, con desdén, desnuda el traje
blindado de lujuria, la abatible,
y ajusta así lo injusto a sus fines:*

[...]

*Si logro lo que busco, ¿qué obtendré?
un sueño, un soplo, un borbotón de dicha.
¿Quién compra un día alegre y llora un mes,
o cambia eternidad por chucherías?*

[...]

*Mis ansias al timón, bello el botín:
¿quién teme hundirse en un tesoro así?*

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad.y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
"La violación de Lucrecia" (págs. 107, 109 y 115)]

De nuevo vuelven a transmitir esa visión negativa de Junio Bruto, que actúa a modo de juez acusador de las mujeres, a las que considera impuras y desenfrenadas cuando se les presenta la ocasión adecuada, frente a la figura de Tarquinio, quien trata de defender la virtud y castidad de la mujer, con una visión que encontramos en fuentes clásicas como Marcial o Juvenal, misógina, como observamos en los siguientes fragmentos dialogados:

JUNIUS
But Collatinus has Lucretia...

TARQUINIUS
But Lucretia's virtuous.

JUNIUS
Virtue in women is a lack of opportunity.

TARQUINIUS
Lucretia's chaste as she is beautiful.

JUNIUS
Women are chaste when they are not tempted.
Lucretia's beautiful but she's not chaste.
Women are all whores by nature.

TARQUINIUS
No, not Lucretia!

JUNIUS
What?...
Already jealous of her honour?
Men defend a woman's honour
when they would lay siege to it themselves.

TARQUINIUS

I'll prove Lucretia chaste.

JUNIUS

No, that you will not dare! That you will not dare...
Good night, Tarquinius.

[TRADUCCIÓN ...]

JUNIUS

Pero Collatinus tiene a Lucrecia...

TARQUINO

Pero Lucrecia es virtuosa.

JUNIUS

La virtud en las mujeres es por falta de ocasión.

TARQUINO

Lucrecia es tan casta como hermosa.

JUNIUS

Las mujeres son castas cuando nadie las tienta.
Lucrecia es hermosa pero no es casta.
Las mujeres por naturaleza, son unas ramera.

TARQUINO

¡No, Lucrecia no!

JUNIUS

¿Qué?...
¿Estás celoso de su honor?
Los hombres defienden el honor de una mujer
cuando quieren atentar contra él.

TARQUINO

Demostraré que Lucrecia es casta.

JUNIUS

¡No, no te atreverás! No te atreverás...
Buenas noches, Tarquino.

Hasta aquí el encuentro de los generales y Sexto Tarquinio, en el que encontramos cambios sustanciales con respecto a las fuentes clásicas: mayor detallismo en la descripción, mayor presencia de la dimensión psicológica (quizás por influjo de Shakespeare) y, sobre todo, la presentación de Bruto con tintes negativos, frente a un Sexto Tarquinio descrito como una especie de caballero andante consagrado a la defensa del honor de Lucrecia, lo cual supone un giro copernicano con respecto a la visión tradicional de ambos personajes en las fuentes clásicas. A partir de aquí, comienza la narración de la visita de Sexto Tarquinio a Lucrecia y su posterior violación. Desaparece esa dimensión caballerisca del hijo del monarca, dando paso a

un hombre dominado por una pasión irrefrenable, que le conducirá a un comportamiento que va a desembocar en el surgimiento de la República romana.

Estos hechos, que se narrarán posteriormente, están preludiados por una intervención del coro, que describe cómo Sexto Tarquinio ensilla su caballo rumbo a Colacia, sin la compañía de esclavos ni sirvientes. Así aparece también en las fuentes clásicas.

I. OVIDIO:

*Cepimus audendo Gabios quoque. ' talia fatus
ense latus cinxit tergaque pressit equi.*

[Ovid. *Fasti* II 783-784

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Habiéndose expresado así, ciñe la espada a su costado y salta a lomos de su caballo.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 783-784]

II. WILLIAM SHAKESPEARE:

*Urgido por las alas inconstantes
del pérfido deseo, el vil Tarquinio
se evade de sitiar a Ardea y parte
-con ese fuego turbido escondido
entre cenizas – a Colatia, listo
para abrasar el talle de la casta
Lucrecia, amor que Colatino exalta.*

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad. y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
“La violación de Lucrecia” (pág. 95)]

III. RONALD DUNCAN:

MALE CHORUS

Tarquinius does not wait
for his servant to wake,
or his groom to saddle;
he snatches a bridle
and forcing the iron bit
through the beast's bared white teeth,
runs him out of the stable
mounts without curb or saddle
the stallion's short straight back
and with heel and with knees
clicks his tongue, flicks his whip,
throws the brute into mad gallop.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO MASCULINO

El impaciente Tarquino
no espera que su sirviente despierte,
ni que el mozo de cuadra ensille su corcel.

Él mismo toma su caballo por las riendas y,
forzando el bocado
entre los blancos dientes del animal,
lo saca del establo.
Cabalga sin montura ni estribos
sobre la recta grupa del semental y,
espoleándolo con talones y rodillas,
hace chasquear el látigo
lanzando al animal a un loco galope.

Permitiéndonos de todo ello deducir la desmesurada pasión que ardía en su interior por hallar a Lucrecia y violarla, aunque este último acto carnal como objetivo principal de su marcha solo lo reflejan las fuentes clásicas de Tito Livio, Ovidio y William Shakespeare, ya que, en el libreto de Ronald Duncan, como ya hemos visto, el único objetivo de Tarquinio es demostrar la virtud de Lucrecia (al menos eso es lo que manifiesta).

Tras este interludio en el que se realiza una brillante reflexión acerca del arte de la equitación¹⁵ (relación sentimental del jinete y el caballo) se hace referencia a la desmedida pasión de Tarquinio hacia Lucrecia (parece que esa actitud de defensa caballeresca de su virtud ha quedado abandonada), llegando, incluso, a verse, en esa imagen de la equitación, una alusión al acto sexual:

MALE CHORUS:
Now who rides? Who's ridden?
Tarquinius, the stallion?
Or the beast, Tarquinius?
In both blood furious.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO MASCULINO:
¿Quién es el que cabalga? ¿Quién el cabalgado?
¿Es Tarquino el que monta al semental?
¿O es el corcel el que cabalga a Tarquino?
La sangre de ambos corre.

3.1.2. SEGUNDA ESCENA

La escena se traslada a la mansión de Colatino, en la que su esposa, junto con sus dos sirvientas, Blanca y Lucía, habían terminado de cenar y se disponían a descansar, pero para su sorpresa alguien (por supuesto, Tarquinio) llama a la puerta desvelándolas. Al abrir la puerta y observar la figura del príncipe le dan cobijo y alimentos y le preparan, finalmente, una habitación adecuada para su descanso.

¹⁵ Para hablar de cómo Tarquinio, dejándose llevar por su enorme ímpetu y deseo, monta a caballo y toma las riendas hace referencia nuestro autor a una imagen tan tradicional como conocida de la excelencia en este arte y el manejo de los corceles por parte del pueblo árabe, quienes tenían un gran fama, especialmente en la guerra.

Esta segunda escena, a excepción de la actuación y la conversación de las sirvientas, a las que, incluso, concede un nombre, con su señora, Lucrecia, acción que, únicamente, encontramos representada en el guion literario de Duncan, se desarrolla de la misma forma en las fuentes clásicas, aunque bien es cierto que la intervención de Tarquinio haciendo referencia a su rango y clase social para que le abriesen la puerta se podría considerar una innovación del escritor, puesto que no lo encontramos en ninguna de las otras fuentes clásicas, sino que, en ellas, a pesar de las horas intempestivas a las que llega, se le abre la puerta por la mera costumbre de la hospitalidad¹⁶, que era tan importante entre la sociedad romana, concretamente entre las clases nobles y adineradas.

En esta escena, a pesar de que William Shakespeare constituye una de las fuentes fundamentales del libreto de Duncan, es posible destacar que la tradición shakesperiana nos muestra una clara exposición psicológica con respecto a la visión que Lucrecia había provocado en el vil Tarquinio y cómo Lucrecia no duda en ningún momento (gracias a esa pureza y virtud que le son propias y a las que hace referencia Shakespeare en su poema) de nuestro protagonista.

Frente a la versión clásica, en la que Lucrecia y sus esclavas están levantadas y se muestran desde el primer momento dispuestas a recibir al huésped, Duncan, en su libreto, representa a estas cansadas hasta tal punto que, en un primer momento, ponen trabas para recibir a alguien a unas horas tan intempestivas, cambiando su actitud únicamente cuando ese visitante inoportuno se identifica.

MALE CHORUS
Now he's through the city walls!
The black beast's white with sweat,
blood's pouring from its hocks,
the Prince dismounts; and now he...

(Knocking. In the following scene the characters mime the actions described by the Male chorus or Female chorus)

FEMALE CHORUS
None of the women move.
It is too late for a messenger,
the knock is too loud for a friend.

(Loud knock repeated)

FEMALE CHORUS
Lucia runs to the door,
hoping that Apollo's called for her.

¹⁶ [Tesouro: Historia Antigua y Mitología.
<https://www.tesaurohistoriaymitologia.com/es/59500-hospitalidad-romana>]

“Hospitalidad romana”

Anxiety's cold hand grips Lucretia's throat.
She pales with an unspoken fear.

TARQUINIUS

(off)

Open, in the name of the Prince of Rome!

FEMALE CHORUS

Lucia unbolts the door with excited haste.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO MASCULINO

¡Ya ha traspasado los muros de la ciudad!
El sudor, transforma al corcel zaino en blanco,
mientras que la sangre brota de sus jarretes.
El Príncipe desmonta; y ahora él...

(Se oye un fuerte golpe en la puerta. En la escena
siguiente los personajes representan con mimos
las acciones que describen los coros)

CORO FEMENINO

Ninguna de las mujeres se mueve.
Es demasiado tarde para un mensajero
y el golpe, demasiado fuerte para un amigo.

(El fuerte golpe se repite)

CORO FEMENINO

Lucía corre a la puerta, esperando que sea
Apolo quien la viene a buscar. La fría mano
de la ansiedad agarrota la garganta de Lucrecia,
que palidece con un miedo atroz.

TARQUINO

(desde afuera)

¡Abrid, en nombre del Príncipe de Roma!

CORO FEMENINO

Lucía abre apresuradamente la puerta.

Finalmente, dentro de este segundo acto, los coros nos dan a conocer ese diálogo entre Lucrecia y Sexto Tarquinio, en el que la esposa de Colatino pregunta al príncipe sobre la campaña militar y el estado de su esposo. La fuente de dicho diálogo es, en nuestra opinión, Ovidio, quien, antes de la visita de inspección, describe cómo Lucrecia pregunta a sus criadas si saben algo de la marcha de la conquista de Ardea (vv. 747-748). En la versión de Duncan, es Sexto Tarquinio a quien pregunta Lucrecia.

FEMALE CHORUS

Lucretia asks for the news; whether her Lord Collatinus
is well, or ill whether the army's put to flight.
And what brings His Highness here with haste at night?

MALE CHORUS

Tarquinius laughs her fears away
and asks her for some wine.

FEMALE CHORUS

With much relief she pours it.

MALE CHORUS

He claims Lucretia's hospitality.
He says his horse is lame.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO FEMENINO

Lucrecia pregunta qué noticias hay de Collatinus
¿Goza de salud? ¿El ejército avanza? ¿Qué trae
a su alteza aquí, de noche y con tanta prisa?

CORO MASCULINO

Tarquino se ríe de sus temores
y pide un poco de vino.

CORO FEMENINO

Con alivio, ella le sirve vino.

CORO MASCULINO

Él exige la debida hospitalidad a Lucrecia.
Él le informa que su caballo está cojo.

Tras la descripción de esta conversación, Duncan muestra la actitud insolente de las esclavas contra Tarquinio, que no se encuentra en las fuentes clásicas, pero que nos recuerda al comportamiento de los esclavos en la comedia romana, que también tratan a sus amos de esta manera.

3.2. ACTO SEGUNDO

3.2.1. ESCENA PRIMERA

Esta primera escena del segundo acto comienza con una reflexión externa del coro masculino y femenino acerca de la influencia negativa del mundo etrusco¹⁷, que alcanza su mayor decadencia con la llegada al poder de Tarquinio el Soberbio, familiar de Tarquinio Prisco y, por lo tanto, de raíces etruscas. Posteriormente, se desarrolla la trama central de la obra: la violación de Lucrecia y su posterior suicidio.

En primer lugar, como ya mencionamos en el análisis del primer acto de la obra (págs. 14 y ss.), la figura de Tarquinio el Soberbio se nos ha transmitido con una gran cantidad de connotaciones negativas presentes en las fuentes clásicas, tanto históricas como literarias. Estas

¹⁷ La influencia etrusca es una idea que, simbólicamente, hace referencia a la influencia indirecta del mundo griego en el romano, autoridad que una gran parte de la sociedad romana y latina rechazaba y combatía, especialmente el autor romano y antigriego prototípico del momento lo encontramos en Catón el Viejo o el Censor (234-149 a.C.).

connotaciones se extienden a su hijo, Sexto Tarquinio, si bien, como anteriormente hemos comentado (págs. 14 y ss.), tanto William Shakespeare como Ronald Duncan presentan a un Tarquinio benevolente e, incluso, reflexivo en relación con las consecuencias de sus acciones.

También, es necesario destacar que el comienzo de este segundo acto ha supuesto una clara reelaboración y reescritura de la leyenda de Lucrecia, puesto que en ninguna de nuestras fuentes clásicas es posible entresacar una consideración tan extensa y completa como la que nos ofrece Duncan en su libreto y en la que, también, es posible observar una mezcla y participación de los personajes tanto de los generales, como de las esclavas (Blanca, Junio, Colatino, ...), como se puede observar en los siguientes fragmentos del libreto:

FEMALE CHORUS:
When the Etruscan Princes conquered Rome
they founded the Imperial City,
building it in stone. [...]

MALE CHORUS
And Tarquinius Superbus ruled in Rome
Relentless as a torrid sun and the whole city...

COLLATINUS
(off)
Now Roman masters become Etruscan servants
and all our city's a bazaar to them.
Down with the Etruscans!

LUCIA, BIANCA, JUNIUS
(off)
Down with the Etruscans!

[...]

[TRADUCCIÓN ...]

CORO FEMENINO:
Cuando los príncipes etruscos
conquistaron Roma
la reedificaron en piedra
convirtiéndola en una gran ciudad.

CORO MASCULINO
Y Tarquino el Soberbio gobernó Roma como
un sol implacable y tórrido; y toda la ciudad...

COLLATINUS
(fuera de escena)
Nos hemos convertido en esclavos de los etruscos
y toda la ciudad es un bazar para ellos.
¡Muerte a los etruscos!

LUCÍA, BLANCA, JUNIUS,
(fuera de escena)
¡Muerte a los etruscos!

En esta intervención del coro se percibe una animadversión de los romanos hacia los etruscos, no sólo como un pueblo que los ha sojuzgado (efectivamente, los Tarquinius tienen ascendencia etrusca), y al que hay que eliminar (en una de las intervenciones del coro, se incluye la frase *Rome's for the Romans*, que recuerda al *America for Americans* de la doctrina Monroe), sino también en su calidad de una civilización (como la griega) entregada al lujo, la ociosidad y las artes, dejando de lado Las bases de la moral romana, centrada en el trabajo, el esfuerzo y la austeridad; además, en algunos puntos del diálogo, nos encontramos con reflexiones, que podemos considerar anacrónicas, como las que se ponen en boca de Blanca sobre la necesidad de contactos con un funcionario para poder ocupar un buen puesto:

BLANCA:
(off)
Today, one either has friends who are officials
or one goes without and gets kicked around!
Down with Tarquinius!

[TRADUCCIÓN ...]

BLANCA:
(fuera de escena)
Hoy en día, o eres amigo de un funcionario,
o de lo contrario te roban y te maltratan.
¡Muera Tarquino!

El coro masculino continúa con reflexiones sobre la tiranía, a la manera de un coro de tragedia griega, encaminándose al núcleo de la ópera, la violación de Lucrecia propiamente dicha. De nuevo, nos encontramos con una referencia a Cristo, después de la cual aparece Lucrecia durmiendo, a la que el coro femenino compara con una rosa, contrastando la pureza de Lucrecia con la rapacidad de Tarquino, al que comparan con un tigre y que se dirige al lecho en que reposa la matrona.

MALE CHORUS:
All tyrants fall though tyranny persists
though crowds disperse the mob is never less.
For violence is the fear within us all
and tragedy the measurement of man
and hope his brief view of God.
Oh, Christ heal our blindness
which we mistake for sight,
and show us your day for ours is endless night.

MALE AND FEMALE CHORUS:
While we as two observers stand between
this present audience and that scene
we'll view these human passions
and these years through eyes
which once have wept with Christ's own tears.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO MASCULINO:

Todos los tiranos caen, aunque la tiranía persista.
Aunque la muchedumbre se disperse, su número
no disminuye. La violencia es el miedo que todos
llevamos dentro, la tragedia es la dimensión del
hombre y la esperanza su breve visión de Dios.
¡Ay, Cristo, cura nuestra ceguera, que nosotros
confundimos con visión y muéstranos tu día,
pues la nuestra es una noche interminable!

CORO MASCULINO Y FEMENINO:

Somos como dos observadores que están entre
este público presente y aquellas escenas pasadas.
Vemos aquellas pasiones humanas
con ojos que una vez lloraron
con lágrimas de Cristo.

También, otra de las simbologías que se extraen de este libreto, la encontramos cuando Tarquinio hace referencia a la imagen de la oscuridad (símbolo del pecado y los defectos) y la luz (símbolo de la pureza y las virtudes):

TARQUINIUS

Within this frail crucible of light
like a chrysalis contained
within its silk oblivion.
How lucky is this little light,
it knows her nakedness
and when it's extinguished
it envelops her as darkness
then lies with her as night.
Loveliness like this is never chaste;
if not enjoyed, it is just waste!
Wake up, Lucretia!

[TRADUCCIÓN ...]

TARQUINIO:

Este frágil recipiente luminoso
parece una crisálida contenida
dentro de su capullo de seda.
Cuán afortunada es esta lucecita
que conoce su desnudez
y cuando se extingue,
la envuelve con su oscuridad
yaciendo junto a ella toda la noche.
Una belleza así nunca es casta.
Si no se la disfruta... ¡es un desperdicio!
¡Despierta, Lucrecia!

A partir de aquí, esa visión caballeresca de Sexto Tarquinio que aparece en el libreto de Duncan, como defensor de la castidad de Lucrecia, cambia radicalmente, dando paso a la visión tradicional de un hombre dominado por la lujuria.

Sexto Tarquinio se aproxima al lecho de Lucrecia, que está soñando con Colatino. Este elemento no lo encontramos en ninguna de las fuentes consultadas, que se limitan a presentarnos a una Lucrecia que está dormida:

I. OVIDIO:

*surgit et aurata vagina liberat ensem
et venit in thalamos, nupta pudica, tuos;
utque torum pressit, 'ferrum, Lucretia, mecum est'
natus ait regis, 'Tarquiniusque loquor.'
illa nihil, neque enim vocem viresque loquendi
aut aliquid toto pectore mentis habet*

795

[Ovid. *Fasti* II 793-798

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Era de noche y no había ni una luz en toda la casa. Se levantó y desenvainando la espada del tahalí de oro, llegó a su habitación, esposa pudorosa, y cuando se hubo echado en el lecho, dijo: [...] Ella no respondió nada, pues no tenía fuerza en el pecho ni voz ni fuerzas para hablar, ni idea alguna» [P. Ovidio. *Fastos* II 793-798]

II. TITO LIVIO:

[...] *stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit sinistraque manu mulieris pectore oppresso "Tace, Lucretia" inquit; "Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris vocem." Cum pavida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminet videret* [Titus Livius. *Ab urbe condita* I 58 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml>]

«[...] se acercó a Lucrecia, que estaba dormida, y apretando el pecho con la mano izquierda le dice: [...] Al despertar despavorida la mujer, se vio sin ayuda alguna y al borde de una muerte inminente.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I 58, 2-4]

III. WILLIAM SHAKESPEARE:

*Cual león feroz que juega con su presa
y aguza el hambre previa a la conquista,
así Tarquinio acecha su alma quieta
[...]*

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad.y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
"La violación de Lucrecia" (pág. 125)]

A continuación, tiene lugar un extenso diálogo entre Sexto Tarquinio y Lucrecia, que no aparece en las fuentes clásicas que hemos consultado (Livio se limita a decir que *Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, versare in omnes partes muliebrem animum*). En dicho diálogo, Tarquinio expresa su deseo de despertar a Lucrecia con un beso, cosa que hace, según dice el coro:

TARQUINIUS
As blood red rubies
set in ebony

her lips illumine
the black lake of night.
To wake Lucretia with a kiss
would put Tarquinius asleep awhile.

FEMALE CHORUS:
Her lips receive Tarquinius
she dreaming of Collatinus.
And desiring him
draws down Tarquinius
and wakes to kiss again and...

[TRADUCCIÓN ...]

TARQUINO:
Cómo rubíes rojos de sangre
engarzados en ébano,
sus labios alumbran
el oscuro lago de la noche.
Despertar a Lucrecia con un beso
calmaría a Tarquino por un instante.

CORO FEMENINO:
Sus labios reciben el beso de Tarquino
mientras ella sueña con Collatinus.
Envuelta aún en el deseo
atrae hacia sí a Tarquino
y al besarlo de nuevo se desvela y...

Referencia simbólica en relación con el amor e, incluso, en última instancia con la revelación y la sabiduría que no vemos reflejado en ninguna de las fuentes clásicas analizadas, es más, incluso, en el caso de las obras tanto de Tito Livio, en su *Ab urbe condita*, como de Ovidio, en sus *Fastos*, siquiera hace referencia al beso que Tarquino le da a Lucrecia, únicamente al acto deliberado llevado a cabo por Tarquino de tocar el pecho de la esposa de Colatino (símbolo de su pasión amorosa y deseo sexual, que Ronald Duncan recoge de una forma más culta y refinada con el beso) como observamos en los textos, anteriormente citados, del historiador Tito Livio o del poeta Publio Ovidio Nasón.

En el curso del diálogo, Sexto Tarquino, además de expresar la pasión que siente por Lucrecia, le pide no niegue la que ella siente por él y ceda a ella. Quizás en la insinuación de la existencia de deseo sexual en Lucrecia tenga que ver esa visión que presenta San Agustín, y a la que nos hemos referido en el capítulo sobre la visión de Lucrecia en las fuentes clásicas y que, como dijimos, no aparece en ninguna de las otras fuentes consultadas. Las palabras de San Agustín resuenan en el argumento de Tarquino:

I. SAN AGUSTÍN:

An forte ideo ibi non est, quia non insontem, sed male sibi consciam se peremit? [...] Verum tamen si forte ita est falsumque est illud, quod duo fuerunt et adulterium unus admisit, sed potius ambo adulterium

commiserunt, unus manifesta inuasione, altera latente consensione [...] [Augustine. *De civitate Dei* I, XIX. <https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«¿O tal vez no se encuentra allá por haber acabado con su vida no inocente, sino consciente de su maldad? [...] En este caso, es falso aquello de “dos hubo, y sólo uno cometió adulterio”. Más bien, ambos cometieron adulterio el uno con evidente irrupción, y la otra con oculta aprobación.» [San Agustín. *La ciudad de Dios* I. “El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida” (Trad. y Ed. S. Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero) <https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

II. RONALD DUNCAN:

TARQUINIUS:

Yet the linnet in your eyes
lifts with desire,
and the cherries of your lips
are wet with wanting.
Can you deny
your blood's dumb pleading?

[...]

FEMALE CHORUS:

(going near to bed)
Go, Tarquinius,
before your nearness
tempts Lucretia to yield
to your strong maleness.

[TRADUCCIÓN ...]

TARQUINO:

Pero el reflejo de tus ojos
se intensifica con el deseo,
y las cerezas de tus labios
están húmedas de ansiedad.
¿Puedes negar lo que tu sangre
te suplica en silencio?

[...]

CORO FEMENINO

(acercándose a la cama)
Vete Tarquino,
antes de que tu proximidad
tiente a Lucrecia a rendirse
ante la fuerza de tu virilidad.

[Ronald Duncan. *The Rape of Lucretia*, acto II (primera escena)]

A pesar de esta insinuación de Tarquino, el libreto muestra la resistencia de Lucrecia a las palabras del hijo del rey, que mencionan de manera genérica las fuentes clásicas (lo que hace Duncan es explicitar esas palabras que no detallan ni Livio ni Ovidio):

I. RONALD DUNCAN:

LUCRETIA:

No! What you have taken
never can you be given!

[...]

LUCRETIA:
How could I give, Tarquinius,
since I have given to Collatinus,
in whom I am, wholly;
with whom I am, only;
and without whom I am, lonely?

[...]

LUCRETIA:
Oh, my beloved Collatinus,
you have loved so well
you have tuned my body
to the chaste note of a silver lute
and thus you have made my blood
keep the same measure
as your love's own purity.
For pity's sake,
please go!

[...]

LUCRETIA:
I am his,
not yours.

[TRADUCCIÓN ...]

LUCRECIA:
¡No! ¡Lo que tú pides
jamás te será concedido!

[...]

LUCRECIA:
¿Cómo podría concederte algo, Tarquino,
si yo se lo he dado todo a Collatinus
al que pertenezco totalmente?
Collatinus es todo para mí;
y sin él, me siento sola y perdida.

[...]

LUCRECIA:
¡Oh, mi adorado Collatinus,
tú me has amado tanto!
Has afinado mi cuerpo
como un casto laúd de plata
y así has mantenido mi sangre
como la propia pureza
de tu amor.
¡Por piedad,
por favor, vete!

[...]

LUCRECIA:

que la propia vida, pues ya, partiendo de la propia *Eneida* de Virgilio, son muchos los testimonios que se conservan en torno a este rasgo tan presente en el mundo romano.

Así pues, esta *virtus*¹⁸ (más propia entre los hombres que entre las mujeres romanas, puesto que, a pesar de que es muy conocido este rasgo entre los soldados y varones romanos, es menos conocida la referencia que hace en relación con la imagen de la “mujer ideal” romana), en relación con la figura femenina, se podría resumir en que las mujeres debían de ser *uni vira*, es decir, esposa de un solo marido a lo largo de su vida, y dedicarse al cuidado de los hijos y de la casa, destacando, entre sus principales tareas y funciones prototípicas, especialmente, la del trabajo de la lana y la costura.

En dicho diálogo, se alude a la condición esclavizante del amor, que sojuzga a todos, independientemente de su rango social, tópico que aparece ya en la Antigüedad. Así, Lucrecia echa en cara a Sexto Tarquinio que un príncipe de Roma se ha convertido en un esclavo de la pasión.

LUCRETIA
Is this the Prince of Rome?

[...]

LUCRETIA
Passion's a slave and not a Prince!

TARQUINIUS
Then release me!

LUCRETIA
What peace can passion find?

[TRADUCCIÓN ...]

LUCRECIA:
¿Es éste el Príncipe de Roma?

[...]

LUCRECIA:
¡Eres un esclavo de la pasión y no un Príncipe!

TARQUINO:
¡Entonces libérame!

LUCRECIA:

¹⁸ Se considera que es una de las tres virtudes básicas y más importantes moralmente del hombre romano, junto con la *pietas* y la *fides*, y quienes la recogen deben presentar una serie de características o cualidades propias como el valor, la hombría, la valentía, ... y a su vez la defensa de la vida familiar, regida por el *pater familias*, y la anteposición del bien común, es decir, de la *res publica* sobre cualquier cosa (amistad, familia, intereses personales, ...).

¿Qué paz puede hallar la pasión?

Esta referencia al amor sexual la encontramos en una alusión a los Centauros, puesta en boca del coro. Hay que tener en cuenta que, en las fuentes clásicas, estos seres mitológicos son caracterizados por su ferosidad y violencia ciega, convirtiéndose en la Edad Media en símbolos de una lujuria desenfrenada.

ALL:

See how the rampant centaur mounts the sky
and serves the sun with all its seed of stars.
Now the great river underneath the ground
flows through Lucretia and Tarquinius is drowned.

[TRADUCCIÓN ...]

TODOS:

Ved cómo el centauro desenfrenado sube al cielo
y usa el sol con todas sus semillas de estrellas.
Ahora, el gran río subterráneo fluye a través
de Lucrecia, y Tarquino está sumergido el él.

Para concluir nuestro análisis, tenemos que subrayar la presencia de alusiones al pecado. Como ya hemos dicho, es una de las señas de identidad de esta ópera, y que podrían explicarse por influencia de Shakespeare, cuyo poema narrativo está salpicado de este tipo de referencias. En primer lugar, en el diálogo entre Sexto Tarquino y Lucrecia, el hijo de Tarquino el Soberbio pronuncia una loa a la belleza, como algo que es todo en la vida, a lo que Lucrecia responde que una exaltación de la belleza puede conducir a comportamientos pecaminosos (la esposa de Colatino utiliza el término *sin*).

TARQUINIUS:

Beauty is all
in life!
It has the peace
of death.

LUCRETIA:

If beauty leads to this,
beauty is sin.

[...]

TARQUINIUS:

Beauty so pure
is cruel.
Through your eyes' tears
I weep.
For your lips' fire
I thirst.
For your breast's peace
I fight.

[TRADUCCIÓN ...]

TARQUINIO:

¡La belleza
lo es todo en la vida!
Pues posee la paz
de la muerte.

LUCRECIA:

Si la belleza lleva a esto,
la belleza es un pecado.

[...]

TARQUINIO:

La belleza, cuando es tan pura,
es cruel.
Por las lágrimas de tus ojos,
lloro.
Por el fuego de tus labios,
ardo.
Por la paz de tus pechos,
lucho.

Sin embargo, una referencia más explícita la encontramos, como siempre, en el coro, que ve la violación de Lucrecia como una expresión de la virtud asediada por el pecado (de nuevo vuelve a aparecer el término *sin* para referirse al comportamiento de Sexto Tarquinio), que es fuente de infinito dolor para Él (en clara referencia a Jesucristo). Dicha intervención del coro concluye con una plegaria a María, ejemplo de castidad, para que los seres humanos podamos encontrar el amor en el Espíritu que se derrama en nosotros (referencia al Espíritu Santo), en vez de hacerlo en una pasión que perece, y que vemos recogida en el siguiente apartado del diálogo:

FEMALE CHORUS AND MALE CHORUS:

Here in this scene you see
virtue assailed by sin
with strength triumphing
all this is endless
sorrow and pain for Him.
Nothing impure survives,
all passion perishes,
virtue has one desire
to let its blood flow
back to the wounds of Christ.
She whom the world denies,
Mary, Mother of God,
help us to lift this sin
which is our nature
and is the Cross to Him.
She whom the world denies
Mary most chaste and pure,
help us to find your love
which is His Spirit
flowing to us from Him.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO FEMENINO Y MASCULINO:

En esta escena podréis ver
la virtud asaltada por el pecado
y el triunfo de la fuerza.
Todos esto es fuente de infinito dolor
y pesar para Él.
Nada impuro sobrevive,
toda pasión perece,
la virtud tiene un sólo deseo:
permitir que su sangre
regrese a las heridas de Cristo.
¡Oh, tú que eres desconocida para el mundo,
María, Madre de Dios,
ayúdanos a sobrellevar este pecado
que es nuestra naturaleza
y al mismo tiempo su Cruz!
¡Oh, tú que eres desconocida para el mundo,
María castísima y pura,
ayúdanos a encontrar el amor
en su Espíritu
que desde Él fluye hacia nosotros!

3.2. SEGUNDA ESCENA

La segunda escena del primer acto del libreto de la ópera de Benjamin Britten nos narra propiamente el día siguiente a la violación de Lucrecia y las consecuencias que esta traería para ella misma, su familia y para la propia Roma, dando lugar, en última instancia, al surgimiento de la República en Roma y a la expulsión de los últimos monarcas, la familia de los Tarquinios.

De acuerdo con las fuentes clásicas, al amanecer, después de que Tarquinio se ha ido, Lucrecia envía mensajeros a su padre y a su esposo para que acudan a su presencia. De nuevo, Duncan amplifica extraordinariamente esta noticia escueta, introduciendo un extenso diálogo entre Lucía y Blanca, criadas de Lucía, mientras preparan un ramo de orquídeas para un jarrón:

LUCIA, BLANCA
Oh! What a lovely day!

LUCIA
Look how the energetic sun
drags the sluggard dawn from bed,
and flings the windows wide upon the world.

LUCIA, BLANCA
Oh! What a lovely morning!

BLANCA
And how light the soft mulberry mist
lifts and floats over the silver Tiber.
It's going to be hot, unbearably hot,
and by evening it will thunder.

LUCIA, BLANCA
Oh! What a lovely day!

LUCIA
Listen how the larks spill
their song and let it fall
over the city like a waterfall.
Oh! This is the day I've grown to.

BLANCA
But look!
Here comes our spendthrift gardener
with all his wealth of flowers.

(They go to the window and fetch baskets filled
with flowers)

LUCIA
Oh, what lovely flowers!

BLANCA
It is as though the gods threw the stars
down at our feet.

LUCIA
Let me arrange them royally for Prince Tarquinius.

(They arrange the flowers)

BLANCA
Oh, Lucia, please help me fill
my vase with laughing daffodils
and about their stalks I'll bind
white jasmine
and eglantine.
Then round the whole I'll wind
columbine
and leaves of vine.
So will my little vase contain
the sun's exuberance
slaked with rain.

LUCIA
Oh, Bianca! Then let me keep
these roses which in scarlet sleep
dream in tight buds of when
they'll open
be wanton
with the wind and rain and then
be broken,
and quite forgotten.
So will my pretty vase enclose
the sun's extravagance
which is the rose.

[...]

[TRADUCCIÓN ...]

LUCÍA, BLANCA,

¡Oh! ¡Qué día tan encantador!

LUCÍA

Mira como el sol, con su energía,
levanta de la cama a la holgazana aurora
y abre las ventanas sobre el mundo.

LUCÍA, BLANCA,

¡Oh! ¡Qué mañana tan encantadora!

BLANCA

Y qué ligera se levanta la niebla de los árboles
y flota sobre el Tíber pintándolo de plata.
Va a hacer calor, un calor insoportable,
y por la tarde habrá temporal.

LUCÍA, BLANCA,

¡Oh! ¡Qué día tan encantador!

LUCÍA

Escucha como las alondras
cantan su canción, dejándola caer
sobre la ciudad como una cascada.
¡Oh! ¡Hace tanto que esperaba un día como éste!

BLANCA

¡Pero, mira!
Aquí viene nuestro generoso jardinero
con su tesoro floral.

(van a la ventana y recogen cestos
llenos de flores)

LUCÍA

¡Oh, qué flores tan espléndidas!

BLANCA

Es como si los dioses hubieran arrojado
las estrellas a nuestros pies.

LUCÍA

Las arreglaré para nuestro príncipe Tarquino.

(acomodan las flores)

BLANCA

¡Oh, Lucía, por favor,
ayúdame a llenar mi jarrón
de risueños narcisos!
Y a ligar en sus tallos,
jazmines blancos
y rosas carmín.
Luego, lo adornaré con hojas
de hiedra y parra.
Así mi pequeño jarrón
contendrá toda la exuberancia del sol,
regada por la lluvia.

LUCÍA

¡Oh, Blanca!

Permíteme poner estos
capullos de rosas escarlatas,
aún sin abrir,
que sueñan que cuando se abran,
lo harán jugando con
el lascivo viento y con la lluvia,
hasta que se rompan y sean olvidados.
Así mi hermoso jarrón
contendrá toda la prodigalidad del sol
que es la rosa.

Posteriormente, aparece Lucrecia en escena, quien se horroriza al contemplar el ramo que han preparado (Lucrecia ve la orquídea como un símbolo de amor puro, y considera que esa pureza se ha roto) y encarga a las criadas que entreguen una a un mensajero para que se la lleve a su esposo, diciéndole que la envía una ramera romana).

LUCIA

Bianca, how long will the Prince stay here?

BLANCA

I think he's already gone. I heard someone
gallop out of the courtyard just before it was light.

LUCIA

That may not have been Tarquinius.

BLANCA

Only a Tarquin would gallop on a cobbled road.

[...]

BLANCA

Here, my lady.
The most perfect orchids I have ever seen.

LUCRETIA

(she takes the flowers, then suddenly loses all self
control)

How hideous!
Take them away!

BLANCA

But, my lady, they are such lovely flowers!
These are the orchids you have grown.

LUCRETIA

Take them away, I tell you!
Oh! Monstrous flower!
Oh! Hideous hour!
Lucia, go send a messenger to my Lord Collatinus.
What are you waiting for, girl? Go!

LUCIA

What message, Madam,

shall I give the messenger
to take to Lord Collatinus?

(Lucretia seizes an orchid)

LUCRETIA
Give him this orchid.
Tell him I find
its purity
apt; and that its petals contain
woman's pleasure and woman's pain,
and all of Lucretia's shame.
Give him this orchid
and tell him a Roman harlot sent it.
And tell him to ride straight to her.
Tell him to come home. Go!
No! Wait, tell the messenger to take my love.
Yes, give my love to the messenger,
give my love to the stable boy,
and to the coachman, too.
And hurry, hurry, for all men love
the chaste Lucretia.

[TRADUCCIÓN ...]

LUCÍA
Blanca, ¿cuánto tiempo se quedará el Príncipe?

BLANCA
Creo que él ya se ha ido.
Oí un galope poco antes de que amaneciera.

LUCÍA
Quizá no fuera Tarquino.

BLANCA
Sólo él galoparía por un camino empedrado.

[...]

BLANCA
Aquí, señora. Las orquídeas más perfectas
que se hayan visto jamás.

LUCRECIA
(toma las flores y de repente pierde el control
de sí misma)
¡Son horribles!
¡Llevaroslas!

BLANCA
¡Pero, señora, son flores encantadoras!
Son las orquídeas que usted misma ha cultivado.

LUCRECIA
¡Llevaroslas, os digo!
¡Oh, son flores monstruosas! ¡Oh, hora funesta!
¡Lucía, ve y envía un mensajero
a mi señor Collatinus!

¿A qué estás esperando, muchacha? ¡Ve!

LUCÍA

¿Qué mensaje, señora,
debo transmitir al mensajero
para el señor Collatinus?

(Lucrecia toma una orquídea)

LUCRECIA

Dale esta orquídea.
Que le digan que encuentro su pureza adecuada;
y que sus pétalos contienen
placer y dolor de mujer,
y toda la vergüenza de Lucrecia.
Que le den esta orquídea y que le digan
que una ramera romana la envió.
Y que galope para venir a verla.
Que venga directamente a casa.
¡Ve!... ¡No, espera!
Dile al mensajero que tome mi amor.
Sí, dale mi amor al mensajero,
dale mi amor al escudero,
y al cochero también.
¡Y de prisa, de prisa, pues todos los hombres
aman a la casta Lucrecia!

Estas misma escena, tras la violación de Lucrecia, de la huída de Tarquinio en medio de la noche de la mansión de Colatino la encontramos únicamente en Tito Livio y su obra *Ab urbe condita* (I 58 5-6), pero no así en Ovidio (quien sí que se refiere al amanecer como el momento en que Lucrecia envía a un mensajero) o en la fuente, no clásica, de William Shakespeare, junto con San Agustín, que, como hemos comentado en otros apartados del trabajo, este filósofo no transmite la leyenda histórica de Lucrecia, sino que únicamente reflexiona desde un punto de vista filosófico y teológico acerca de su castidad y la justificación de su suicidio.

Quo terrore cum vicisset obstinatum pudicitiam velut vi victrix libido, profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset, rem atrocem incidisse. [[Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 58 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#58>]

«El miedo a tal deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquinio, como si hubiese sido la pasión la que había salido triunfante, se marchó orgulloso de haber arrebatado el honor a una mujer.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 58, 5-6]

En la versión de Duncan, el mensaje sólo se envía a Colatino, sin hacer alusión a su padre, que sí que aparece en los relatos de Ovidio y Livio (de acuerdo con ambos, Lucrecia dice tanto a uno como a otro que acudan a su presencia acompañados, no solos). Este cambio sí aparece en el poema narrativo de Shakespeare, en el que aparece Colatino como el único receptor del mensaje de Lucrecia.

I. TITO LIVIO:

But Lucretia said...

BLANCA
Do as I say, quick! Hurry!

(Exit Lucia)

Sometimes a good servant
should forget an order
and royalty should disobey.
Sometimes a servant
knows better than her mistress,
when she is servant to her heart's distress.

[TRADUCCIÓN ...]

BLANCA
¿Qué le dijiste al mensajero?

LUCÍA
Que el señor Collatinus debe venir de inmediato.

BLANCA
Él no debe venir.
Las palabras pueden hacer más mal que bien.
Sólo el tiempo puede curar.
¿El mensajero se ha ido?

LUCÍA
No, todavía no.

BLANCA
¡Entonces ve y deténlo!
¡Rápido, haz lo que te digo!

LUCÍA
Pero Lucrecia dijo...

BLANCA
¡Haz lo que te digo, rápido! ¡Date prisa!

(Lucía sale)

A veces una buena sirvienta
debe olvidarse de cumplir una orden
y por lealtad desobedecer.
A veces una sirvienta sabe mucho más
que su señora, cuando ella es esclava
del dolor de su corazón.

A continuación, llega Colatino, acompañado de Bruto (al igual que en Livio y Ovidio). Sin embargo, en las fuentes clásicas, en cuanto llegan, es la propia Lucrecia la que les cuenta qué pasó. En la ópera de Britten, es Bruto quien pone a Colatino en antecedentes de una posible visita de Sexto Tarquinio a Lucrecia, ya que le pudo ver abandonar el campamento la noche anterior, no regresando hasta el amanecer. A la pregunta de si el hijo del rey había estado allí,

Blanca responde con evasivas (“no me pregunte, mi señor”), con lo que está corroborando las sospechas de Bruto.

COLLATINUS
Where is Lucretia?
Tell me, where is your Lady Lucretia?

BLANCA
She is well.

COLLATINUS
Then why was the messenger sent to me?

BLANCA
No messenger left here.

COLLATINUS
You're lying.

JUNIUS
Where is Lucretia?

BLANCA
Asleep. She had a restless night

COLLATINUS
Why did you not come to greet us at the gate?

JUNIUS
Perhaps they were frightened that
Tarquinius had come back.

COLLATINUS
Has Tarquinius been here?
Answer me!

BLANCA
Oh, do not ask, my Lord.

COLLATINUS
Tarquinius here?

JUNIUS
Last night I heard him gallop from the
camp and I watched for his return, fearing
his jealousy of you. He came back at
dawn with his horse foundered, so I came
to warn you.

COLLATINUS
Too late, Junius, too late, too late.

[TRADUCCIÓN ...]

COLLATINUS
¿Dónde está Lucrecia?
Dime, ¿dónde está la señora Lucrecia?

BLANCA
Ella está bien.

COLLATINUS
¡Un mensajero me dijo que viniera!

BLANCA
Ningún mensajero salió de aquí.

COLLATINUS
Estás mintiendo.

JUNIUS
¿Dónde está Lucrecia?

BLANCA
Dormida. Tuvo una mala noche.

COLLATINUS
¿Por qué no vino nadie a recibirnos a la entrada?

JUNIUS
Quizás teman que Tarquino
hubiese regresado.

COLLATINUS
¿Tarquino ha estado aquí?
¡Contesta!

BLANCA
¡Oh, no me pregunte, mi señor!

COLLATINUS
¿Tarquino aquí?

JUNIUS
Anoche le oí salir galopando del campamento
y esperé su regreso,
temiendo sus celos hacia ti.
Él regresó al alba con su caballo lastimado,
por eso fui a avisarte.

COLLATINUS
Demasiado tarde, Junius, demasiado tarde...

A continuación, aparece Lucrecia en escena, manifestando un sentimiento de vergüenza por lo que ha pasado. Como sucede en otras ocasiones, Duncan amplifica las fuentes clásicas, transformando unas palabras lacónicas en un diálogo entre los esposos, previo a la muerte de Lucrecia.

En dicho diálogo, aparece el perdón de Colatino, al igual que en las fuentes clásicas, usando un argumento que encontramos en Tito Livio: al no haber habido consentimiento, no hay falta y,

por lo tanto, sólo cabe el perdón. En este razonamiento puede estar presente, no sólo Tito Livio, sino San Agustín. Éstas son las palabras de Colatino en la ópera de Britten:

COLLATINUS

If spirit's not given, there is no need of shame.
Lust is all taking in that there's shame.
What Tarquinius has taken
can be forgotten;
what Lucretia has given
can be forgiven.

[TRADUCCIÓN ...]

COLLATINUS

Si el espíritu no ha cedido,
no hay motivo para avergonzarse.
La lujuria es de quien viola,
en eso está la vergüenza.
Lo que Tarquino ha tomado puede olvidarse;
lo que Lucrecia ha dado puede ser perdonado.

Éste es el relato de los hechos según las fuentes clásicas:

I. TITO LIVIO:

Adventu suorum lacrimae abortae, quaerentique viro "Satin salve?" "Minime" inquit; "quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia? Vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit. Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibique, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium." Dant ordine omnes fidem; consolantur aegram animi avertendo noxam ab coacta in auctorem delicti: mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse. "Vos" inquit "videritis quid illi debeatur: ego me etsi peccato absolvo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet. [Titus Livius. Ab urbe condita I, 58 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#58>]

«Al llegar los suyos, rompió a llorar y, al preguntarle su esposo: “¿Estás bien?”, contestó: “No. ¿Cómo puede estar bien una mujer que ha perdido el honor? Colatino, hay huellas de otro hombre en tu lecho; ahora bien, únicamente mi cuerpo ha sido violado, mi voluntad es inocente; mi muerte te dará fe de ello. Pero dadme la diestra y la palabra de que el culpable no quedará sin castigo, Es Sexto Tarquinio el que, comportándose como un enemigo en lugar de como un huésped, la pasada noche vino aquí a robar, armado y por la fuerza, un placer funesto para mí, y para él si vosotros sois hombres”. Todos dan su palabra, uno tras otro; tratan de mitigar su interno dolor responsabilizando de la culpa al autor del atropello, y no a la que se ha visto forzada: que es la voluntad la que comete falta, no el cuerpo, y no hay culpa donde no ha habido intencionalidad. “Vosotros veréis -responde- cuál es su merecido; por mi parte, aunque me absuelvo de culpa, no me eximo de castigo; en adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida.”» [Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 58, 7-8]

II. PUBLIO OVIDIO NASÓN:

*utque vident habitum, quae luctus causa, requirunt,
cui paret exsequias, quoque sit icta malo.
illa diu reticet pudibundaque celat amictu
ora: [...] et orant indicet [...]
[...] ausaque quarto
non oculos ideo sustulit illa suos.*

[Ovid. *Fasti* II 817-824.

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Cuando contemplan su aspecto, le preguntan el motivo de su dolor, para quién dispone los funerales y qué calamidad la ha herido. Durante largo tiempo permanece ella callada y oculta bajo su vestido el rostro lleno de vergüenza. [...] Le ruegan que les hable. [...] A la cuarta vez se decidió a hacerlo, aunque sin levantar los ojos.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 817-824]

III. WILLIAM SHAKESPEARE:

*Lucrecia en vista de sus contratiempos,
acude a despertar su frenesí:
[...]*

*A su pedido, con noble premura,
uno tras otro se juramentaron
a dar, caballerosamente, ayuda,
ansiosos por saber quién fue el bastardo.
Más ella, que aún no había terminado
Su triste historia, los calló: “Decid,
¿con qué borrar esta macilla, ruin?”*

[...]

*Con esto todos juntos le responden
que su alma limpia limpiará el ultraje
y con sonrisa serena y triste esconde
el mapa en que se imprimen las señales
con lágrimas de infortunio infame.
“No, no”, les dice, “ya no habrá mujer
que excuse con mi excusa su traspiés.”*

[...]

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad. y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
“La violación de Lucrecia” (págs. 215-219)]

IV. SAN AGUSTÍN:

Sit igitur in primis positum atque firmatum uirtutem, qua recte uiuitur, ab aanimi sede membris corporis imperare sanctumque corpus usu fieri sanctae uoluntatis, qua inconcussa ac stabili permanente, quidquid aliud de corpore uel in corpore fecerit, quod sine peccato proprio non ualeat euitari, praeter culpam esse patientis. [Augustine. *De civitate Dei* I, XVI.
<https://www.thelatinlibrary.com/augustine/civ1.shtml>]

«Quede bien sentado en primer lugar que la virtud, norma del bien vivir, da sus órdenes a los miembros corporales desde su sede, el alma, y que el cuerpo se santifica siendo instrumento de una voluntad santa. Si ésta permanece inquebrantable y firme, aunque algún extraño obrase con el cuerpo o en él a su antojo acciones que no se podrían evitar sin pecado propio, no hay culpa en la víctima.» [San Agustín. *La ciudad de Dios* I. “La muerte voluntaria por miedo al dolor o a la deshonra” (Trad. y Ed. S. Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero)
<https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>]

Ante la muerte de Lucrecia, Bruto incita a los romanos a levantarse contra los etruscos, ya que ha sido uno de ellos quien ha cometido un delito terrible. Con el fin de provocar ese levantamiento, que terminará con el derrocamiento de la monarquía y la transición a un nuevo régimen en el que Bruto ocupará un puesto importante (*I will rule*), éste va a llevar el

cadáver de Lucrecia por toda la ciudad. Todo esto aparece en las fuentes clásicas. Sin embargo, se observa un cambio importante con respecto a éstas: tanto en Tito Livio como en Ovidio es Lucrecia la que incita a la venganza antes de morir. En la ópera de Britten no hay tal incitación. Bruto, por propio impulso, instiga a la rebelión al contemplar cómo Lucrecia se suicida.

I. TITO LIVIO:

Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibi que, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium. [Titus Livius. *Ab urbe condita* I, 58 <https://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#58>]

«Pero dadme la diestra y la palabra de que el culpable no quedará sin castigo. Es Sexto Tarquinio el que comportándose como un enemigo en lugar de como un huésped, la pasada noche vino aquí a robar, armado y por la fuerza, un placer funesto para mí, y para él si vosotros sois hombres.» [Tito Livio. *Historia de Roma desde su fundación* I (Trad. y Ed. de José Antonio Villar Vidal) 58 7-9]

II. PUBLIO OVIDIO NASÓN:

*dant veniam facto genitor coniunxque coactae:
'quam' dixit 'veniam vos datis, ipsa nego.'
nec mora, celato fixit sua pectora ferro,
et cadit in patrios sanguinolenta pedes.* 830

[Ovid. *Fasti* II 829-832.

<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti2.shtml>]

«Les cuenta lo que puede; quedaba el final [...] El padre y el esposo perdonan el pecado cometido por coacción. “Pues ese perdón que vosotros me concedéis” -dijo- “yo no lo acepto”. Y al punto se atravesó el pecho con un puñal que mantenía escondido, y cae bañada en sangre a los pies de su padre.» [P. Ovidio. *Fastos* (Trad. y Ed. de M. A. Marcos Casquero) II 829-832]

III. WILLIAM SHAKESPEARE:

*“Mas antes de decir cuál es su nombre,
oh, nobles”, dijo al resto del cortejo,
“jurad por vuestro honor y vuestros dioses
venganza contra aquel que usó mi cuerpo,
pues es un acto digno de respto
ir a vengar con armas la injusticia.
Curad, oh caballeros, mis heridas.”*

[...]

[William Shakespeare. *Poesías* (Trad. y Ed. de Andrés Ehrenhaus).
“La violación de Lucrecia” (pág. 215)]

IV. RONALD DUNCAN:

LUCRETIA

Then turn away, for I must tell
though telling will
turn your tender eyes to stone
and rake your heart and bring the bones
of grief through the rags of sorrow.
Last night Tarquinius ravished me
and took his peace from me,
and tore
the fabric of our love.
What we had woven

Tarquinius has broken.
What I have spoken
never can be forgotten.
Oh, my love, our love was too rare
for life to tolerate or fate forbear from soiling.
For me this shame, for you this sorrow.

COLLATINUS

If spirit's not given, there is no need of shame.
Lust is all taking in that there's shame.
What Tarquinius has taken
can be forgotten;
what Lucretia has given
can be forgiven.

(Collatinus kneels to Lucretia)

LUCRETIA

Even great love's too frail
to bear the weight of shadows.

(She stabs herself)

Now I'll be forever chaste,
with only death to ravish me.
See, how my wanton blood
washes my shame away!

(She dies)

[...]

JUNIUS

Romans arise!
See what the Etruscans have done!
Here lies the chaste Lucretia, dead,
and by Tarquinius ravished.
Now let her body be
borne through our city.
Destroyed by beauty
their throne will fall. I will rule!

[TRADUCCIÓN ...]

LUCRECIA

Pues entonces mírame y escucha mi relato
que dejará petrificados tus dulces ojos,
torturará tu corazón
y te hará crujir los huesos de dolor
por la profundidad de la pena.
Anoche Tarquino me violó
y me robó la paz desgarrando
la tela de nuestro amor.
Lo que nosotros tejimos,
Tarquino lo ha destrozado.
Lo que te he dicho no lo podremos olvidar.
¡Ay, mi amor!
Nuestro amor fue demasiado precioso
para que la vida lo tolerara
o el destino impidiera que lo mancillasen.

A mí me queda la vergüenza, a ti el dolor.

COLLATINUS

Si el espíritu no ha cedido,
no hay motivo para avergonzarse.
La lujuria es de quien viola,
en eso está la vergüenza.
Lo que Tarquino ha tomado puede olvidarse;
lo que Lucrecia ha dado puede ser perdonado.

(Collatinus se arrodilla ante Lucrecia)

LUCRECIA

Incluso el amor más grande es demasiado frágil
como para soportar el peso de las sombras.

(Ella se apuñala)

Ahora ya seré para siempre casta,
sólo la muerte podrá violarme.
¡Mira cómo mi sangre desbocada
lava por completo mi vergüenza!

(muere)

JUNIUS

¡Romanos, alzaros!
¡Mirad lo que los etruscos han hecho!
Aquí yace la casta Lucrecia,
muerta y violada por Tarquino.
Que su cuerpo sea llevado
por toda nuestra ciudad.
Destruído por la belleza su trono caerá.
¡Yo gobernaré!

La ópera concluye con un epílogo, en que el coro masculino y femenino dialogan sobre el sentido del dolor y la muerte que el espectador acaba de contemplar. De nuevo, es el cristianismo el que lanza un rayo de luz y el que nos hace ver que el sufrimiento y la muerte no son algo vano por la muerte vicaria de Cristo en la cruz: Él ha muerto para que nosotros tengamos vida y él perdona todos nuestros pecados. Su Pasión es nuestra esperanza:

FEMALE CHORUS

Is it all? Is all this suffering and pain?
Is this in vain?
Does this old world grow old in sin alone?
Can we attain nothing
but wider oceans of our own tears?
And it, can it gain nothing
but drier deserts of forgotten years?
For this did I see with my undying eye
his warm blood spill
upon that hill
and dry upon that Cross?
Is this all loss?
Are we lost?
Answer us or let us die in our wilderness.

Is it all? Is this it all?

MALE CHORUS

It is not all. Though our nature's still as frail
and we still fall,
and that great crowd's no less
along that road endless and uphill;
for now He bears our sin and does not fall
and He, carrying all turns round
stoned with our doubt and then forgives us all.
For us did He live with such humility;
for us did He die that we might live, and He forgive
wounds that we make and scars that we are.
In His Passion is our Hope.
Jesus Christ, Saviour.
He is all! He is all!

MALE AND FEMALE CHORUS:

Since time commenced or Life began
great love has been defiled by fate or man.
Now with worn words and these brief notes we try
to harness song to human tragedy.

[TRADUCCIÓN ...]

CORO FEMENINO:

¿Es esto todo?
¿Todo este sufrimiento y dolor ha sido en vano?
¿En este mundo sólo envejece el pecado?
¿Podremos aspirar a otra cosa que no sea
el océano de nuestras propias lágrimas?
¿Sólo podremos conseguir desiertos
cada vez más yermos de años olvidados?
¿Para esto he visto con mis ojos inmortales,
derramarse su cálida sangre sobre el Monte
y secarse sobre aquella Cruz?
¿Todo queda reducido a eso?
¿Estamos perdidos?
Contéstanos o permite que muramos
en nuestra desolación.
¿Es todo? ¿Es esto todo?

CORO MASCULINO:

¡No es todo! Aunque nuestra naturaleza sea frágil
y sigamos cayendo, y una gran muchedumbre
se agolpe a lo largo del camino interminable,
Él carga con nuestros pecados
y mientras asciende, nuestros titubeos lo detienen,
pero Él nos lo perdona todo.
Por nosotros Él vivió con humildad.
Él murió para que nosotros vivamos,
y nos perdona todas las heridas y cicatrices
que permanentemente le infringimos.
En su Pasión reside nuestra esperanza.
Es Jesucristo, el Salvador.
¡Él lo es todo! ¡Él lo es todo!

CORO FEMENINO Y MASCULINO:

Desde el comienzo el gran amor fue mancillado
por el destino o por el hombre. Ahora, con

palabras repetidas y breves notas, intentamos componer una canción a la tragedia humana.

4. CONCLUSIÓN

Tras el análisis del tratamiento de las fuentes clásicas en esta ópera, pasamos al apartado de las conclusiones.

En primer lugar, desde el punto de vista de la estructura de la obra, detectamos la influencia de la tragedia griega. Creemos que el autor ha concebido esta ópera como una tragedia, en la que la trama central se ve interrumpida por la intervención de dos coros, uno masculino y uno femenino, con dos funciones, que son las mismas que tiene en la tragedia

- 1) Relatar acontecimientos que no aparecen en escena.
- 2) Realizar una serie de reflexiones sobre lo que se está contando.

Por lo que se refiere a la segunda función del coro, son destacables las alusiones al cristianismo, que hemos ido señalando en el análisis. Aunque en el poema narrativo de Shakespeare aparecen referencias a una cosmovisión cristiana (así, palabras tan significativas como *sin*), de acuerdo con algunas biografías de Britten, es éste el que sugiere a Duncan que cristianice el libreto de *The rape of Lucrece*, con el fin de que la violencia de la trama se compense con la esperanza de la redención.

En la narración de los hechos, sigue las fuentes clásicas, aunque introduce algunas innovaciones. Así, en el principio de la ópera, después de la primera intervención del coro, describe una reunión de Bruto, Sexto Tarquinio y Tarquinio Colatino, en la que dialogan sobre los resultados de la visita sorpresa que habían hecho la noche anterior a Roma y a Árdea para comprobar in situ el comportamiento de sus esposas en su ausencia. Tanto Livio como Ovidio hablan de una reunión de los generales, pero la sitúan antes de dicha visita de inspección. En dicha reunión, y como consecuencia de un excesivo consumo de vino, los generales comienzan a alabar la honestidad de sus esposas. Como cada uno decía que su esposa era la más honesta, deciden hacer de improviso una visita nocturna para probar sus afirmaciones. Lo que hace el libretista es transformar una reunión que termina en una apuesta en una reunión en la que dialogan sobre los resultados de esa apuesta.

También es innovación de Duncan la introducción de un diálogo extenso entre Lucrecia y Sexto Tarquinio, previo a la violación propiamente dicha. En dicho diálogo, el hijo de Tarquinio el Soberbio insinúa la posibilidad de que Lucrecia comparta la pasión que tiene que él, aunque no

lo manifieste. Quizás estas palabras sean eco de San Agustín quien, como hemos visto, en *De ciuitate Dei*, pone en duda la castidad de Lucrecia, considerando la posibilidad de que su suicidio se deba a que ella se sienta culpable de tener algún sentimiento amoroso por Sexto Tarquinio.

Por lo que se refiere a la escena posterior a la violación, situada al amanecer, tanto Livio como Ovidio hablan del envío, por parte de la matrona romana, de sendos mensajeros a su padre y esposo para que, acompañados, acudan a su presencia para contarles algo. Al llegar, les cuenta lo que ha pasado y posteriormente se suicida en su presencia, después de instarles a vengar su ultraje. En la versión de Duncan, el mensaje sólo se lo envía a Colatino. Al llegar, acompañado de Bruto, es éste el que le cuenta lo que ha pasado, no Lucrecia, la cual se suicida sin incitarles a la venganza.

Sin embargo, donde aparecen más innovaciones es en la pintura de los personajes, sobre todo los masculinos, de los que Duncan nos ofrece una visión totalmente diferente a la que aparece en las fuentes clásicas.

Comencemos con Bruto. Tanto Livio como Ovidio nos lo presentan como un personaje noble que acompaña a Colatino después de recibir el mensaje al que nos hemos referido y que, después del suicidio de Lucrecia, toma las riendas de esa venganza, soliviantando a los romanos a que se rebelen contra un poder tiránico, lo cual trae como consecuencia un cambio de régimen. En el libreto de la ópera, Duncan nos presenta a un Bruto que, inicialmente, duda de la castidad de Lucrecia, ya que, según su opinión, todas las mujeres son potencialmente adúlteras. Para que la potencia pase al acto, basta con que un hombre la corteje (entre paréntesis, decir que dicha afirmación aparece en los epigramas de Marcial). Duncan nos muestra, pues, a Bruto como un personaje no excesivamente positivo, si bien, al final, después del suicidio, es el que subleva a los romanos contra los Tarquinios, sin que haya habido incitación previa por parte de Lucrecia.

En cuanto a Sexto Tarquinio, las fuentes nos lo presentan con tintes totalmente negativos. Aparece como un hombre guiado exclusivamente por una atracción sexual hacia Lucrecia, que nace cuando la ve en la visita de inspección y que, cuando ve que Lucrecia no comparte ese deseo, acude a la violencia. En el libreto de Duncan, aparte de presentarnos a un Sexto Tarquinio más reflexivo, no tan primario (en este aspecto es posible que tenga que ver algo Shakespeare, en cuyo poema narrativo vemos a un Sexto Tarquinio que reflexiona sobre sus sentimientos), aparece, en la primera escena de la obra, como una especie de caballero andante que sale en defensa del honor de Lucrecia, frente a las insinuaciones de Bruto, de tal forma que el motivo

inicial de su posterior visita a Lucrecia es demostrarle la castidad de la esposa de Colatino, si bien, en honor a la verdad, ese arranque caballeresco (si es que alguna vez existió), desaparece pronto y da paso a ese hombre dominado por la pasión, que recurre a la fuerza cuando se da cuenta de que no es correspondido, tal y como nos lo presentan las fuentes clásicas.

En cuanto a los otros personajes, la visión que nos presenta Duncan se acerca más a la tradicional: Colatino como el esposo que intenta convencer a Lucrecia de que, al no haber habido consentimiento, su acción está libre de culpa, y Lucrecia como una matrona casta que no ve otra salida que el suicidio. Sin embargo, como hemos dicho, en el libreto de Duncan no incita a la venganza.

Nos encontramos, pues, con una ópera que introduce importantes innovaciones con respecto a las fuentes clásicas que hemos manejado, sobre todo en lo que se refiere a la pintura de caracteres. Este comportamiento es bastante normal en las recreaciones modernas de textos clásicos, en las que nos ofrecen visiones alternativas de personajes grecolatinos, tanto mitológicos como históricos (un ejemplo es la Molly Bloom del Ulises de Joyce, una segunda Penélope cuyo rasgo distintivo no es precisamente la fidelidad conyugal). Por supuesto, como ya dijimos al principio de este trabajo, al habernos sido imposible acceder a la obra de Obey, que constituye la fuente de Duncan, no podemos saber qué innovaciones se deben a Duncan y cuáles aparecen ya en la obra del dramaturgo francés.

BIBLIOGRAFÍA

García-Jurado, Francisco (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Martínez-Pinna, Jorge (2020). *El nacimiento de la República Romana (ca. 509-486 A.C.)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Cancik, H., Schneider, H., Landfester, M., Cancik, H., Schneider, H., Landfester, M., Cancik, H., Schneider, H., & Landfester, M. (2006). *Brill's New Pauly : encyclopaedia of the Ancient World. Classical tradition*. Brill. (Págs. 14 – 20)

Stroeher, V. P., y Vickers, J. (Eds.). (2022). *Benjamin Britten in context*. Cambridge University Press.

Roviaro, José Luis (2008). *La Violación de Lucrecia*. Kareol: <http://www.kareol.es/obras/laviolaciondelucrecia/acto1.htm>

Livio, T. (ca. 753 a.C.). *Libro I (Lucio Junio Bruto entra en escena. Lucrecia. Bruto en primer plano)* en José Antonio Villar Vidal (Ed.) [2023], *Historia de Roma desde su fundación I-III* (pp. 260-262). Gredos.

Ovidio Nasón, P. (ca. 12 d.C.). *Libro II (Día 24. G. VI KAL. MART. REGIF. N. El Regifigium.)* en M. A. Marcos Casquero (Ed.), *Fastos* (pp. 210-212). Universidad de León.

Agustín de Hipona, Aurelio (ca. 426). *Capítulo XIX (El caso de Lucrecia, suicidada por la deshonra en ella cometida)* en S. S. Marta del Río, M. F. Larena, V. Capánaga y T. Calvo Madrid (Eds.) [2009], *La Ciudad de Dios* (pp. 35-38). Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).

Shakespeare, W. (1594). *La Violación de Lucrecia* en Andreu Jaume (Ed.) [1997], *Poesías* (pp. 94-227). DEBOLSILLO.